

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

На правах рукописи

Алексеев Евгений Павлович

Изобразительное искусство Урала 1917 – 1930-х годов:

влияние столиц и региональное своеобразие

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Специальность 5.10.3 – Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Искусствоведение

Санкт-Петербург

2025

Введение.....	4
Глава 1. Художественная жизнь Урала до 1917 года: в фарватере столиц	34
1.1. Влияние столиц на изобразительное искусство края в XVIII – начале XX века.....	34
1.2. Роль педагогов Петербурга и Москвы в развитии художественного образования в XVIII – начале XX века.....	52
Глава 2. Установки центра и местная специфика агитационно-массового искусства. 1918–1923 гг.	66
2.1. Художественная жизнь края: создание механизмов управления.....	66
2.2. «Диктатура плаката»: творческие прочтения идеологических задач	82
2.3. Ленинский план монументальной пропаганды: уральский вариант	96
Глава 3. «Футуристическая революция» на Урале: пропаганда левых направлений в искусстве и противостояние местной художественной среде. 1918 – 1923 гг.	113
3.1. Опыт художественного акционизма на фоне Гражданской войны.....	113
3.2. Свободные государственные художественные мастерские: региональные особенности.....	133
3.3. Разнообразие авангардных практик: участники и результаты.....	155
3.4. Ученики ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа: стратегия не прямых действий.....	177
Глава 4. Изобразительное искусство второй половины 1920 – начала 1930-х годов: поиски самостоятельной стратегии.....	194
4.1. Филиалы АХРР: социальный заказ и ощущение приобщения.....	194
4.2. «Краеведческая программа»: поиск идентичности.....	215
4.3. Скульптура как вектор развития искусства региона.....	242

Глава 5. Уральские Союзы художников: сотрудничество с мастерами столиц и разработка метода соцреализма. 1932–1940 гг.	261
5.1. Организация региональных Союзов советских художников и специфика бюрократического аппарата управления искусством.....	261
5.2. Художники столиц на уральских заводах: проблема повествовательности.....	279
5.3. «Полиграфический фронт»: парадоксальность художественного языка....	303
5.4. Скульптура 1930-х годов: официальный заказ и поиск психологизма.....	320
Глава 6. Проблема лидера в художественной жизни края 1910 – 1930-х годов.....	339
6.1. Традиционный лидер в изобразительном искусстве Урала: ориентация на столичные школы и культ мастерства.....	339
6.2. Формирование административного управления искусством и неформальный лидер в эпоху 1930-х годов.....	359
Заключение.....	374
Список сокращений.....	386
Архивные источники.....	390
Список литературы.....	393
Список иллюстраций.....	430
Иллюстрации.....	453
Приложение. Художники на Урале. 1910–1930-е. Краткий биографический словарь.....	595

Введение

В последнее десятилетие интерес исследователей к отечественному искусству 1920 – 1930-х годов определил стремление к глубинному анализу творческих процессов, происходивших в художественной жизни первых советских десятилетий. Важными представляются проблема художника и власти, создание агитационно-массового искусства, рождение новой системы художественного образования, экспансия авангардных практик, борьба за лидерство и пропаганда творческих установок, становление 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.

Но если большинство искусствоведов опираются в своих изысканиях на материалы, связанные с деятельностью мастеров изобразительного искусства Москвы и Петрограда-Ленинграда, то сведения об уральских художниках этой эпохи представлены избирательно и кратко. Долгое время разрозненные факты о художественной жизни региона не выстраивались в ясную картину. Отсутствие документальных свидетельств о творчестве конкретных мастеров и неясность местонахождения многих произведений создавали значительные лакуны в истории искусства Урала. Свою негативную роль в изучении этого периода сыграли советские идеологические штампы и установка на второстепенность и провинциальность уральского изобразительного искусства 1920 – 1930-х годов.

Между тем, исследование изобразительного искусства Урала первых советских десятилетий является важным и для понимания художественной жизни всей страны. «Взгляд из провинции» не только позволяет по-другому увидеть культурное развитие столиц, но и проанализировать отношения центра и областей, осознать трансформацию культурных подходов, механизмы влияния и специфику взаимоотношений художника и власти. В 1910-х годах

Н.К. Пиксанов предложил новый подход к изучению культуры российских регионов – теорию «культурных гнезд»¹. По мнению ученого, в XIX веке общественность полагала, что у русской культуры есть только две столицы – Санкт-Петербург и Москва. Отечественные мыслители XIX столетия любили подчеркивать культурные противоречия между двумя российскими столицами, еще В.Г. Белинский заявлял: «... Петербург – антипод Москвы. Это резкое различие объясняется отношениями, в которых оба города находятся в России. Петербург – центр правительства, город по преимуществу административный (...) ...в Москве почти не заметно ничего официального...»². Расширение культурной географии для Пиксанова – необходимая стратегия развития искусствоведения: «И в основном замысле, и в детальных разработках я дорожил прежде всего научной проблемой. Для русской искусствоведческой науки существенно утвердить областной принцип мышления и исследования и разработать культурно-историческую схему под этим углом зрения»³. Стоит отметить, что исследователь видел роль «культурных гнезд», в первую очередь, во возвращении ярких личностей (М.В. Ломоносов, Н.Г. Чернышевский), которые обогащали культурную жизнь столиц. Но значение регионального культурного ландшафта не ограничивается задачей «регулярно поставлять гениев для столиц». Как отмечал Н.В. Серебрянников: «Провинциальная культура – в каких бы территориальных пределах ее ни выделять и сколь бы высокой или примитивной с точки зрения стороннего исследователя она ни казалась – есть творческое выражение исторически сложившихся духовных, материальных и общественных потребностей там живущего народа, и именно эти почвенные интересы придают областной культуре тот оригинальный облик, что отличает ее от культуры столичной, находящейся под постоянным

¹ См. *Пиксанов Н.К.* Областные культурные гнезда. – М. –Л.: Государственное издательство, 1928. – 148 с.

² *Белинский В.Г.* Петербург и Москва // Физиология Петербурга. – М., 1984. – С. 47, 66 – 67.

³ *Пиксанов Н.К.* Областные культурные гнезда. – М. –Л.: Государственное издательство, 1928. – С. 3–4.

инновационным воздействием Запада»⁴. Культура Урала определяется природным разнообразием, климатическими особенностями, географическим положением региона на границе Европы и Азии и ролью связующего звена между Западом и Востоком. Национальные культуры финно-угорских, тюркских, славянских народов на протяжении столетий демонстрировали свою автономность и самодостаточность, но порой пересечения культурных традиций, художественные взаимовлияния приводили к появлению уникальных произведений. Так, взаимосвязь языческих традиций и христианских канон определяет своеобразие Пермской деревянной скульптуры, а переплетение языческих и мусульманских элементов заметно в башкирском народном искусстве. Переселенцы из северной и Центральной России, из Поволжья и Малороссии стремились сохранять традиционную культуру «старой родины», но территория «критического земледелия» требовала развивать кустарные промыслы: сундучный, кузнечный, подносный и др. Связь народных промыслов с заводским производством определила расцвет кустарного искусства XVIII – XIX веков. Стоит отметить влияние традиций новгородской и северной иконописи на развитие уральской культовой живописи, как и своеобразие икон, создаваемых в старообрядческих общинах. Горнозаводская промышленность с начала XVIII века определила условия для развития декоративно-прикладного искусства, при заводах действовали «знаменованные» школы, где шло обучение рисунку и черчению. Императорская Академия художеств активно влияла на художественную жизнь промышленного Урала.

Конец 1910-х–1930-х годов – это время кардинальных перемен, смена привычных ориентиров и идеалов, противоречивых явлений, стремление к новизне и попытка сохранить старое. В 1917 году искусство потеряло целостную основу, изменилась роль художника в обществе, начался процесс

⁴ *Серебрянников Н.В.* Опыт формирования областной литературы. – Томск: Изд-во Томского университета, 2004. – С. 36.

реорганизации учебных заведений, практически полностью исчез художественный рынок.

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 большое значение имели 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 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, поиски программы создания произведений 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

Академически выверенного полновесного исследования об изобразительном искусстве Урала 1917 – 1930-х годов в настоящее время не существует. В то же время можно отметить ряд разнообразных публикаций, посвященных как отдельным художественным явлениям, так и конкретным мастерам этого периода. Среди них значительную часть занимают работы краеведческого характера, мемуары и справочные издания. Говоря о собственно искусствоведческих исследованиях, необходимо отметить, что тексты, созданные в 1950 – 1980-х гг. требуют критической оценки.

Обширную информацию о художественной жизни первых десятилетий советской власти дает уральская пресса 1917 – 1930-х годов. События революции и гражданской войны, социалистическое строительство и бытовые проблемы были представлены на страницах газет не только в определенном идеологическом ракурсе, но порой и с репортажной откровенностью. Информация об уничтожении дореволюционных памятников, революционных праздниках, агитационно-массовых мероприятиях и выставках – важный фактический материал. Встречаются объявления об открытии художественных учебных заведений, конкурсах на проекты памятников Ленину, организации уральских филиалов АХРР⁵. В редких случаях можно обнаружить

⁵ Так, в статье Могирева обстоятельно анализируется лекция И.Д. Иванова-Шадра «Памятник мировому страданию» (Народная газета (Шадринск). – 1918. – 15 авг.). Мнение белых о монументальной пропаганде Советов высказано в статье Ю. Алова «Страшный прообраз» (Курганская свободная мысль. – 1919. – 7 мая.). О выставке произведений С.Д. Эрзи в помещении художественно-промышленной школы в Екатеринбурге в ноябре 1919 года (Уральский рабочий. – 1919. – 14 нояб.). О выставке работ екатеринбургских художников (Уральский рабочий. – 1921. – 15 окт.). О выставке оренбургских художников во главе с С.М. Карповым (Коммунар (Оренбург) – 1922. – 22 фев.). Описание проекта

обстоятельный рассказ о событиях художественной жизни. Так, о кардинальной реорганизации Екатеринбургской художественно-промышленной школы в Свободные художественные мастерские повествует статья в двух номерах «Уральского рабочего» (от 2 и 7 сентября 1920). Подробное перечисление мастеров и ассистентов, мастерских и мероприятий делает этот текст ценнейшим материалом. Единственным источником информации о Выставке всех течений современной живописи (Екатеринбург, 9–16 мая 1920 г.) является газетная заметка: «Тихий ужас» (автор Молот, «Уральский рабочий» от 14 мая 1920). Негативно оценивая произведения мастеров авангарда, критик тем не менее описывает структуру выставочного пространства, конкретные работы и творческий диспут.

Региональная пресса тех лет освещала художественные события крайне избирательно, исходя из конкретных идеологических установок. Информация часто была предельно краткой, фамилия автора текста порой отсутствовала, заменялась инициалами или псевдонимом. Нередко случались фактические ошибки, опечатки, искажение событий.

Информация о художественной жизни региона встречается и на страницах местных журналов. В них авторы могли более подробно описывать жизненный путь конкретных художников, размышлять о проблемах развития советского искусства, критиковать неудачные, с их точки зрения, произведения⁶. В немногочисленных иллюстрированных изданиях («Товарищ

памятника Ленину на Алом поле в Челябинске (Советская правда (Челябинск). – 1925. – 22 марта). Условия конкурса по проекту памятника Ленину в Златоусте (Пролетарская мысль (Златоуст). – 1925. – 15 авг.). О снятии памятника «Освобожденному труду» С.Д. Эрзи (Уральский рабочий. – 1926. – 7 июля). Об организации оренбургского филиала АХРР (Смычка (Оренбург). – 1926. – 28 мая).

⁶ О выставке пермских художников – «инопутистов» рассказывает статья «Начало сделано» (За коммунизм (Пермь). – 1920. – № 1). О рождественском комсомольском карнавале (Юный пролетариат Урала. – 1923. – № 1). О скульптурах «Строителю города» работы И.А. Камбарова и П.П. Шарлаимова (Товарищ Терентий. – 1923. – № 24). Статья А. Бирика о творчестве художника Л.В. Туржанского (Товарищ Терентий. – 1925. – № 17–18). Карикатура и стихи на памятник «Освобожденному труду» (Уральская новь. – 1926. – 15 фев.). Статья о выставке Уральских художников в Перми (Уральская новь. – 1926. – 15 фев.). Ценная информация о художественной жизни Урала в 1928 г. содержится в статьях Л. Каптерева «Художественные силы Урала» (Просвещение на Урале. – 1928. – № 3) и «Творчество художников Урала» (Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8).

Терентий», «Уральская новь») публиковались репродукции произведений живописи, графики и скульптуры.

Большой фактический материал о конкретных авторах и произведениях содержат каталоги выставок. К сожалению, далеко не к каждой выставке в те времена выпускался каталог. Изданные материалы, чаще всего, не имели репродукций произведений, что затрудняет процесс выявления сохранившихся до наших дней работ.

Особенно стоит отметить важность мемуарной литературы: воспоминаний и автобиографий художников, работавших на Урале в 1910–1930-е гг. Среди авторов воспоминаний: Ф.С. Богородский, А.Ф. Боева, 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. Полифония мнений и оценок помогает представить атмосферу противоречивой эпохи, особенности взаимоотношений и кипение страстей.

Так, Н.А. Захваткин описал учебный процесс Екатеринбургской художественно-промышленной школы (Захваткин Н.А. Воспоминания художника – Киров, 2011); Д.Д. Бурлюк отмечал период своей жизни на Южном Урале и «Большое Сибирское турне» (Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. – СПб., 1994); А.А. Лабас рассказывал об агитационной работе политотдела 3-й армии РККА Восточного фронта, о преподавании в Екатеринбургских СГХМ (Лабас А.А. Воспоминания. – СПб, 2004.); А.Н. Спешилов делился впечатлением об учебе в мастерской С.Д. Эрзи (Спешилов. А.Н. Страницы прожитого. – Пермь, 1979); П.Н. Староносков поведал о странствиях по Уралу во время Гражданской войны (Староносков П.Н. Моя жизнь. – М.-Л., 1937); В.В. Рождественский вспоминал о творческой поездке по Башкирии и о командировке на стройку социализма в Березники (Рождественский В.В. Записки художника. – М., 1963).

Краткие, но яркие характеристики преподавателей Пермских и Екатеринбургских мастерских (П.И. Субботина-Пермяка, П.П. Шарлаимова) дал

в своих мемуарах В.И. Курдов (Курдов В.И. Памятные дни и годы // Звезда. – 1983. – № 7).

Среди разнообразных воспоминаний обилием фактического материала и основательностью выделяется книга Н.С. Сазонова «Записки уральского художника» (Л., 1966). Автор рассказывает о художественной жизни Екатеринбурга – Свердловска 1900 – 1950-х годов, посвящая отдельные главы Екатеринбургской художественной школе, Екатеринбургским СГХМ, Уральскому филиалу АХХР, Уральскому Союзу художников, творческим командировкам 1930-х годов в колхозы и на заводы. В отдельных главах даны творческие портреты Т.Э. Залькална, В.В. Коновалова, А.Н. Парамонова, И.К. Слюсарева, Л.В. Туржанского, В.Ф. Ульянова, С.Д. Эрзи и др. Наличие большого справочного аппарата (кратких биографий уральских художников), а также архивных фотографий делает это издание ценным источником.

В то же время труд Н.С. Сазонова не свободен от идеологических установок и субъективных оценок. Автор с неприязнью относится к творчеству Д.Д. Бурлюка, негодует по поводу революционных преобразований А.Ф. Боевой и П.Е. Соколова, болезненно воспринимает деятельность выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. С другой стороны, он высоко ценит результаты агитационно-массовой пропаганды первых лет советской власти, в положительном ключе описывает создание и деятельность местной организации Союза художников. Отдельные положения и взгляды Сазонова устарели даже для середины 1960-х годов, что отметил в предисловии редактор книги Б.В. Павловский.

Впрочем, субъективные оценки, избирательность материала, как и оглядка на политическую ситуацию характерны для всей мемуарной литературы советского периода.

Исследователь художественной жизни Урала 1917 – 1930-х годов должен уделить внимание краеведческой литературе, так как любители истории родного края смогли собрать многочисленный и разнообразный материал по развитию изобразительного искусства региона. Интерес к народному

творчеству и декоративно-прикладному искусству характерен уже для членов Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ, основано в 1870 г.). В 1920-х годах краеведение на Урале обретает размах, становится популярным у населения и пользуется поддержкой властей на всех уровнях. Активное участие в краеведческой работе принимают художники. Среди них: Ю.Ю. Блюменталь, К.А. Девлеткильдеев, Е.Н. Косвинцев, В.А. Кузнецов, Э.И. Мали, Н.Н. Серебренников, П.И. Субботин-Пермяк, В.С. Сыромятников, И.И. Туранский, А.Э. Тюлькин.

Секретарь УОЛЕ краевед Л.М. Капререв в неопубликованной рукописи «Екатеринбург в 1918–1919 годах. Отрывки из воспоминаний о Гражданской войне»⁷ подробно рассказывает о художественной жизни города в период господства антибольшевистских сил. Непосредственный участник культурных событий, Капререв повествует о деятельности литературно-художественных объединений «Лукавый глаз» и «Синь-камень», о своих встречах с С.Д. Эрзей, Л.В. Туржанским, В.А. Кузнецовым, А.Н. Парамоновым, В.М. Анастасьевым. Написанные в середине 1930-х гг. воспоминания отличаются независимым взглядом автора, который восхищается скульптором Эрзей (с 1926 в эмиграции в Аргентине) и доброжелательно относится к бывшему директору Екатеринбургской художественной школы В.М. Анастасьеву (в 1919 ушел вместе с белыми, эмигрировал в Харбин).

В период «оттепели» возникла новая волна увлечения местной историей на Урале, и, как следствие этого, появились разнообразные краеведческие публикации. Это и биографические данные о мастерах – уроженцах края, и данные о работе приезжих художников. Был собран обширный материал об истории создания скульптурных памятников. Ценность этого материала состоит в том, что он основан на рассказах старожилов, непосредственных свидетелей происходящего, и документах из местных архивов. Таким образом,

⁷ Хранится в архиве Свердловского областного краеведческого музея им. О. Клера (Екатеринбург)

краеведы стремятся и к энциклопедической точности, и к многогранной оценке произошедших событий⁸.

В то же время надо признать, что в краеведческих работах нет осмысления художественных процессов, как и анализа конкретных произведений изобразительного искусства.

Отсутствие полновесных биографических справочников художников, работавших на Урале, в определенной степени компенсируется словарями и энциклопедическими трудами, изданными в столицах⁹.

Большинство искусствоведов, обратившихся к исследованию изобразительного искусства первых советских десятилетий, концентрировали свое внимание на творчестве конкретного мастера. Хотя были и попытки дать характеристику художественной жизни всего региона.

В 1920-х годах теория «культурных гнезд» Н.К. Пиксанова нашла своих последователей на Урале. В 1920–1930-х годах 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.

⁸ Примером тому может служить фундаментальный краеведческий труд «Златоустовская энциклопедия» (Златоустовская энциклопедия / Под ред. М.А. Тарынина, В.Г. Глыбовского. Т. 1-2. – Златоуст, 1994 – 1997).

О встречах с И.Д. Шадром и о его работе на родине рассказал известный уральский краевед В.П. Бирюков (Бирюков В.П. Записки уральского краеведа. – Челябинск, 1964). На краеведческом материале построены работы: Синельников В.Г. Знакомьтесь, Оренбужье! Памятники истории и достопримечательности. – Челябинск, 1972; Загребин С.И., Колпаков В.С. Благодарная память народа. О памятниках Челябинской области. – Челябинск, 1973; Кудзоев О.А., Ваганов А.С. Скульптурная летопись края. – Челябинск, 1989.

Среди работ, дающих фактический материал о памятниках 1920-х гг.: Памятные места и события Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны на территории Свердловской области. – Свердловск, 1957.

⁹ Среди них: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. 1917–1932. – М., 1965. – Т.1; Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР. – СПб., 1992; Персональные и групповые выставки советских художников. 1917–1947. Справочник. – М.: Советский художник, 1989; Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь / Отв. ред. Т.Н. Горина. – М.: Искусство, 1970. – Т. 1. – М., 1972; – Т. 2. – М., 1976; – Т. 3. – М., 1983; – Т. 4. – Кн. 1. – СПб, 1995; – Т. 4. – Кн. 2.; Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917-1941). Биографический словарь. – СПб., 1999.

Н.Н. Серебренников в основательной статье «Вопросы искусства в Уральской советской энциклопедии» (Рост, 1931, № 2–3) предложил целую программу последовательного изучения искусства региона. Желая привлечь к этому делу партийное руководство Уральской области и широкую общественность, музейный работник заявлял, что искусство – мощный идеологический инструмент.

Отмечая в регионе отсутствия организаций и исследователей, которые бы систематически собирали материал о прошлой и современной художественной жизни края, Серебренников считал, что изначально необходимо делать акцент на агитационную роль искусства¹⁰. А значит, описывая пути развития изобразительного искусства на Урале, надлежит сразу же давать оценку «классово-враждебному искусству», которое, по мнению автора, «в нашей современности замаскировывается иногда советским покровом»¹¹. Доскональная фиксация всех художественных объектов и творческих кадров (как профессиональных мастеров, так и самоучек) «позволит увидеть лучше те

¹⁰ Музейный деятель писал: «Сколько-нибудь значительных работ, обобщающих материалы об искусстве Урала, у нас пока не имеется. Больше того, у нас нет таких организаций, учреждений или отдельных лиц, которые систематически собирали бы материалы об искусстве Урала, особенно об искусстве наших дней. Случайные сведения разбросаны по разным изданиям, журналам, газетам (...). Изобразительные искусства должны быть раскрыты в Уральской советской энциклопедии через выявление их службы революции, их роли агитатора и пропагандиста. Конечно, выявление это будет нуждаться в освещении и путей развития изобразительных искусств на Урале, проявление искусства и в иные общественные эпохи, их служение и другим классам, т. к. тем самым возможно будет обнажить и то классово-враждебное искусство, которое в нашей современности замаскировывается иногда советским покровом, но чуждо по своему нутру (...). Существенное внимание должно уделить агитационному искусству – плакату, политической карикатуре, книжной и промышленной графике, оформлению демонстраций, декорировке площадей и зданий в дни общественных празднеств и выступлений и т.д. Агитационное изобразительное искусство должно приковывать наше внимание, потому что под знаком его и выросло, и развивалось самодеятельное творчество широких масс (...). Надлежит учесть сооруженные на Урале революционные памятники, проявления национального искусства в быту нацменьшинств (орнаментировка тканей, ковров, художественных изделий из северных мехов и т.д. (...). Наконец, должны быть учтены новые революционные художественные кадры, выросшие за годы революции, итоги движения художников-самоучек из рабочих и крестьян, а также и перестройка искусства профессионалов-художников сообразно новым революционным требованиям. Учет и рассмотрение всех проявлений изобразительного искусства на Урале позволит увидеть лучше те ресурсы, какими мы обладаем на этом участке культурной революции...». См.: *Серебренников Н.Н. Вопросы искусства в Уральской советской энциклопедии* // Рост. – Свердловск, 1931. – № 2–3. – С.107-114.

¹¹ Там же. С. 113.

ресурсы, какими мы обладаем на этом участке культурной революции...». (сноска). Подобные подходы к изучению регионального искусства, основанные на принципах вульгарной социологии были характерны для отечественного искусствознания 1920 – начала 1930-х годов. Как писал М. Лившиц: «Если оставить в стороне классовую фразеологию, то в основе вульгарной социологии лежат абстрактно понятые идеи пользы, интереса, целесообразности. (...) Вся «идеальная» поверхность духовной жизни представляется чистой иллюзией, скрывающей тайные или бессознательные эгоистические цели»¹².

В 1950-х гг. Серебренников уже не столь прямолинейно обосновывал необходимость написания истории искусства края. В его книге «Урал в изобразительном искусстве» (1959) присутствует идеологическая избирательность (к примеру, мастера авангарда либо не упомянуты, либо представлены краткими негативными характеристиками), но в то же время есть размышления как о столичных влияниях, так и о своеобразии художественной жизни региона¹³. Структура работы, в которой каждая глава посвящена конкретному жанру (историческая картина, пейзаж, портрет, бытовой жанр), кажется сейчас не очень удачной, заметна предвзятость оценок отдельных художественных явлений. Так, рассказывая о 1920 – 1930-х гг., автор отмечает агитационное искусство, полагая, что именно на его основе будут развиваться новые художественные формы. Выделяет он и художников-самоучек, которые,

¹² Лившиц М. Собр. соч. в 3 тт. Т.2. – М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 238.

¹³ Определяя самобытность уральского искусства, Серебренников замечал: «Знакомясь с произведениями, посвященными Уралу, видишь волнуемую художественную летопись замечательного края. В составление её вложены таланты и труды многих местных художников. Но вплоть до XX века наиболее яркие страницы в ней заполняли столичные мастера. (...) Чем объяснить, что искусство Урала при этом избегло глубокой провинциальности? Во-первых, тем, что в 18–19 вв. на Урале достигло высокого уровня прикладное искусство. Во-вторых, в силу передачи по наследству большого мастерства в местной художественной среде (поколения художников Худояровых, Верещагиных и др.). В-третьих, и это главное, сочетание сил столичных и местных художников, взаимно обогащавших друг друга в работе над одной и той же темой – темой Урала. В начале XX века с Урала выдвинулось несколько видных художников (А.К. Денисов-Уральский, Л.В. Туржанский, И.Д. Шадр и др.) Работая в столице, они, как энтузиасты Урала, не порывали с родным краем, продолжали здесь находить мотивы для своих произведений. Результаты были плодотворны и для художников, и для местного края». См.: *Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве.* – Пермь, 1959. – С.94-95.

по его мнению, порой лучше, чем профессионалы изображали социалистические преобразования. И тем не менее это первое исследование изобразительного искусства Урала, основанное на многочисленных фактах и материалах (особую ценность представлял биографический словарь художников, работавших в крае).

Комплексный подход к изучению истории художественной культуры края предложил Б.В. Павловский, создатель кафедры истории искусств в Уральском государственном университете. В книгах «Художники на Урале. Краткий обзор работ за 30 лет» (1948) и «Художники Свердловска» (1960) была сделана попытка показать, как в искусстве региона развивались выразительные средства живописи, графики и скульптуры. Но главная заслуга Павловского в том, что он, на основе многочисленных архивных документов и музейных экспонатов, впервые подробно описал и проанализировал декоративно-прикладное искусство Урала, справедливо заметив, что именно в этой области художественного творчества раскрывается самобытный характер культурной жизни региона («Камнерезное искусство Урала» (1953), «Касли» (1957), «Крепостные художники Худояровы» (1963), «Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала» (1975).

О художниках, работавших в регионе в первые советские десятилетия, в 1960 – 1980-х гг. 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.

Специфике развития в крае агитационно-массового искусства посвящен труд А.Г. Будриной «Уральский плакат времен гражданской войны» (1968). Автору было важно рассмотреть плакат как исторический документ, отражающий эпоху революционных преобразований¹⁴.

¹⁴ По мнению Будриной: «Уральские плакаты времен гражданской войны – живые агитационные документы (...) Для уральских плакатов характерны и многожанровость, и широкий охват тем. Художники делали плакаты с расчетом на то, чтобы они были доступны, понятны широким массам трудящихся. Все эти качества сближают работы уральских

Появляются исследования художественной жизни конкретных городов: Оренбурга, Челябинска, Перми. Авторы, кратко описывая дореволюционную ситуацию, делали акцент на «зарождение нового советского искусства», представляя этот процесс в идеологически заданных рамках. Тем не менее в работах С.А. Варламова «Оренбургские художники» (1963), Л.П. Байнова «Художники Челябинска» (1979), Л.С. Медведевой «Художники Оренбургской области» (1985), Н.В. Казариновой «Художники Перми» (Л., 1987) представлены новые материалы о художниках, работавших в крае в 1920 – 1930 гг. Об отдельных ярких мастерах рассказывали монографические исследования: О.М. Власовой «Художник П.И. Субботин-Пермяк» (1990), А.Г. Янбухтиной «Александр Тюлькин» (1975).

Серию публикаций о проблемах художественного образования на Урале 1910 – 1930-х гг. подготовил С.П. Ярков. В своем итоговом труде «Художественная школа Урала» (2002) он представил развитие конкретного учебного заведения – Екатеринбургской художественно-промышленной школы, уделил внимание проблемам организации учебного процесса и методике преподавания, описал судьбы педагогов и ряда учеников.

В 1990–2010-е гг. 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.

В трудах И.В. Смекалова детально исследуются региональные центры становления и развития русского художественного авангарда, приводятся новые данные о творчестве И. Кудряшова, С. Калмыкова, П. Соколова, С. Богданова, К. Николаева и др. крупных мастеров изобразительного искусства, работавших в крае¹⁵.

мастеров с лучшими плакатами центральных издательств». См.: Будрина А.Г. Уральский плакат времен гражданской войны. – Пермь, 1968. – С. 44.

¹⁵ Смекалов И. В. УНОВИС в Оренбурге: к истории художественной жизни российской провинции: 1919–1921. – Оренбург, 2011; Смекалов И. В. Сергей Калмыков: оренбургский

Художественной культуре Южного Урала (1900 – 1980-е гг.) посвящена монография Г.С. Трифоновой¹⁶. Благодаря исследователю в научный оборот были введены материалы о челябинских художниках Н. Русакове и В. Челинцовой.

Художественные процессы, происходившие на Урале в 1910–1930-х годах, являлись составной частью художественной жизни страны. Для понимания общих закономерностей и выявления местных особенностей необходимо изучить литературу, посвященную отечественному искусству 1910–1930-х годов XX века. Среди подобных трудов – справочные издания, энциклопедии и сборники документов: «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы» (1933), «Культурное строительство в РСФСР. 1917–1920. Документы и материалы» (В 2 тт. 1983–1986), «Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917—1953» (1999), «Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. Сборник материалов и документов» (2010), «Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура» (В 3 тт. 2013).

Значительную ценность представляют произведения А.В. Луначарского, А.В. Бакушинского, Н.Н. Пунина, 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. Анализ революционных преобразований в искусстве присутствует в работах А.В. Луначарского «Об изобразительном искусстве» (В 2 тт. 1967), Н.Н. Пунина «В борьбе за новейшее искусство» (2018), Я.А. Тугендхольда «Искусство Октябрьской эпохи» (1930), Б.Н. Терновца «Избранные статьи» (1963).

Размышления об отечественном искусстве 1920–1930-х годов, о факторах, определивших его развитие, и о его роли в художественной жизни

период 1893–1937. – Оренбург, 2012; *Смекалов И.В.* Реконструкция двух супрематических проектов Ивана Кудряшова для театров Оренбурга. – М., 2021.

¹⁶ *Трифонова Г.С.* Художественная культура Южного Урала (1900 – 1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники: монография. – Челябинск, 2009.

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. Пospelова, В.И. Ракитина, А.С. Шатских и других. Понимание сложных процессов, происходивших в искусстве 1930-х годов, и яркая авторская позиция определяет 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.

Известностью у исследователей пользуются труды В.И. Костина «ОСТ (Общество станковистов)» (1976); В.П. Лапшина «Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917-м году» (1983); В.П. Толстого «У истоков советского монументального искусства» (1983); С.О. Хан-Магомедова «ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИ» (1990); А.И. Морозова «Конец утопии» (1995); Н.С. Степанян «Искусство России XX века» (1999); В.С. Манина «Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг.» (1999); А.В. Крусанова «Русский авангард: 1917– 1932 (Исторический обзор)» (В 3 тт. 2003); В.С. Турчина «Образ двадцатого...» (2003); М.А. Чегодаевой «Соцреализм – мифы и реальность» (2003); О.О. Ройтенберг ««Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». Из истории художественной жизни. 1925–1935» (2008); А.К. Якимовича «Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990». (2009); Е.А. Бобринской «Душа толпы. Искусство и социальная мифология» (2018).

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...»¹⁷. Поэтому для настоящей работы становится важным не только представить творческие итоги указанного периода на Урале, но и показать сложные процессы развития изобразительного искусства региона.

Источниками исследования стали материалы о художественной жизни региона, находящиеся в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ), Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (Москва), Государственном архиве Оренбургской области (ГАОО), Государственном архиве Пермской области (ГАПО), Государственном архиве Свердловской области (ГАСО), Государственном архиве Челябинской области (ГАЧО) Златоустовском городском архивном отделе (ЗГАО), Объединенном музее писателей Урала (Екатеринбург).

Были привлечены и документы из частных архивов: искусствоведов Б.В. Павловского и С.П. Яркова (Екатеринбург).

Так, в РГАЛИ автор познакомился с документами о командировках студентов и сотрудников ВХУТЕМАСа в 1920–1921 гг. в уральские художественные учебные заведения (ф. 681 «ВХУТЕМАС»).

В архиве Объединенного музея писателей Урала была выявлена рукопись (ф. 85, д. 90) С.И. Пузанова, который в 1920 – 1922 гг. учился в Екатеринбургских СГХМ у П.Е. Соколова. Автор критически относится к оценкам Н.С. Сазонова и А.Р. Пудваля, обвинявших в своих публикациях уполномоченных Наркомпроса в развале художественного образования. Пузанов свидетельствует, что Екатеринбургские СГХМ развивались плодотворно, а учащиеся были увлечены новаторскими идеями Соколова и

¹⁷ Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. – М., 1984. – С. 58.

Боевой. Он подробно описывает устройство мастерской Эрзы и стремится развеять мифы и домыслы о личности скульптора, сложившиеся у журналистов.

В ГАСО были обнаружены протоколы заседания коллегии Екатеринбургского ГубОНО о выделении средств на создание памятника Свободы (ф.17р, д. 6), сведения об организации Екатеринбургских свободных художественных мастерских (ф. 17-р, д. 6). В ГАЧО содержится информация о художественной студии, организованной Л.А. Бруни в Миассе (ф. 106-р, д. 383). В ГАПО выявлен состав руководителей, мастеров и служащих Кудымкарских Государственных художественно-промышленных мастерских (ф. 23-р, д. 410).

Большая исследовательская работа была связана с музейными собраниями Государственного Русского музея (ГРМ), Государственной Третьяковской галереи (ГТГ), Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова (БГХМ), Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ), Златоустовского краеведческого музея (ЗКМ), Нижнетагильского музея изобразительных искусств (НТМИИ), Оренбургского областного музея изобразительных искусств (ООМИИ), Пермской государственной художественной галереи (ПГХГ), Свердловского областного краеведческого музея (СОКМ), Челябинского музея изобразительных искусств (ЧМИИ), и др. музеев.

На основе искусствоведческих, краеведческих и архивных материалов был составлен краткий биографический словарь художников, работавших на Урале в 1910 – 1920-х годах (375 имен).

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

Предмет исследования – общие закономерности развития изобразительного искусства края 1917 – 1930-х годов, местные особенности и специфика

художественной жизни, а также роль столиц в изменении художественных приоритетов и в развитии выразительных средств.

Цель исследования 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 годов.
3. Разработать хроно-типологическую модель трансформаций и эволюции форм художественной жизни края 1917 – 1930-х годов.
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 Уральского Союза 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 – представляется логичным, но стоит уточнить, что для понимания преобразований в художественной жизни края советского времени, необходимо осветить специфику развития изобразительного искусства региона до 1917 года. Большинство специалистов по истории отечественного искусства XX века выделяют период двадцатых годов, который начинается с октябрьских событий 1917 года и завершается Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Подобный период противопоставляется искусству 1930-х, с которым связывают ориентацию художников на принципы соцреализма. Принимая в целом подобное деление, стоит отметить, что, исходя из реалий уральской художественной жизни, важно не противопоставлять изобразительное искусство 1920-х и 1930-х годов, рассматривать его как единый целостный период, в котором время «футуристической революции» было пусть и важным, но кратким эпизодом. Во второй половине 1920-х годов на Урале действовал лишь филиал АХХРа, и переход к системе Союза художников оказался для уральских мастеров не столь болезненным, а по ряду причин даже естественным. С другой стороны, невнятность декларируемой соцреалистической программы привела к тому, что художники до конца 1930-х годов не могли настроиться на «единственно верный метод советского искусства». Политические, социальные и экономические перемены 1920–1930-х годов серьезно ускорили процесс

развития уральского изобразительного искусства, придав ему черты, характерные для всего отечественного искусства этого периода, сохраняя при этом региональное своеобразие.

Географические рамки исследования

Географические границы Урала определить сложно, край имеет четкий «хребет» – Уральскую горную систему, а границы на западе и на востоке до сих пор вызывают споры исследователей. Это «размытое пространство» и «невидимые границы» Урала, как и его тесная связь с Поволжьем и Западной Сибирью, определили представление о культурной открытости региона как Западу, так и Востоку. Административные границы края, как и его областей и районов, возникали из внутривнутриполитических или экономических соображений, а потому неоднократно менялись.

К 1917 году на территории Урала существовали Пермская, Оренбургская и Уфимская губернии. В 1922 году появились Екатеринбургская и Челябинская губернии, на значительной части Уфимской губернии возникла Башкирская АССР. В 1923 году была образована Уральская область, в которую вошли Екатеринбургская, Пермская, Тюменская, Челябинская губернии¹⁸. В таком виде область просуществовала до 17 января 1934 года.

В настоящем исследовании изобразительное искусство региона 1910–1930-х годов показано, в основном, в административных границах ныне существующих областей: Курганской, Оренбургской, Пермской, Свердловской, Челябинской, и Республики Башкортостан. Художественная жизнь Урала 1910–1930-х годов отличается внутренней неравномерностью. Наибольшее число живописцев, графиков и скульпторов концентрируется в крупных культурных центрах региона, таких как Екатеринбург (Свердловск), Пермь, Уфа, Оренбург. Художественное сообщество Челябинска, Нижнего Тагила, Кургана, Шадринска, Златоуста, Кунгура, Миасса и других городов было немногочисленно, а порой разрозненно. В период Гражданской войны и первых

¹⁸ Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург, 1998. – С. 538–539.

советских десятилетий происходят «приливы» и «отливы», серьезно влияющие на количество деятелей искусства и продуктивность художественного процесса. В связи с этим в настоящем исследовании населенные пункты региона представлены неравномерно и избирательно.

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.

Методика 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 годах 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 (указанные сроки, обозначенные итоги), 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 годов, 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 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 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 изо. 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 изо. 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 архивных источника, списка литературы (420 наименований), альбома иллюстраций (427 наименований). В приложение включен краткий биографический словарь «Художник на Урале. 1910 – 1930-е гг.» (375 имен).

Глава 1. Художественная жизнь Урала до 1917 года: в фарватере столиц

1.1. Влияние столиц на изобразительное искусство края в XVIII – начале XX века

Для понимания тех процессов, которые происходили в художественной жизни Урала в первые советские десятилетия, необходимо, в первую очередь, определить специфику влияния столиц на развитие искусства региона в XVIII – начале XX вв. Это влияние было изначально достаточно избирательным и целенаправленным, так как строилось, исходя из конкретных интересов государственных деятелей.

«Активное промышленное освоение Урала в XVIII в. создало новую экономическую, социальную и культурную среду, получившую название «горнозаводской Урал». Его появление стало ключевым для кристаллизации регионального варианта социально-экономического развития. Значительную роль в выработке «уральской» идентичности сыграла культура горнозаводского населения. (...) Будучи продуктом культурно-исторического «исхода» из Европейской России, культура горнозаводского населения Урала не могла быть механически перенесенным «слепком», «бледным» подобием, маргинальным явлением «материнской» культуры. Этот оригинальный культурный импульс следует рассматривать не как внешний фактор, но как момент внутренней трансформации русской культуры»¹⁹.

Включение уральского региона в орбиту экономической и культурной жизни Российской империи и создание на Урале горнозаводской промышленности привело к возникновению и развитию промышленного искусства. Под «промышленным искусством» понимаются изделия

¹⁹ Голикова С.В. Культура горнозаводского населения Урала XVIII-XIX вв.: Жизнеобеспечение, ритуалы, религиозные верования. Автореферат на соискание ученой степени доктора исторических наук. – Екатеринбург, 2005. – С. 3.

декоративно-прикладного искусства, созданные трудовым коллективом в заводских условиях и в соответствии с промышленной технологией²⁰.

В XVIII и XIX веках на Урале развиваются камнерезное и гранильное искусство, художественное чугунное литье и гравюра на стали. Высокого уровня достигают фарфор и фаянс, художественные изделия из меди. В процессе своего развития искусство промышленного Урала было напрямую связано с научно-техническим прогрессом.

Необходимо уточнить, что, хотя «материальная культура уральских горнозаводских рабочих, их духовный мир сохраняли преемственную связь и общность с крестьянской культурой»²¹, художественный язык, тематика и сюжеты в промышленном искусстве были иные, нежели в народном²². В отличие от народного, традиционного и консервативного промышленное искусство ориентировано на постоянное развитие и взаимосвязь с другими видами искусства и с художественными традициями других регионов.

Заводской художник – мастер иного склада, нежели иконописец, кустарь-красильщик или заезжий иноземный живописец. Он часть промышленного производства, он близок по духу и плоти заводским рабочим, сознание которых «изначально складывается из опыта земледельческих общин, промысловых артелей, ремесленных сообществ, маргинальных прослоек. В результате происходит ассимиляция, и возникает новое профессиональное объединение с уникальным типом мышления – реалии промышленного прогресса соседствуют в нем с чертами анимизма, тотемизма, верой в магию»²³.

²⁰ «В ходе исторического процесса на Урале сложились, прежде всего, черная и цветная металлургия, добыча драгоценных металлов и цветного камня. Промышленность создала необходимые условия и стала основой расцвета на Урале художественной культуры, такой ее значительной ветви, как декоративно-прикладное искусство». См.: Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. – М., 1975. – С. 9.

²¹ Миненко Н.А. Традиционная русская культура в условиях горнозаводского Урала 18-19 вв. // Уральский исторический вестник. – 1995. – № 2. – С. 27–39.

²² «... в искусстве, связанном с промышленностью Урала, мы не найдем ни фантастических, ни сказочных мотивов, столь излюбленных в крестьянской живописи» (Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. – М., 1975. – С. 13).

²³ Швабауэр Н. Типология фантастических персонажей в фольклоре горнорабочих Западной Европы и России // Бажовская энциклопедия / Редакторы-составители В.В. Блажес, М.А. Литовская. – Екатеринбург: Издательский дом «Сократ», 2007. – С. 370.

В «знаменованных» школах при железоделательных и чугунолитейных заводах преподают основы рисования, черчения и лепки²⁴.

Во второй половине XVIII – первой половине XIX века развитие декоративно-прикладного искусства промышленного Урала напрямую связано с деятельностью Академии художеств. Деятельность эта была определена системой государственных заказов, финансированием, техническим и технологическим обеспечением, контролем качества продукции и обучением мастеров. «На уральские горные заводы Императорская Санкт-Петербургская академия художеств посылала чертежи будущих изделий, методические указания, а затем и своих выпускников. Новый стимул к развитию камнерезное искусство получило при президентстве А.С. Строганова (1800 – 1811), одновременно занимавшего должности командира Екатеринбургской гранильной и шлифовальной фабрики и Горнощитского мраморного завода. (...) Стилистика классицизма проявилась как в монументальных произведениях, так и в глиптике – миниатюрных камнях, изготовлявшихся на Екатеринбургской фабрике в 1810— 1840-х гг.»²⁵. Вазы из цветного камня выполнялись по эскизам столичных архитекторов и скульпторов А. Ринальди, А.Н. Воронихина, С.И. Гальберга, К.И. Росси, А.П. Брюллова, К.А. Тона и др. В Императорской Академии художеств обучались уральские мастера декоративно-прикладного искусства Я. Коковин, И. Бояршинов, П. Уткин и др. Большую роль в развитии художественного литья из чугуна сыграли выпускники Академии скульпторы М. Канаев и Н. Бах, организовавшие на Каслинском заводе школу для формовщиков. Международное признание каслинского литья из чугуна связано с отливками по моделям академических

²⁴ «Одной из особенностей развития искусства Урала 18 – 1 пол. 19 вв. было то, что кадры местных художников формировались в условиях бурно развивающейся промышленности края, которая требовала грамотных специалистов... Такие специалисты готовились здесь же в местных горных школах, где преподавание рисования было обязательным». См.: *Ярков С.П.* Екатеринбургская художественно-промышленная школа и некоторые проблемы художественного образования в России на рубеже 19–20 вв. Автореф. дис. канд. ...искусств. – Л., 1974. – С. 7.

²⁵ *Голынец Г.В., Голынец С.В.* Академия художеств и искусство Урала // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 189–190.

скульпторов Н. Баха, Р. Баха, Ф. Каменского, П. Клодта, Е. Лансере, Н. Лаврецкого, А. Обера.

Но если декоративно-прикладное искусство промышленного Урала было напрямую связано с Императорской Академией художеств, то роль столиц в развитии изобразительного искусства края долгое время оставалась более чем скромной. Это было обусловлено неостребованностью в регионе профессиональных живописцев, графиков и скульпторов. Начиная как иконописцы, талантливые самоучки Ф. Бронников В. Верещагин, П. Верещагин, А. Корзухин смогли поступить в Академию художеств и добиться профессионального признания (были удостоены звания академиков живописи). Уроженец Оренбурга П. Шмельков окончил Московское училище живописи и ваяния (1843). Связанные с художественной жизнью российских и европейских столиц, они не оказали серьезного влияния на развитие уральского изобразительного искусства²⁶. Лишь в 1860 – 1880-х годах, благодаря подъему промышленности и росту городов, в регионе начала формироваться художественная среда, пусть небольшая, но активная зрительская аудитория. Серьезное влияние на этот процесс оказала техническая интеллигенция – горные инженеры и администраторы (по большей части выпускники Петербургского Корпуса горных инженеров). Их стараниями в 1870 было создано Уральское общество любителей естествознания (УОЛЕ), ставившее целью изучение Уральского края и распространение естественно-исторических знаний. Благодаря членам общества в регионе начали проводиться метеорологические исследования, археологические и этнографические экспедиции. При УОЛЕ возникли научная библиотека и музей (открыт в 1888). Важно отметить, что уральские деятели культуры выступали в это время как инициаторы развития художественной жизни края, стремясь наладить продуктивные связи со столицами.

²⁶ Художники изредка обращались к уральским сюжетам и образам. Так, А. Корзухин написал картину «Александр I на Нижнеисетском заводе в 1824 году» (1877, ГРМ), а П. Верещагин по заказу Общества Уральской горнозаводской железной дороги написал серию пейзажей р. Чусовой и виды ж.д. станций (1870-е).

Крупным событием в культурной жизни края стала организованная УОЛЕ Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка, прошедшая в 1887 году в Екатеринбурге. На выставке был запланирован Художественный отдел, но организаторы были недовольны небольшим количеством живописных и графических работ местных художников. Руководство УОЛЕ, благодаря посредничеству академика живописи В.П. Верещагина, смогло привезти в город Передвижную выставку Императорской Академии художеств, экспонаты которой и стали ядром Художественного отдела – «114 работ маслом, 59 акварелей, 20 рисунков, 12 работ мелкой металлической пластики и пр.»²⁷. Зрители могли увидеть произведения И.К. Айвазовского, А.П. Боголюбова, Б.П. Виллевальде, А.Д. Кившенко, А.И. Корзухина, Л.Ф. Лагорио, А.И. Мещерского, В.Г. Перова, Г.И. Семирадского, И.И. Шишкина, а также скульптуры П.К. Клодта²⁸.

После закрытия Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки 14 картин были подарены музею УОЛЕ и стали основой художественного отдела (открыт в 1901). Благодаря выставке возникла идея создания в городе школы рисования и лепки. Более востребованными стали художники педагоги – выпускники Академии: А. Шанина, Н. Плюснин, А. Зеленцов, А. Седов.

Императорская Академия художеств не имела продуманной программы работы с российской провинцией и в целом система взаимоотношений регионов с ИАХ носила явный центростремительный характер. Несколько пренебрежительное отношение к культурной жизни российских регионов со стороны академического руководства компенсировалось живым интересом к жизни «глубинки» большого числа столичных художников. Многие из них приезжали на Урал в творческие командировки, находя здесь новые импульсы

²⁷ См.: *Зайцев Г. Б.* Художественная жизнь Екатеринбурга в конце XIX – начале XX в. // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. – Вып. 1. – С. 108.

²⁸ На выставке также были представлены произведения уральских художников Н.Ф. Добровольского, Р.О. Досталь, В.Г. Казанцева, А.П. Кожевникова, Т. Левит, Н.Е. Мелкозерова, М.С. Наседкина, Ю.Н. Новиковой, Н.М. Плюснина. См.: Каталог Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки 1887 г. Уральского Общества Любителей Естествознания в г. Екатеринбурге. – Екатеринбург, 1887.

для своего искусства. Среди них: В.А. Плотников, А.А. Сведомский, П.А. Сведомский, А.А. Рылов, И.И. Шишкин. В 1890 – 1891 гг. два путешествия по Среднему и Южному Уралу совершил А.М. Васнецов. Созданный во время поездок богатый этюдный материал стал основой живописных полотен «Тайга на Урале. Синяя гора» (1891), «Кама» (1895), «Озеро в горной Башкирии» (1895, ил. 1), «Северный край» (1899). В 1891 и 1894 В.И. Суриков, работая над картиной «Покорение Сибири Ермаком», посещал окрестности Кунгура и Тобольска. Итогом двух поездок Н.А. Ярошенко на Урал в 1880-х – 1890-х стали рисунки и этюды, в которых отразилась жизнь горнозаводских рабочих. Железодельные предприятия интересовали и Н.А. Касаткина, совершившего в 1898 поездку по уральским заводам. В результате была написана серия этюдов и картины «Вагранщик» (1898, ил. 2), «Уральский рабочий» (1899). На 39-й выставке ТПХВ А.В. Маковский выставил написанные во время поездки в Прикамье картины «Город Соликамск Пермской губернии», «На реке Вишере», «Троицкий собор». В 1902 путевые этюды и зарисовки уральских мест выполнил во время поездки на Дальний Восток Е.Е. Лансере²⁹ (ил. 3).

Творческая деятельность столичных мастеров на Урале долгое время была практически неизвестна населению региона. Продуктивным взаимоотношениям мешало отсутствие культурных институций и неразвитость зрительской аудитории. Именно эти проблемы начали решать художественные общества, возникшие по инициативе творческой интеллигенции в крупных городах края.

В 1895 году начало свою деятельность Уральское общество любителей изящных искусств (УОЛИИ) в Екатеринбурге. Главной задачей отмеченной в уставе организации было «...развитие в публике любви и интереса к изящным искусствам через конкурсы, выставки, обучение и просветительскую работу»³⁰. В январе 1896 прошло первое собрание, в котором приняли участие 138

²⁹ Подобедова О.И. Е.Е. Лансере. – М.: Советский художник, 1961. – С. 58.

³⁰ Екатеринбургская неделя. – 1896. – 21 апреля.

действительных членов. Общество имело семь отделов: литературы, сценического искусства, музыки, живописи, ваяния и зодчества, художественной промышленности, фотографии и кустарной промышленности³¹.

В Оренбурге – культурном центре Южного Урала, действовали отдел Русского географического общества (с 1867) и Оренбургская ученая архивная комиссия (с 1887), объединившие местную интеллигенцию в деле изучения родного края. В 1889 в городе прошла первая выставка живописи, организованная выпускником ИАХ Ф.Е. Буровым. На выставке, кроме произведений Бурова, экспонировались работы Е.Е. Волкова, М.К. Клодта, И.И. Шишкина, и др. художников из частных собраний.

В 1897 году начинает свою деятельность Оренбургское общество любителей художеств, председателем которого стал оренбургский вице-губернатор полковник И.Н. Соколовский³². Общество было небольшим по составу, в него входили местные художники Д.П. Поляков, Н.А. Розанов, Л.Л. Курашкевич. В первый год существования общество организовало выставку петербургских художников³³.

В Перми возникновение Общества любителей живописи, ваяния и зодчества было связано с деятельностью Пермского научно-промышленного музея, при котором в 1907 начал функционировать художественный отдел. В 1909 официально учреждено Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества, учредителями стали: А.А. Беляев, А.Н. Зеленин, В.А. Мамаев, Д.Ф.

³¹ Руководителем УОЛИИ стал архитектор Ю. Дютель (выпускник архитектурного класса ИАХ), а живописный отдел возглавил Н. Плюснин. Общество устраивало выставки, в которых участвовали В.А. Алмазов, А.К. Боровский, Н.А. Глушук, А.К. Денисов-Уральский, Л.Н. Жуков, Н.А. Ивачев, Н.Н. Клепинин, Н.П. Колмогоров, Н.М. Плюснин, В.Г. Терников, Л.В. Туржанский, А.А. Шереметьевский, С.И. Яковлев. См.: Золотой век художественных объединений в России и СССР / Составители Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. – СПб., 1992. – С. 170–171.

³² Интерес столь крупного чиновника к художествам, возможно продиктован местной традицией – в свое время оренбургский губернатор (1833–1842), а затем оренбургский и самарский генерал-губернатор (1851–1857) В.А. Перовский был избран почетным членом Императорской Академии художеств.

³³ Золотой век художественных объединений в России и СССР / Составители Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. – СПб., 1992. – С.225 – 226.

Николаев, А.А. Седов-Сарапульский. В 1910–1914 годах общество ежегодно проводило весенние выставки³⁴.

Благотворное влияние на художественную жизнь Уфы начала XX века оказал уроженец города М.В. Нестеров. В 1905 г. он задумал создать на родине художественный музей³⁵. В 1909 г. в Уфе началось строительство Аксаковского народного дома, в котором должны были разместиться театр, библиотека, музей Уфимского края и картинная галерея. В 1913 году Нестеров подарил картинной галерее Аксаковского народного дома 102 произведения живописи и графики А.Е. Архипова, А.Н. Бенуа, А.Я. Головина, К. А. Коровина, И.И. Левитана, В.Е. Маковского, В.Д. Поленова, И.Е. Репина, Н.К. Рериха, И.И. Шишкина, Н.А. Ярошенко и др. художников³⁶.

В 1914 г. начал свою деятельность Уфимский художественный кружок, председателем которого стал выпускник ВХУ при ИАХ. Ю.Ю. Блюменталь. В 1916–1917 годах кружок устроил три выставки³⁷. «Выставки кружка были небольшими, но они сумели привлечь к себе внимание уфимской интеллигенции того времени, ведь это были единственные встречи с изобразительным искусством (в основном с живописью и акварелью) дореволюционного губернского города»³⁸.

³⁴ На выставках экспонировались работы А.А. Беляева, Г.А. Вологодина, П.С. Евстафьева, А.Н. Зеленина, А.Р. Иваничева, А.В. Каплуна, А.А. Киселева-Камского, В.И. Кротова, А.Ф. Куркульского, П.М. Лебедева, А.Е. Литвиненко, В.А. Мамаева, И.В. Найдера, Д.Ф. Николаева, С.В. Понамарева, А.М. Родченко, А.А. Седова-Сарапульского, А.И. Столбова, И.П. Чиркова и др. См: Там же.

³⁵ «Сейчас мои мечты – создать музей в Уфе. (...) Музей предполагает быть наполненным собранием картин, этюдов, скульптуры, полученных мною в подарок или в обмен от моих друзей и современников. я мечтаю, что когда музей будет готов, открыт – поднести его в дар городу Уфе». См.: *Нестеров М.В.* Воспоминания. – М., 1989. – С. 300.

³⁶ Связи с началом Первой мировой войны, подаренные М. Нестеровым работы были привезены в Уфу только в 1919 г. На основе этой коллекции в январе 1920 был открыт Уфимский художественный музей (ныне Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова).

³⁷ Экспонировались работы Н.С. Безрукова, Ю.Ю. Блюменталья, Я.С. Бородин, Д.Д. Бурлюка, Б.А. Васильева, П.Е. Дьяк, Н.Г. Златогорского, П.М. Лебедева, А.Е. Литвиненко, А.Э. Тюлькина. См.: Золотой век художественных объединений в России и СССР / Составители Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. – СПб., 1992. – С. 319.

³⁸ *Гафарова З.М.* История развития изобразительного искусства в республике Башкортостан конца XIX – начала XX века // Вестник Башкирского университета. 2010. Т. 15. № 3. С. 879.

Общества сыграли заметную роль в объединении уральских художников, как профессионалов, так и любителей. В своей деятельности они ориентировались на подобные творческие организации Петербурга и Москвы, стремясь перенимать столичный опыт в работе со зрителями. Несмотря на отсутствие официальных связей между уральскими художественными обществами, их деятельность была направлена на решение одних и тех же, насущных для развития края в художественном и культурном отношении, задач³⁹. Подобные задачи ставило и Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества⁴⁰.

Члены Екатеринбургского и Пермского обществ особое внимание уделяли промышленному искусству края, полагая, что необходимо «посильное содействие усовершенствованию местных кустарных изделий в отношении изящества, разнообразия и художественности»⁴¹.

Уральские художественные общества считали своей обязанностью участвовать в формировании художественных коллекций и рисовальных классов для всех слоев населения. Так, в 1896 при УОЛИИ в Екатеринбурге организовались вечерние рисовальные классы под руководством И.С. Ушакова. В уставе Оренбургского общества любителей художеств отмечалось, что «при дальнейшем развитии Общество должно содействовать устройству в г.

³⁹ Целью общества любителей изящных искусств в Екатеринбурге ставилось: «а) развитие в публике любви и интереса к изящным искусствам; б) посильное содействие усовершенствованию местных кустарных изделий в отношении изящества, разнообразия и художественности и в) доставление любителям зодчества, ваяния и живописи... возможности и способов совершенствоваться в этих искусствах...». См.: Устав общества любителей изящных искусств в Екатеринбурге. – Екатеринбург, 1895.

⁴⁰ Среди целей Пермского общества любителей живописи, ваяния и зодчества: «1) Развитие в публике интереса к живописи, ваянию и зодчеству; 2) Содействие усовершенствованию местных кустарей в отношении художественности и разнообразия труда; 3) Доставка любителям живописи, ваяния и зодчества возможности и способов совершенствования в этих искусствах путем соревнования, совместной работы, обмена сведениями ...». См.: Золотой век художественных объединений в России и СССР / Составители Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. – СПб., 1992. – С.235.

⁴¹ Там же. С. 170.

Оренбурге, с надлежащего разрешения, рисовальной школы и художественно-промышленного музея»⁴².

Художественные общества не декларировали задачу повышения благосостояния местных деятелей изобразительного искусства, не делали акцента на финансовые успехи. Их деятельность можно по- существу оценить как благотворительную. И хотя в 1890 – 1900-х годах в крупных уральских городах зрительская аудитория заметно увеличилась, интерес к живописи и графике на художественном рынке был значительно ниже по сравнению с произведениями декоративно-прикладного искусства. Возможно, именно поэтому члены обществ работали не столь активно, как хотелось бы некоторым художественным критикам. В Екатеринбургских газетах выставкам УОЛИИ нередко давали негативные оценки. Так, по поводу выставки 1902 года журналисты замечали: «В настоящем году художественная выставка Общества любителей изящных искусств не блещет качеством, ни количеством экспонатов»⁴³. Как отмечал искусствовед Г.Б. Зайцев: «В следующем году выставка была назначена на конец мая, однако из-за незначительного количества участников она не состоялась. (...) Очередную выставку, седьмую по счету, назначили на конец марта, но на середину февраля не было заявок ни от одного художника. (...) Общество просуществовало еще несколько лет, но его выставочная деятельность практически прекратилась»⁴⁴. Не лучше обстояли дела у других творческих объединений края. Так, описывая выставочную деятельность Уфимского художественного кружка, исследователь отмечает: «Содержание выставлявшихся работ по большей части было случайным (...). Это были скромные натюрморты и пейзажные этюды, этнографические зарисовки (...). Видно, сказывалась сложная экономическая ситуация, в которой действовал кружок. Не имея специальных заказов, вследствие чего и

⁴² Устав Оренбургского общества любителей художеств. – Оренбург, 1897. Цит. по: Золотой век художественных объединений в России и СССР / Составители Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. - СПб., 1992. – С. 225–226.

⁴³ Уральская жизнь. – 1902. – 30 марта.

⁴⁴ Зайцев Г. Б. Художественная жизнь Екатеринбурга в конце XIX — начале XX в. // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. – Вып. 1. – С. 111–112.

достаточных материальных средств для существования, основное время большинство художников отдавало преподавательской деятельности или же росписям церквей. Творчеством они, как правило, занимались во время летнего отдыха»⁴⁵. Оренбургское общество любителей художеств в 1902 году вообще прекратило свое существование.

С другой стороны, можно отметить независимый характер творческих объединений, не испытывавших заметного административного или коммерческого давления, а также демократичность внутренней атмосферы и равенство всех членов – профессионалов и любителей. Благодаря инициативе, идущей непосредственно от художников и зрителей, энтузиастов и ценителей прекрасного, художественная жизнь края становится более насыщенной и разнообразной.

Говоря о столичном влиянии, необходимо учитывать деятельность конкретных мастеров – выпускников петербургских и московских художественных учебных заведений, которые являлись «проводниками» европейских художественных традиций.

На Урале в начале XX века работали выпускники всех основных учебных художественных заведений России. Своеобразие и художественные установки каждого из них определяли творческое развитие конкретной группы выпускников. Приверженность академическому рисунку и программности отличала учеников дореформенной Академии художеств. Так, А.И. Шанин на протяжении всего творчества обращался к библейским сюжетам, среди его полотен: «Царь Давид» (1850 – 1880), «Непорочное зачатие» (1875), «Христос среди фарисеев» (1900, ил. 4), «Моление о чаше» (1904). В произведениях художника заметно подражание К.П. Брюллову и Ф.А. Бруни, сохранились и копии картин этих мастеров, выполненных Шаниным.

Н.М. Плюснин, с 1875 г. преподававший черчение и рисование в учебных заведениях Екатеринбурга и руководивший иконописной мастерской

⁴⁵ Гафарова З.М. История развития изобразительного искусства в республике Башкортостан конца XIX – начала XX века // Вестник Башкирского университета. – 2010. – Т. 15. – № 3. – С. 879.

Новотихвинского женского монастыря, также демонстрировал в своих живописных работах композиционную выверенность, строгость рисунка и классическую сдержанность образов (ил. 5).

В начале 1890-х в Рисовальной школе Общества поощрения художеств учился А.К. Денисов-Уральский, к тому времени уже получивший известность как художник-камнерез⁴⁶. Мастер декоративно-прикладного искусства в течение нескольких десятилетий увлечено работал над серией уральских пейзажей (ил. 6, 7). Б.В. Павловский отмечал, что на ранние работы Денисова-Уральского сильное влияние оказал художник салонно-академической живописи Ю.Ю. Клевер⁴⁷. Подобная эстетика оказалась близка художнику-камнерезу, стремившемуся с одной стороны к «сделанности» вещи, а с другой – желавшего передать эпический размах Каменного Пояса. В то же время для художника, увлеченного краеведением, характерно и стремление к точной фиксации горного рельефа и видов заводских поселений. Даже в излюбленной теме «Лесной пожар» (ил. 8), при всей эффектности природного бедствия, автор желал быть убедительно правдивым в деталях и точным в передаче освещения. Персональные выставки Денисова-Уральского прошли в Екатеринбурге (1900) и Перми (1900), они имели большой зрительский успех. Творческая манера художника, включавшая краеведческую дотошность и салонно-академическую эффектность, оказалась востребованной у населения.

Вообще интерес образованной уральской публики к академическому искусству в 1890 – 1910-х был неизменно высоким. Популярностью пользовалась выставка выпускников Дюссельдорфской Академии художеств братьев П.А. и А.А. Сведомских в Перми (1902). Представители позднего академизма, Сведомские провели детство в родовом имении Михайловский Завод Пермской губернии и поэтому откликнулись на предложение о выставке,

⁴⁶ А.К. Денисов-Уральский как мастер декоративно-прикладного искусства участвовал в крупных выставках. Среди них Всероссийская художественно-промышленная выставка (Москва, 1882), Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка (Екатеринбург, 1887), Скандинавская промышленная, сельскохозяйственная и художественная выставка (Копенгаген, 1888), Всемирная выставка (Париж, 1889).

⁴⁷ См.: Павловский Б.В. Денисов-Уральский. – Свердловск, 1953.

организатором которой выступило пермское библиотечное общество им. Д.Д. Смышляева⁴⁸.

Художники, прошедшие обучение в Высшем художественном училище при ИАХ, более разнообразны по художественным подходам и приемам, так как ориентированы на конкретных мастеров, руководивших индивидуальными мастерскими. В работах А.Н. Зеленина заметен интерес как к разработкам французских импрессионистов (ил. 9), так и к модному в начале XX века «русскому стилю» (ил. 10). Художник организовал в Перми мастерскую-студию и расписывал местные храмы.

В 1911–1918 годах в Перми работал выпускник ВХУ при ИАХ П.С. Евстафьев, активно учувствовавший в местном Обществе любителей живописи, ваяния и зодчества. «Любимый ученик Дмитрия Кардовского Евстафьев обладал подлинным художественным мастерством и несомненным живописным даром»⁴⁹. Художник стремился по-новому решать композиционно-колористические задачи, как в пейзажном (ил. 11), так и портретном (ил. 12) жанре, демонстрируя зрителям современные принципы изобразительного искусства.

Л.В. Попов (учился в мастерской В.Е. Маковского) тяготел к эстетике поздних передвижников (участвовал в выставках ТПХВ). Выходец из крестьян, художник, проживавший с 1903 года в Оренбурге, обратился к теме переселенцев. В написанных на этюдном материале картинах «Переселенцы зимой» (1900–1902), «Ходоки на новые места» (1904, ил. 13), «Переселенцы» (1910) есть и выразительные типажи из народа, и отражение социальных проблем. Художник точно передает настроение и быт сельского населения, повседневные заботы и чаянья крестьян («Луга затопило». 1908, ил. 14). Для жанровой живописи Попова характерны композиционные поиски, желание через колористические решения передать атмосферу действия, психологическое состояние персонажей («Под красным светом». 1910–1911, ил. 15). Художник

⁴⁸ Будрина А.Г. Поликарпова Г.А. Дело всей жизни. – Пермь, 1970. – С. 249.

⁴⁹ Голынец Г.В., Голынец С.В. Академия художеств и искусство Урала // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 195.

регулярно демонстрировал свои работы в столице, его персональные выставки в Оренбурге (1902, 1908) вызывали интерес у населения.

В Центральном училище технического рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге (ЦУТР) акцент делался на владение приемами стилизации, как и на другие элементы технической эстетики в целом. Художественные традиции учебного заведения заметны в творчестве А.Н. Парамонова. Показателен его «Осенний пейзаж» (1910, ил. 16) с модными для той эпохи приемами живописного панно и характерным для выпускника ЦУТР «визионерским началом». Эстетика модерна явно прослеживается и в работах со сказочной тематикой (ил. 17–18). Восточный колорит и выразительная стилизация в рамках модерна представлены в акварели другого выпускника ЦУТР – уфимского художника К.С. Девлеткильдеева (ил. 19). Уроженец Оренбурга В.Ф. Ульянов после учебы в классе декоративной и декорационной живописи ЦУТР преподавал в Екатеринбурге. Его станковые работы «Сфинкс» (1910-е) «Уголок парка» (1914), «Красные кони» (1917, ил. 20) более близки к декоративным панно с аллегорическими сюжетами и образами.

В Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) в начале 1900-х годов складываются новые подходы к выразительным средствам изобразительного искусства. Ярким представителем московской живописной школы на Урале был Л.А. Туржанский, ученик В.А. Серова и К.А. Коровина⁵⁰. В 1912 году Туржанский построил в деревне Малый Исток под Екатеринбургом дом-мастерскую, в которой работал с весны до осени, ежегодно приезжая из Москвы. В 1910 – 1920-х мастер написал пленэрные вещи, отличающиеся колористической силой и законченностью (ил. 21–23). Мастерская художника

⁵⁰ Как отмечал А.А. Федоров-Давыдов: «Серовские традиции (...) особенно сильно и плодотворно выступают (...) в пейзажах Туржанского. Он, может быть, наиболее последовательный продолжатель традиций Серова в материальности передачи предметов, любви к животным и умении их изобразить, наконец, в тяжелой плотности своей почти монохромной рыже-коричневой живописи (...) От его пейзажей – чаще всего весенних и осенних – веет настоящим запахом земли, ее влажным дыханием; убедительны его телята и жеребята, верен и правдив общий облик природы и точка передачи всех предметов при кажущейся этюдности широкой манеры письма». См.: *Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки.* – М.: Искусство, 1975. – С. 495.

в Малом Истоке стала школой живописи для многих екатеринбургских художников, что было отмечено современниками: «Туржанский оказал наиболее сильное влияние на всех местных художников...»⁵¹. Уроки пленэрной живописи у Туржанского брали И.К. Слюсарев, Н.С. Сазонов, А.М. Минеев, О.Э. Бернгард и др.

По окончании Строгановского высшего художественно-промышленного училища в 1914 году П.И. Субботин-Пермяк заявил о себе как о талантливом художнике-декораторе. Интерес к фольклору, театральная броскость и стилизация форм определили вызывательность его станковых работ (ил. 24).

Выпускники столичных учебных заведений, предлагая различные художественные методы и приемы, способствовали развитию живописи и графики в регионе, повышению к ним зрительского интереса.

Сложнее дело обстояло со скульптурой. Если кабинетные вещи из чугуна и бронзы были популярны у обывателей, то станковая пластика не пользовалась интересом. Парковая скульптура даже в крупных уральских городах была немногочисленной и, как правило, являлась вариацией, либо копией европейских работ. Так, скульптура для фонтана «Дети под дождем» («Первая любовь») была установлена в Челябинске (Сад общественного собрания. 1909 – 1910, ил. 25), Уфе (Ушаковский парк. 1910-е), Оренбурге (1910-е). В Екатеринбурге в одном из парков была помещена вольная копия скульптуры И.П. Витали «Венера снимающая сандалию» (ил. 26). Исследователи полагают, что подобные арт-объекты появлялись благодаря частным инициативам.

Долгое время единственным образцом европейской монументальной пластики в регионе был памятник Н.Н. Демидову в Нижнем Тагиле, созданный французским скульптором Ф. Бозио. Отлитые в бронзе фигуры были привезены из Парижа на Урал и установлены в 1837 г. на площади напротив Выйско-Никольской церкви (ил. 27). Созданный в духе позднего классицизма монумент

⁵¹ Сказкин Н. Об уральской живописи и скульптуре (Рукопись). 1932. Цит. по: Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Сост., автор вступ. статьи В.П. Лапшин. – М., 1978. – С. 10.

соединял конкретных персонажей (Н. Демидов) и условно-аллегорические образы (богиня-покровительница уральского города – «Lavilledede Nijnetagilsk» и др.)⁵². Несмотря на перегруженность аллегорическими образами, памятник вызывал у современников искренне восхищение, «особенно по тонко художественному исполнению»⁵³.

Другим интересным сооружением в Н. Тагиле стал памятник А.Н. Карамзину (главный управляющий Тагильскими горными заводами, муж А.К. Демидовой), выполненный по проекту оренбургского архитектора А. Белова в 1855 году (ил. 28). Монумент представлял собой богато украшенный четырехгранный пилон, который венчал фронтон с мечом и античным шлемом. Екатеринбургский скульптор-медальер А. Лютин выполнил портрет А. Карамзина и декоративные детали, отлитые из чугуна. Эклектичность художественного решения монумента отражала как новые столичные веянья, так и местные вкусы⁵⁴. Подобные памятники возникли благодаря желанию представителей рода Демидовых увековечить память о личностях, связанных с «кланом горных заводчиков». Отсюда ориентация на европейскую художественную культуру, монументальный размах и качество материала.

В конце XIX – начале XX веков городская администрация, демонстрируя верноподданнические настроения, ратовала за установку в уральских населенных пунктах монументов в честь императоров и императриц, желательно идентичных столичным. В этом плане показательна история создания памятника Екатерины II в Ирбите.

В 1874 году, готовясь к 100-летию со дня указа Екатерины II, в котором императрица жаловала Ирбитской слободе статус города, предоставляла ряд торговых льгот и право ежегодно проводить ярмарку, городская дума и уездное земство решили установить памятник императрице. Был объявлен сбор средств,

⁵² См.: *Алексеев Е.П., Черепов В.А., Ярков С.П.* Памятники монументального искусства Свердловской области. – Екатеринбург, 2008. – С. 14–16.

⁵³ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* От Урала до Москвы. Путевые заметки. Собр. соч. Т. XII. – Свердловск, 1951. – С. 161.

⁵⁴ См.: *Алексеев Е.П., Черепов В.А., Ярков С.П.* Памятники монументального искусства Свердловской области. – Екатеринбург, 2008. – С. 17–19.

а затем заключен контракт с петербургским художником М.О. Микешиним. По проекту Микешина была выполнена скульптура Екатерины II (предположительно скульптором М.А. Чижовым), установленная на Торговой площади Ирбита в 1883 году (ил. 29). Фигура императрицы близка по художественному решению скульптуре Екатерины II, установленной в Петербурге (1873), на что и рассчитывали заказчики. В ирбитском варианте государыня держит свиток с указом 1775 года. Более скромный постамент, выполненный по рисунку М. Микешина на Екатеринбургской камнерезной фабрике, был украшен гербом города и включал подробный текст о событиях 1774–1775 годов⁵⁵.

Пример Ирбита заставил поторопиться представителей городской власти Екатеринбурга. В 1886 г. небольшие по размерам бюсты Петру I и Екатерине I (ил. 27) были установлены в центре города в сквере на плотине городского пруда. В 1890 – 1900-х годах памятники Александру II были открыты в Златоусте, Екатеринбурге, Нижнем Тагиле, Троицке, Верх-Нейвинском заводе и в др. городах⁵⁶. Авторами скульптур были столичные мастера, часто устанавливались тиражные отливки. Так, академик скульптуры М.П. Попов выполнил мраморную скульптуру Александра II для здания Московских судебных установлений (1882), а затем на ее основе сделал скульптуру для Златоуста (1891). Фигура Александра II работы Попова была повторно отлита из чугуна для памятника в Екатеринбурге (1906, ил. 31). Памятник Александру III в 1901 был установлен в Кушве, скульптуру отлили по модели столичного мастера Мейснера. Монументальная скульптура, появившаяся на Урале в это время, была ограничена парадно-официальной эстетикой, отсюда ее заметная пластическая скованность, декоративная сухость и вторичность.

В целом стоит отметить, что художественная жизнь региона в течение второй половины XIX – начала XX веков обретала все большую динамичность. Зрительская аудитория постепенно росла, а количество профессиональных

⁵⁵ Там же. С. 20–21.

⁵⁶ Только в Екатеринбургском уезде насчитывалось 15 памятников Александру II.

живописцев, графиков и скульпторов увеличивалось. При этом все строилось на индивидуальном влиянии авторитетных мастеров, стремящихся развивать определенные художественные подходы, приемы и техники. Общества изящных искусств возникали благодаря самоорганизации и выстраивали довольно гибкую культурную политику, обращая внимание на самые разные (включая футуризм) явления столичной художественной жизни. В местной прессе, пусть и изредка, но появлялись статьи, посвященные проблемам изобразительного искусства в столицах и на Урале. Причем ряд журналистов ратовали за новые пути развития живописи и графики, за новаторские методы преподавания в художественных учебных заведениях. Так, автор текста о традиционной выставке в ЕХПШ замечал: «Выставка работ учеников художественно-промышленной школы в этом году поражает своей сухостью, академичностью. В ней всецело отразилась та борьба старого с новым, которая нещадно ведется в крупных художественных центрах России – Петербурге и Москве, в которых уже сказалась победа новых путей, новых форм, новых приемов»⁵⁷.

Желание приобщиться к элитарному (в самых различных представлениях об элитарности) европейскому искусству соединялось со всевозрастающим пониманием самобытности регионального искусства, которое необходимо сохранять и подчеркивать. Отсутствие жёстких профессиональных критериев привлекало в подобные общества самодеятельных художников, часто создававших свои работы под воздействием народного или промышленного декоративно-прикладного искусства. Таким образом, народное, промышленное и изобразительное искусство, активно развиваясь и взаимообогащая друг друга в начале XX века, создали значительный художественный потенциал. На этом потенциале во многом и будет основываться искусство Урала последующих десятилетий.

⁵⁷ Уральская жизнь. – 1907. – 29 мая.

1.2. Роль педагогов Петербурга и Москвы в развитии художественного образования в XVIII – начале XX века

Влияние столичных мастеров на развитие изобразительного искусства региона с наибольшей полнотой раскрывается в деятельности учебных художественных заведений. Можно отметить, что 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 по европейским «лекалам» с учетом промышленного опыта наиболее развитых стран и с привлечением иноземных специалистов. В.Н. Татищев в «Учреждении, коим порядком учителя русских школ имеют поступать» (1736) особо отмечал: «наука знаменованія и живописи, к той же архитектуре и прочим наукам и ремеслам в помощь весьма полезна...»⁵⁸. В возникшей в 1737 году при Канцелярии горных заводов в Екатеринбурге школе «знаменованія» (рисования) система обучения строилась по методике И. Д. Прейслера, изложенной в книге «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству»⁵⁹. «Достаточно стройная для того времени система художественного образования положила начало развитию самобытного искусства – горнозаводской графики. Ученики Екатеринбургской школы осваивали квалифицированную «рисовальную выучку», которая на практике воплощалась в чертежи, видовые панорамы, изображения машин и оборудования, профили рудников. (...) В тесной связи школы «знаменованія» и уральских предприятий следует видеть одну из причин высоких художественных достоинств создаваемых произведений декоративно-прикладного искусства»⁶⁰.

⁵⁸ Цит. по: Демидова Н.Ф. Инструкция В. Н. Татищева о порядке преподавания в школах уральских казенных заводов // Исторический архив. Т. V. М., 1950. С. 172.

⁵⁹ Книга Прейслера была издана в 4 томах в Нюрнберге (1728–1731). В 1734 г. была отпечатана на русском языке в типографии Санкт-Петербургской Академии наук.

⁶⁰ Максяшин А.С. Из истории художественного образования на Урале // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – № 32. – С. 112.

Владельцы частных заводов также хорошо понимали важность художественного образования для повышения качества продукции. По распоряжению Н.А. Демидова в горнозаводское училище, открытое в 1758 г. при Нижнетагильском заводе, из Москвы и Петербурга присылались различные методические пособия по рисованию, черчению и живописи. Были присланы и четыре железных расписных английских подноса, которые Демидов рекомендовал использовать как образцы для местной декоративно-прикладной продукции⁶¹. В 1806–1820 гг. в Нижнем Тагиле, благодаря инициативе Н.Н. Демидова, действует живописная школа, в которой преподавал выпускник Академии художеств В.И. Албычев. Способные ученики школы Я.Ф. Арефьев и П.И. Баженов совершенствовались в живописном деле в Италии, а затем в Императорской Академии художеств. В дальнейшем профессиональные художники Арефьев и Баженов преподавали рисование в Выйском заводском училище. Именно демидовский Урал становится центром возникновения уральской живописи, здесь зарождается искусство росписи по металлу⁶². На тагильских подносах, кроме цветочных росписей, появились живописные вариации композиций западноевропейских гравюр. По заказу нижнетагильской администрации виды демидовских заводов пишут живописцы, воспитанники Арзамасской школы Ступина П.П. Веденецкий и В.Е. Раев.

На территории Прикамья в вотчинах Строгановых и Лазаревых развитие живописи также было связано с влиянием Академии художеств: «...оно передавалось как через ее воспитанников, оказавшихся в Прикамье, так и через тех, кто преподавал в Арзамасской и Нижегородской художественных школах, где обучались некоторые из прикамских живописцев. Синтез допетровских традиций с академическими уроками позволил крепостным Строгановых и Лазаревых проявить себя как в церковной, так и в светской живописи – в

⁶¹ См.: *Силонова О.И.* Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий заводладельцами Демидовыми в XVIII веке // Первые художественные чтения. – Нижний Тагил, 2004. – С. 3.

⁶² См.: *Голынец Г.В., Голынец С.В.* Академия художеств и искусство Урала // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 188–202; *Павловский Б.В.* Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. – М., 1975.

портрете, пейзаже и даже в бытовом жанре, – дав яркие образцы наивного реализма»⁶³. Среди крепостных живописцев Строгановых, обучавшихся в ИАХ, можно назвать А. Кривошекова, П. Попова, А. Шайдурова.

В 1815 г. при народном училище Чермоозского завода Лазаревых был создан рисовальный класс⁶⁴. Несомненно, владельцы частных заводов Демидовы, Строгановы, Лазаревы и др. сыграли серьезную роль в развитии культурной жизни края. Коллекционеры и меценаты, они понимали значение художественного образования и по мере возможностей организовывали учебные заведения, привлекали столичных художников-педагогов, ратовали за передовую систему обучения. С другой стороны, их инициатива всегда была ограничена личными целями и выгодами, отсюда неустойчивость положения подобных учебных заведений, напрямую зависящих от распоряжений частного лица. Негативную роль играло и крепостное положение большинства учеников, лишенных творческой свободы и вынужденных работать по приказу.

Если говорить о последовательном развитии художественного образования и о роли в этом процессе столичной академической системы, необходимо рассмотреть деятельность учебных заведений при казенных заводах. Благодаря президенту Академии художеств графу А. С. Строганову при Императорской Екатеринбургской гранильной фабрике, в 1800 году создается школа «рисования, лепления и резьбы». В специальном «классе резного искусства» («школа антиков») ученики копировали рисунки, занимались лепкой и обработкой камня. Некоторые из них совершенствовались свое мастерство в Академии художеств (Я.В. Коковин, Ф.П. Пономарев, Я.

⁶³ Голынец Г.В., Голынец С.В. Академия художеств и искусство Урала // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 192.

⁶⁴ В Уставе училища было отмечено: «Из числа учеников, находящихся в самом училище, дозволяется сверх преподаваемых наук обучаться рисовальному искусству, для чего и назначен особый учитель. Часы рисования назначаются два раза в неделю (...) Рисованию нынче обучает Михаил Ромашев. Он в обязанности прилагать старание в успехах учеников в сем искусстве... Кто из числа достигнет большого знания в рисовальном искусстве, тот вправе надеяться получить значащее место по заводской части». См.: Егорова Е.И. Обучение крепостных живописцев в Прикамских имениях Строгановых и Лазаревых // Художественная культура Прикамья и ее связи. – Пермь, 1992. – С. 79.

Анбаров), после чего работали на Екатеринбургской гранильной фабрике. Как отмечал Б.В. Павловский: «В Екатеринбурге в первой половине XIX века работало несколько крупных художников прикладного искусства, окончивших Академию Художеств. Их творчество связано с деятельностью гранильной фабрики, им она обязана в значительной мере своими успехами, прекрасными произведениями камнерезного искусства»⁶⁵. Учились в ИАХ мастера-граверы Златоустовской оружейной фабрики Е.Н. Бушуев, И.П. Бояршинов, П.П. Уткин.

Наряду с Академией художеств подготовку художников декоративно-прикладного искусства осуществляли в Рисовальной школе в отношении к искусствам и ремеслам, основанной С.Г. Строгановым в 1825 году в Москве. В Петербурге с 1839 г. действовала Рисовальная школа К.Х. Рейссига, целью которой было развитие художественного вкуса среди промышленников и ремесленников, а с 1876 г. – Центральное училище технического рисования барона А.И. Штиглица. Таким образом, в России сложилась система художественно-промышленного образования, тесно связанная с потребностями производства и художественных промыслов, реагирующая на изменения заводских технологий и проблемы рынка. Кризисная ситуация с кустарными и художественными промыслами в последней четверти XIX – начале XX века вызвала серьезную дискуссию о необходимости новой программы подготовки художников декоративно-прикладного искусства и создании сети художественно-промышленных школ⁶⁶.

Художественно-промышленные учебные заведения стремились основывать на базе местных кустарных промыслов и предприятий, выпускавших декоративно-прикладные изделия⁶⁷.

⁶⁵ Павловский Б.В. Камнерезное искусство Урала. – Свердловск, 1953. – С. 63.

⁶⁶ «Только единство всех элементов и ремесленного, и машинного, и народного кустарного искусства, только в создании общественного художественного надзора за всем производством заключается единственная возможность создать блестящее прикладное искусство...» См.: Оршанский Л.Г. О развитии прикладного искусства // Труды Всероссийского съезда художников. – Т. 2. – Петроград, 1914. – С. 228.

⁶⁷ Положение о художественно-промышленном образовании (1902) определило ясную систему учебных заведений страны, которые подразделялись на четыре разряда: «а) художественно-промышленные училища;

В декабре 1902 года была открыта Екатеринбургская художественно-промышленная школа (ЕХПШ, ил. 31) – первое государственное художественное учебное заведение на Урале. Для обустройства школы была приобретена усадьба А. Злоказовой на Вознесенском проспекте. Министерство финансов выделило на строительство здания значительные средства, и вдобавок крупные суммы были переданы из Екатеринбургской уездной земской управы. Был организован попечительский совет школы, куда вошли представители городской администрации, купцы, банкиры и деятели культуры. К центральному корпусу усадьбы Злоказовой добавили второй этаж, рядом построили здания для мастерских: гранильной, бронзолитейной, ювелирной, чеканной (ил. 32), эмальерной, столярно-резной (ил. 33)⁶⁸. Также были выделены значительные суммы на оснащение мастерских, приобретение инструментов, наглядных пособий, устройство музея и библиотеки. Согласно уставу, задача учебного заведения состояла в том, чтобы «давать обучающимся в ней общую и специальную подготовку для выполнения художественных работ по прикладным искусствам»⁶⁹.

Первый директор ЕХПШ М.Ф. Каменский ранее преподавал в ЦУТР, был сторонником прогрессивных методов обучения. Общение с Н.Н. Ге и Л.Н. Толстым определили его демократические взгляды на развитие общества и искусства. Благодаря Каменскому в ЕХПШ сложился сплоченный педагогический коллектив, ядро которого составляли выпускники ЦУТР.

Чиновники Министерства торговли и промышленности полагали, что художественно-промышленная школа связана с товарным производством, а

б) художественно-промышленные школы;
в) художественно-ремесленные мастерские;
г) рисовальные классы». См.: Положение о художественно-промышленном образовании. ЦГИА. Ф. 790., оп. 1, д. 5, л. 59.

⁶⁸ Учебное заведение находилось 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).

⁶⁹ Устав Екатеринбургской художественно-промышленной школы. РГИА. Ф.25, оп. 4. д. 486.

значит, она должна отвечать только практическим нуждам местных промыслов⁷⁰.

Более прогрессивные руководители считали, что «механическое копирование образцов» не принесет пользы, что необходимо воспитывать специалиста, который умеет творчески использовать достижения машинного производства: «Мастер мог соперничать с машинным производством, если он вкладывал глубину эстетической мысли в свое произведение»⁷¹. Каменский в своей речи, посвященной открытию ЕХПШ, заявил, что «наибольшее внимание будет обращено на художественное развитие учащихся»⁷². Человек передовых взглядов, директор ЕХПШ считал, что необходимо выявлять одаренных учеников и способствовать развитию творческих индивидуальностей⁷³.

Особая роль в учебном процессе отводилась рисунку гипсовых орнаментов, архитектурных деталей, а затем и живой природы⁷⁴. Специфика художественно-промышленной школы сказывалась в постановке задач. Так, рисунок гипсовых форм и натюрмортов выполнялся длительное время с тщательной проработкой всех деталей. Важной задачей для художественно-промышленной школы было использование рисунка в практике, при создании

⁷⁰ Подобная позиция была озвучена на съезде деятелей по кустарной промышленности: «...кустарю не до высокого искусства, он должен приравниваться к нашему рынку и считаться с требованиями иностранного рынка. Это может дать кустарю учебная мастерская, но руководимая не художником с его абстрактными стремлениями, а техником с его реальным взглядом на прозу жизни. Иначе – нужна элементарная графическая грамотность и показательные объекты...». См.: Выступление В.Г. Гомилевского // Труды съезда. – Т. 2. – СПб., 1910. – С. 73.

⁷¹ Художественно-промышленный журнал. – 1910. – № 4. – С. 8.

⁷² Уральская жизнь. – 1902. – 8 декабря.

⁷³ Благодаря М. Каменскому и его сторонникам в ЕХПШ «возобладали наиболее прогрессивные и перспективные точка зрения на характер обучения будущих мастеров (...) выпускник школы должен не только сам знать все премудрости ремесла, но быть организатором производства, основанного на современной технической базе». См.: Ярков С.П. Екатеринбургская художественно-промышленная школа и некоторые проблемы художественного образования в России на рубеже 19–20 вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Л., 1974. – С. 11.

⁷⁴ Так, в программе ЕХПШ значилось: «1-й класс: рисование с натуры простых предметов. 2-й класс – гипсовый орнамент и архитектурные детали, живые цветы и растения. 3-й – живая натура, гипсовые античные головы и живая голова натурщика. 4-й класс – голова с натуры, античная фигура и с живого натурщика в costume. 5-й класс – обнаженная натура в позе, движении, применение рисунка в художественной промышленности». См.: Отчет школы за 1907–1910 гг. – Екатеринбург, 1911. – С. 10.

декоративно-прикладных произведений из камня и металла (ил. 34, 35). Большую роль в этом процессе играл такой предмет, как стилизация. Упражнения по стилизации начинались с простейших геометрических и растительных орнаментов и заканчивались созданием сложных композиций.

Преподаватель стилизации А.Н. Пармонов был поклонником «русского стиля» и полагал, что именно народное искусство дает замечательные образцы выразительной стилизации формы, и обращал на это внимание учеников⁷⁵.

Скульптуру преподавал Т.Э. Залькалн (в ЕХПШ он был известен под фамилией Гринберг), имевший большой опыт работы с разными материалами: бронзой, гранитом, фарфором. Окончив ЦУТР, Залькалн первое время специализировался на декоративной живописи и гравюре. В дальнейшем он продолжил образование частным образом в Мюнхене и Париже и под влиянием О. Родена начал заниматься скульптурой. В учебной программе ЕХПШ урокам скульптуры отводилось недостаточное количество часов, но Залькалн сумел увлечь учащихся и ввел дополнительные занятия, поощрял их к выполнению творческих работ⁷⁶. И.Д. Шадр рассказывал, что был ранее изгнан из класса лепки «за неспособность», а Залькалн, осмотрев его работу, отметил «настоящее скульптурное чутье» и дал совет: «Вам нужно штудировать природу. Если вы будете работать, из вас выйдет прекрасный скульптор!»⁷⁷. По воспоминаниям Шадра: «Постановку ученики подбирали по своему вкусу, он следил за лепкой, сравнивал ее с моделью, объяснял ошибки. Чаще всего говорил: «Строже. Проще. Чище»»⁷⁸. В литейной мастерской школы по моделям Залькална отливались кабинетные скульптуры из бронзы (ил. 36, 37).

С 1908 г. скульптуру в ЕХПШ преподавал В.А. Алмазов, окончивший Строгановское художественно-промышленное училище. Обучая будущих

⁷⁵ «Ну смотрите, какая прелесть: вот расписные дуги, туески, дубленные шубы, кушаки, домотканые платья, пояски – ведь это высокое творчество нашего талантливого народа, и какое оно самобытное! Вот где мы, художники, должны учиться и черпать красоту, гармонию красок». См.: *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 36.

⁷⁶ Среди учеников Т. Залькална скульпторы И.Д. Шадр и П.И. Таежный.

⁷⁷ *Воронова О.П.* И.Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 64.

⁷⁸ Там же.

камнерезов и литейщиков мастерству лепки, Алмазов привлекал их к творческому процессу⁷⁹. Под руководством преподавателя ученики школы работали над скульптурным оформлением Екатеринбургского оперного театра, а Н. Захваткин и А. Узких помогали скульптору в создании проекта памятника Минину и Пожарскому. Модель памятника демонстрировалась в ЕХПШ в 1912 году. В этом же году Алмазов выполнил бюсты В.Г. Белинского, Д.Н. Мамина-Сибиряка (ил. 38) и Ф.М. Решетникова.

Выпускниками ЦУТР являлись живописцы А.Н. Парамонов и В.Ф. Ульянов, графики В.П. Рупини и А.А. Арнольдов. Яркой личностью среди педагогов был выпускник ИАХ В.В. Коновалов⁸⁰. Живописные полотна художника «Гимназистки в соборе» (1895), «В мертвецкой» (1901) произвели сильное впечатление на местную публику.

В 1906 чеканную мастерскую ЕХПШ возглавил Н.А. Вьюнов, выпускник ВХУ при ИАХ. В дальнейшем он руководил эмальерной мастерской и добился заметных успехов. С 1909 года Вьюнов занимал должность инспектора ЕХПШ, заведовал библиотекой и музеем.

В 1913 году директором ЕХПШ был назначен В.М. Анастасьев, который учился в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве, а затем окончил естественное отделение Московского городского народного университета А. Л. Шанявского. Он неоднократно принимал участие в организации и устройстве общешкольных выставок в России, регулярно совершал поездки для изучения памятников русской старины⁸¹.

⁷⁹ «Алмазов умел заинтересовать и увлечь учащихся работой. Помимо методических указаний, он приводил, и очень осторожно, всякого рода примеры и был весьма требователен к заданиям учащихся (...). Внеклассная работа как дополнительная штудировка по скульптуре, пожалуй, была полезнее уроков». См.: *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 30, 31.

⁸⁰ В.В. Коновалов преподавал в студии живописи и рисования при Саратовском обществе любителей изящных искусств (с 1889), Боголюбовском рисовальном училище в Саратове (1887–1906). Среди его учеников А.Т. Матвеев, В.Э. Борисов-Мусатов, П.В. Кузнецов.

⁸¹ Свои наблюдения и мысли о развитии производства в России, о художественно-промышленном образовании Анастасьев высказывал в многочисленных публикациях. Среди них: «Кустари и фабрика», «Нужды кустарной промышленности в России», «Школы для кустарей», «Задачи профессионального образования».

Значительную роль в учебном процессе играли педагоги-мастера формовочного и литейного дела, камнерезы, ювелиры и краснодеревщики, как правило, уроженцы Урала. Имея большой опыт художественного производства, они проводили с учениками практические занятия. Так, первое время камнерезную мастерскую возглавлял А.Н. Трапезников – авторитетный на Урале камнерез, чьи произведения не раз экспонировались на международных выставках. В мастерских школы педагог демонстрировал учащимся авторские приемы и подходы в обработке камня⁸². Его изделия вместе с работами учеников демонстрировались на международной выставке в Турине (1911). Столярной мастерской руководил специалист «по резному делу» Д.А. Болтянский, чеканной – выпускник Строгановского художественно-промышленного училища Е.К. Маркевич.

Общественность Екатеринбурга активно обсуждала проблемы школы, в местной прессе появлялась не только информация о ситуации в учебном заведении, но и критические статьи о методике преподавания. У любителей изобразительного искусства популярностью пользовались проходившие в ЕХПШ выставки работ учеников и преподавателей. Отзывы о выставках в городских газетах демонстрировали заинтересованность в развитии регионального искусства: «Выставка работ учеников художественно-промышленной школы в этом году поражает своей сухостью, академичностью. В ней всецело отразилась та борьба старого с новым, которая нещадно ведется в крупных художественных центрах России – Петербурге и Москве, в которых уже сказалась победа новых путей, новых форм, новых приемов»⁸³. Интерес к новым художественным явлениям в столицах поспособствовал организации ряда выставок московских художников, которые прошли в 1911–1913 годах в помещении школы. Творческие работы учеников школы на различных

⁸² Так, в учебном процессе Трапезников выполнил уникальную вазу из «редкого экземпляра дымчатого горного хрусталя, около двадцати фунтов весом, естественные грани которого были отшлифованы, и кристалл почти в целом виде был оправлен в серебряную отделку с порфиловым пьедесталом». См.: Отчет школы за 1910 – 1911 год. – Екатеринбург. 1912. – С. 8–9.

⁸³ Уральская жизнь. – 1907. – 29 мая.

российских и международных выставках были отмечены дипломами и золотыми медалями⁸⁴. Выпускники ЕХПШ – камнерезы и ювелиры – были востребованы в известных ювелирных компаниях (П. Дербышев, П.М. Кремлев). Было немало и тех, кто в дальнейшем добился успехов в изобразительном искусстве. Среди них И.Д. Шадр, И.К. Слюсарев, А.А. Кудрин, Н.С. Сазонов, А.Ф. Узких, Л.И. Елтышев, П.И. Таежный, А.А. Жуков, Б.Ф. Лалетин, Н.А. Захваткин.

Деятельность ЕХПШ оказала серьезное влияние на развитие художественного образования в регионе. Так, при непосредственном участии педагогов и выпускников школы возникла Уфалейская художественная мастерская по производству изделий из мрамора. По примеру ЕХПШ строили свою деятельность Ремесленно-художественное училище графа Шувалова в Лысьве, Ревдинская учебно-показательная мастерская. «Особая роль художественных учебных заведений Урала заключалась и в том, что они являлись одновременно и своеобразными экспериментальными и творческими лабораториями по внедрению новых художественно-педагогических технологий, связанных с горнозаводскими производствами»⁸⁵.

Немало выпускников столичных художественных заведений преподавало рисование в различных общеобразовательных учреждениях региона. Если в первой половине XIX века их было не много, то к началу XX количество преподавателей изобразительного искусства заметно возросло. Возрос профессиональный уровень и общественный статус художников-педагогов. Так, если в 1830 – 1860-х годах рисование в пермских учебных заведениях вели выпускники Арзамаской школы живописи Ступина – В.А. Щегольков и А.У. Орлов, то в конце XIX – начале XX века в гимназиях Перми рисование и

⁸⁴ Работы учеников ЕХПШ экспонировались на Международной строительно-художественной выставке в Петербурге (1908), на всероссийских и международных выставках в Казани (1909), Екатеринославе (1910), Турине (1911), Петербурге (1912), Киеве (1913), Лионе (1914).

⁸⁵ *Максяшин А.С.* Из истории художественного образования на Урале // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – № 32. – С. 117.

черчение преподавали выпускники ИАХ А.И. Шанин, А.Н. Зеленин, А.А. Седов, И.П. Чирков, П.С. Евстафьев.

Выпускник ИАХ Н.М. Плюснин был учителем черчения и рисования в Екатеринбургской женской гимназии, а затем в Екатеринбургском епархиальном училище. В учебных заведениях Екатеринбурга преподавали Н.А. Иванчев, А.Н. Миловзоров, А.М. Писарев, И.К. Слюсарев, Л.Н. Жуков. В Благовещенской учительской семинарии в Уфе преподавал П. Лебедев; в Неплюевском кадетском корпусе в Оренбурге – Л.В. Попов; в женской гимназии Оренбурга – Н.А. Розанов; в реальном училище Оханска – Б.В. Астауров; в женской гимназии Ирбита – В.И. Горбунов; в женской гимназии Нижнего Тагила – А.И. Иванов ⁸⁶. Художники-педагоги в общеобразовательных учреждениях были ограничены учебной программой и могли лишь познакомить учащихся с основами рисунка и композиции. С другой стороны, они осуществляли важную просветительскую деятельность, пробуждая у молодежи интерес к изобразительному искусству. Большинство уральских художников отмечали плодотворное воздействие школьных учителей рисования на свое творческое становление. Так, М.В. Нестеров вспоминал преподавателя рисования Уфимской мужской гимназии В.П. Травкина: «Он в классе один из всех учителей меня заметил. Внимательно поправлял мои рисунки. Любил меня. Зазывал меня к себе. (...) Был одинокий человек. Неудачник. Но способный, с искрой»⁸⁷. Художник К. С. Девлеткильдеев в автобиографии рассказывал, что в гимназии, где он учился, рисование считалось предметом второстепенным. Интерес к изобразительному искусству у него возник благодаря поддержке учителя А.А. Соколова: «Считал меня одним из своих способнейших учеников, он всегда убеждал не бросать

⁸⁶ См.: *Егорова Е.И., Максяшин А.С.* Художники-педагоги Урала XVIII – начала XX в. Словарь. – Екатеринбург, 1994.

⁸⁷ *Дурьлин С.Н.* Нестеров в жизни и творчестве. – М., 2004. – С. 11.

рисование и приглашал заниматься к себе в дом, где мы рисовали геометрические тела в перспективе и учились тушевать»⁸⁸.

Отсутствие полноценного художественного рынка и ограниченность зрительской аудитории приводили к тому, что большинство художников-педагогов не смогли реализоваться в творчестве, но были среди них и подвижники, много сделавшие для развития художественного образования.

В конце XIX – начале XX века в крупных уральских городах появились и частные художественные студии, открытые для всех желающих. В 1888 году в Перми при содействии Академии художеств была открыта частная школа рисования А.И. Шанина. Выпускник ИАХ испросил у Академического совета разрешение преподавать по собственной программе. Вместе с разрешением художник получил из Академии гипсовые пособия для рисования. Академический характер преподавания определил судьбу некоторых учеников Шанина, таких как А.А. Зеленин, А.В. Каплун, которые продолжили свое обучение в Академии художеств⁸⁹. В 1905 в Перми открыл собственную мастерскую-студию А.Н. Зеленин. В Екатеринбурге частные уроки рисунка и живописи давал Н.М. Плюснин. Именно у него начал осваивать основы изобразительного искусства Л.В. Туржанский. В 1909 частную школу рисования и живописи в Екатеринбурге открыл К.М. Голиков.

В 1910 г. открылась изостудия Н.А. Протопопова в Уфе. Ученик П.П. Чистякова и В.С. Савинского, Протопопов в своей педагогической деятельности ориентировался на академический метод. В 1915 г. в Уфе появилась студия изобразительного искусства П. Лебедева. «На ее занятиях, проходивших по средам и воскресеньям, учащиеся рисовали карандашом и писали картины с изображением различных предметов и видов с натуры»⁹⁰.

⁸⁸ Цит. по: *Гафарова З.М.* История развития изобразительного искусства в республике Башкортостан конца XIX – начала XX века // Вестник Башкирского университета. – 2010. – Т. 15. – № 3. – С. 878.

⁸⁹ См.: *Казаринова Н.В.* Художественная культура Пермского края XVI – начала XXI-го веков. – Пермь, 2019. – С. 82.

⁹⁰ *Гафарова З.М.* История развития изобразительного искусства в республике Башкортостан конца XIX – начала XX века // Вестник Башкирского университета. – 2010. – Т. 15. – № 3. – С. 877.

Закономерен вывод, что на территории края именно через художественные учебные заведения шел процесс приобщения населения региона к изобразительному искусству. Несмотря на немногочисленность (особенно в XVIII – XIX вв.) подобных учреждений, их важность была очевидна как для уральской администрации, так и для большинства заводовладельцев. То, что художественное образование возникло и развивалось благодаря тесной связи с производством и кустарными промыслами, определило своеобразие этого процесса. Контроль Императорской Академии художеств за качеством художественной продукции (Екатеринбургская камнерезная и гранильная фабрика, Златоустовская оружейная фабрика) привел к налаживанию тесных контактов в деле подготовки художников декоративно-прикладного искусства. Постепенно сложилась система художественно-промышленного образования, и ЕХПШ стала образцовым (по столичным меркам) учебным заведением. Художники – выпускники ИАХ, ЦУТР, Строгановского художественно-промышленного училища выстроили и проводили в жизнь программу подготовки дипломированных ювелиров, камнерезов, краснодеревщиков. Такие предметы, как графика, живопись, скульптура преподавались в ограниченном объеме, лишь в рамках задач декоративного искусства. Таким образом, декоративно-прикладное искусство было своеобразным «локомотивом», определявшим включение станковой живописи и скульптуры в художественную жизнь региона.

Параллельно с деятельностью педагогов художественно-промышленных учебных заведений организаторы и руководители частных изостудий и школ рисования (такие как, А.И. Шанин, А.Н. Зеленин, Н.М. Плюснин, Н.А. Протопопов и др.) обучали рисунку и живописи по авторской методике и программе. Личный подход и более неформальные отношения между учителями и учениками привели к заметным продуктивным результатам.

Влияние столиц на художественную жизнь Урала до 1917 года было «точечным» и избирательным. Долгое время более продуктивному и масштабному влиянию столиц мешало отсутствие институций, и лишь в начале

XX века они начали стремительно складываться. Несомненно, сложившаяся форма культурных взаимоотношений между столицами и уральским регионом имела серьезный потенциал и перспективы дальнейшего развития. Можно утверждать, что это развитие (по мысли столичных и региональных деятелей культуры) положительно сказалось бы на народных и кустарных промыслах и позволило бы декоративно-прикладному искусству края обрести новый уровень («создать блестящее прикладное искусство»). Это помогло бы обрести более стабильный художественный рынок, включенный в общероссийскую систему социокультурных и экономических отношений. Через интерес к декоративному искусству уральский зритель приобщился бы к станковой графике, живописи и скульптуре, тем самым определив качественный подъем художественной жизни региона.

Глава 2. Установки центра и местная специфика агитационно-массового искусства на Урале. 1918–1923 гг.

2.1. Художественная жизнь края: создание механизмов управления

До 1917 года вопросами просвещения и воспитания «общей художественной культуры» занималось Министерство просвещения. Императорская Академия художеств не считала нужным брать на себя функции контроля за зрителем или подавления идеологических противников⁹¹.

После февраля 1917 года на страницах столичных журналов развернулась дискуссия о свободе искусства и о государственной политике в области культуры. «Формула официальной диктатуры неприемлема по тысячи причин (...), но отстранение государства от всякого участия в художественной жизни страны – тоже неверное мнение» – заявляли на страницах журнала «Аполлон»⁹². Художники, отстаивающие независимость искусства от государства, организовали союз «Свобода искусству» (1917), в который входили Н. Альтман, Л. Бруни, М. Кузьмин, В. Мейерхольд, Н. Пунин и др. Еще более крупным объединением столичных мастеров стал «Союз деятелей искусства»⁹³, объединивший более 200 художников. Руководство союза призывало провести Учредительный собор деятелей искусства, чтобы определить условия, обеспечивающие независимость художественного творчества.

⁹¹ «Искусство удовлетворяло потребности текущей жизни. Посему было свободно в своем выборе. (...) Сосуществовали официальное академическое искусство и его оппозиция – передвижники. Союз русских художников – сильные продолжатели передвижников – и «Мир искусства» – решительный противник передвижнической идеологии, «Бубновый валет» и его антипод - символизм, кубо-футуризм и абстракционизм, не приемлющий всяческие «измы» и течения традиционного искусства. Важно было, что искусство действительно развивалось свободно, порой преодолевая сковывающие его бурное течение запросы потребителей и запросы рынка». См.: Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917 – 1941 гг. – М., 1999. – С. 7.

⁹² Аполлон. – 1997. – № 2–3. – С. 67. Цит. по: Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 7.

⁹³ Учрежден 12 марта 1917 г. в Петрограде.

По примеру столиц подобные организации возникли и на Урале, пусть и с определенной задержкой.

В начале 1918 года в Перми по инициативе Н.М. Гущина и И.А. Семирякова, а также при участии членов общества живописи, ваяния и зодчества, был создан Союз свободных художников⁹⁴. В сентябре 1918 при Союзе открылось Народное художественное училище, в котором начали преподавать Н.М. Гущин, А.Н. Зеленин, Д.Ф. Николаев, И.И. Туранский и др. Интерес населения к художественному образованию оказался столь значительным, что пришлось открыть вечерние классы. Занятия посещали более 300 человек⁹⁵.

В Оренбурге в 1918 г. возник Союз художников-живописцев (Общество любителей художеств), при котором также была основана школа под руководством С.М. Карпова⁹⁶. В союз входили архитектор И. Рянгин, художники А.Ф. Степанов, К.В. Николаев, С.В. Рянгина, И. Кротов, Сучко, И. Мехед, братья Ледяевы. Они обсуждали проблемы современного искусства и совместно работали над этюдами.

Сторонники усиления роли государства в развитии искусства подчеркивали, что решать серьезные экономические проблемы без помощи властей художники не в состоянии. В начале 1918 г. в системе Наркомпроса возник отдел изобразительных искусств (руководитель Д.П. Штеренберг), многие «левые» мастера поступили на службу в советские учреждения. Отныне художники строят свою работу, руководствуясь государственными

⁹⁴ Золотой век художественных объединений в России и СССР / Составители Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. – СПб., 1992. – С. 285.

⁹⁵ «Афиша извещала: «Все желающие получить художественное образование могут подать в правление Союза художников соответствующее прошение». В первый же год училище посещало более трехсот человек. С 1 октября пришлось открыть вечерние художественные классы». См.: *Казаринова Н.В. Художники Перми.* – Л., 1987. – С. 19.

⁹⁶ «Прекратившее занятия с начала гражданской войны в Оренбурге местное общество любителей художеств на днях возобновило свои занятия. (...) Занятия происходят под руководством художника С. М. Карпова. Плата 3 рубля в месяц. В школу принимаются лица обоюбого пола без ограничения возраста. Предварительных испытаний и образовательного ценза не требуется». Известия Оренбургского военно-революционного комитета. – № 18. – 1918. – 26 (13) февраля. Цит. по: Степан Карпов. Живопись и графика из собрания Оренбургского областного музея изобразительных искусств / Сост.: И. В. Смекалов. – Оренбург, 2020. – С. 213.

установками и положениями: «Таким образом, из обозначившихся в первые революционные дни двух возможных систем власти – демократической, основанной на широкой представительности культурных слоев общества, и административной, выразившей идею диктатуры – взяла верх вторая»⁹⁷.

Большевики откровенно заявили, что для них ценность представляет лишь тот художник, который готов посвятить свой творческий труд становлению коммунистического государства⁹⁸.

На Урале изменение роли художника в государственной системе почувствовали далеко не сразу. Местное руководство было озабочено серьезными политическими и экономическими проблемами. Специалистов по вопросам искусства если и привлекали, то, как правило, в связи с экспроприацией частных художественных коллекций и церковного имущества.

Агрессивные действия новой власти, типичные для периода «военного коммунизма», вызвали протест у деятелей культуры как в столицах, так и в провинции⁹⁹. Но если в Москве и Петрограде негативное отношение к уничтожению памятников искусства и культуры еще могло оказать определенное воздействие на представителей власти, то в регионах мнение творческой интеллигенции не учитывалось. Художественные и краеведческие общества на Урале продолжали свою работу практически автономно. Благодаря личной инициативе отдельных мастеров изобразительных искусств были организованы художественные выставки в Перми (март 1918), Шадринске (май 1918)¹⁰⁰.

⁹⁷ Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 24.

⁹⁸ Программа, принятая VIII съездом РКП(б) (проходил 18–23 марта 1919), объявила: «Нет таких форм науки и искусства, которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созиданию коммунистического хозяйства». См.: КПСС в резолюциях. – Ч. 1. – М., 1954. – С. 451.

⁹⁹ Союз деятелей искусств опубликовал воззвание: «Союз деятелей искусств, протестуя против намерений комиссара А.В. Луначарского уничтожить монументы, поставленные деятелям русской истории, горячо призывает всех художников, общественных деятелей и вообще культурных людей присоединиться к протесту». Цит. по: Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 7.

¹⁰⁰ Выставка художников и дилетантов // Народная газета (Шадринск). – 1919. – 1 янв.

Лишь под давлением центра, требующего усилить пропаганду идей коммунизма среди населения, региональные власти начали привлекать художников к созданию разнообразной агитационно-массовой продукции. По инициативе большевистского руководства к 1-й годовщине Октября среди членов Союза свободных художников Перми был проведен конкурс плаката. Но в целом политика советской власти в регионе по отношению к мастерам изобразительных искусств была еще неопределенной.

Победа антисоветских сил весной–летом 1918 года (Челябинск был занят 27 мая, Оренбург – 3 июля, Уфа – 5 июля, Екатеринбург – 25 июля) вызвала оживление в среде творческой интеллигенции. Несмотря на разгар Гражданской войны и серьезные экономические трудности, художественная жизнь региона при «белых» стала более насыщенной и разнообразной, чем ранее. Это было связано с появлением многочисленной и активной зрительской аудитории, состоящей преимущественно из столичных деятелей культуры, бежавших от большевиков.

Художественные мероприятия проходили регулярно и пользовались успехом у зрителей. На художественной выставке в Челябинске (июнь 1918) экспонировали работы Г.Ф. Захаров, И. Мочалов, М. Чучелов¹⁰¹.

При содействии директора Екатеринбургской художественно-промышленной школы В.М. Анастасьева (он исполнял должность министра народного просвещения Временного Уральского областного правительства) возник художественный кружок «Лукавый глаз», объединявший художников, артистов, музыкантов и любителей искусства. Наряду с преподавателями ЕХПШ В.А. Алмазовым, А.А. Арнольдовым, А.Н. Парамоновым, В.Ф. Ульяновым в него вошли живописцы Л.В. Туржанский, В.М. Кузнецов, А.Ф.

¹⁰¹Местная пресса отмечала: «В дни, когда стихия небывалой доселе войны поглощает весь досуг каждого гражданина, отрадно встретить людей, которые уделяют время служению великому искусству. Все доставившие на выставку картины – люди из народа». Цит. по: *Байнов Л.П. Художники Челябинска. – Челябинск, 1979. – С. 5.*

Узких, архитектор А.А. Бернардацци, оперные певцы А.Н. Ульянов, В.С. Клопотовская, виолончелист Л.М. Сейдель¹⁰².

В главном корпусе ЕХПШ был устроен клуб для военнослужащих Чехословацкого легиона. 20 октября 1918 г. в залах школы была организована большая выставка чехословацких художников, профессионалов и любителей.

Представители белого командования пытались привлечь мастеров искусства к выполнению различной агитационной продукции, но не смогли разработать программу массовых мероприятий. Пропаганда идей белого движения осуществлялась в большей степени на страницах печатных изданий. Сообщая о большевистском плане монументальной пропаганды, Ю. Алов подчеркивает, что новоявленная советская власть занимается идеализацией «смутьянов и разбойников» и даже планирует установить памятник Иуде¹⁰³.

Деятели белого движения полагали, что на население более подействуют построенные в честь победы над большевизмом часовни и храмы. Так, члены религиозно-просветительского братства св. Симеона Верхотурского приняли решение о постройке в Челябинске Храма-памятника в честь избавления Родины от смуты¹⁰⁴. Но подобные проекты, потребовавшие основательной подготовки и серьезных затрат, в условиях Гражданской войны оказались невыполнимыми.

После поражения Белой армии летом-осенью 1919 года многие деятели искусства (В.М. Анастасьев, А.А. Бернардацци, Н.А. Вьюнов, Н.М. Гушин, Г.А. Ильин, М.А. Кичигин, В.Ф. Ульянов и др.) покинули край и эмигрировали за границу.

С приходом на Урал красных армий роль художников в обществе существенно изменилась. В это время практически все деятели культуры, оказавшиеся в крае, были привлечены к агитационной работе. Даже не

¹⁰² См.: Каптерев Л.М. Екатеринбург в 1918–1919 годах. Отрывки из воспоминаний о Гражданской войне // Свердловский областной краеведческий музей. Ф. 2, оп. 1, ед. хр. 289, л. 14, л. 14 об.

¹⁰³ См.: Алов Ю. Страшный прообраз // Курганская свободная мысль. – 1919. – № 95. – 7 мая.

¹⁰⁴ На стенах храма предполагалось установить мраморные доски с именами бойцов за свободу – чехов и русских, офицеров, казаков, солдат. См.: Народная газета (Шадринск). – 1918. – 18 авг. – № 18.

разделявшие идей коммунизма творческие личности были рады получить от новой власти определенные льготы: оплачиваемые заказы, художественные материалы, продовольственные пайки и отсрочки от призыва на военную службу.

Главное место в художественной жизни региона занимали художники политотделов и Окон РОСТА, в большинстве своем молодые люди, увлеченные левыми теориями в искусстве¹⁰⁵.

Для руководства и населения Урала армейские художники были создателями нового революционного искусства¹⁰⁶. Коллективизм, молодежный задор, беспрекословное исполнение приказов командиров и готовность работать в любых условиях на пределе сил – определяли деятельность художников политотделов. В дальнейшем именно этого будут требовать советские начальники и от «гражданских» художников.

В январе 1920 года 3-я армия РККА была преобразована в Первую революционную армию труда и приступила к восстановлению железных дорог и промышленных предприятий Урала. Руководство Трудовой армии уделяло внимание созданию агитационно-массовой продукции, для контроля над которой был создан Штаб тройки, возглавляемый Бразулем. Различий между «военными» и «штатскими» художниками уже не делали, все в одинаковой мере привлекались к оформлению революционных праздников.

Новая структура руководства искусством включала в себя, кроме столичного Наркомпроса, региональные – губернские – отделы народного

¹⁰⁵ А.А. Лабас вспоминал, что при политотделе 3-й армии было девять художников: «Из Москвы – А. Афонин, А. Лабас, Н. Лаков; из Петрограда – М. Плаксин и Н. Николаев, затем С. Чучкалов из Вятки, М. Капилович из Киева и М. Кукурудзе – австриец, бывший военнопленный. Позже к нам приехал еще москвич С. Сенькин» См.: *Буторин Е.И. Александр Лабас.* – М., 1979. – С. 59.

¹⁰⁶ «В июле 1919 г. с 3-й армией, освободившей Урал, пришел её культпросвет, в распоряжении которого находилась образцовая мастерская, со штатом 16–18 художников. В момент слияния 3-й армии с политуправлением округа начали функционировать высшие художественные государственные мастерские. Своими произведениями мастерская снабжала все проходившие воинские части... Попутно с этим в городе велась художественная агитация средствами «ИЗО» отдела народного образования. Отдел изобразительных искусств наробраза принимал самое активное участие в работе комиссий, субботников, первомайских, октябрьских, недели фронта и пр.». См.: *Уральский рабочий.* – 1921. – 7 дек.

образования (Губоно), внутри которых выделялся подотдел, занимавшийся проблемами изобразительного искусства на местах. 16 июля 1920 г. в Екатеринбург пришло постановление Наркомпроса об образовании губернских секций изобразительных искусств и художественной промышленности в целях наилучшей постановки дела художественного образования и просвещения РСФСР¹⁰⁷. Данное постановление открыло череду приказов, распоряжений и инструкций, направленных на придание уральскому искусству новой, ранее не свойственной ему, роли. Само превращение художников в «служащих от искусства» требовало от них соблюдения разнообразных бюрократических формальностей. Это, в первую очередь, необходимость периодически заполнять различные анкеты и отчеты о проделанной работе. Губернский отдел народного образования в Екатеринбурге попытался поставить на учет всех проживающих в губернии художников и упорядочить их работу, о чем свидетельствует выпущенное им «Обязательное постановление»¹⁰⁸, в котором оговаривалось, что «никакие заказы от учреждений и организаций на художественно-монументальные работы, имеющие характер государственных и общественных (памятники, арки, росписи стен) не могут производиться без ведома и утверждения их Губ. отдел. Народного Образования /п/отдел искусств/»¹⁰⁹. Без контроля со стороны «под/отдела искусств» художник не имел права выполнять плакаты и портреты вождей и общественных деятелей. Выдача художественных материалов должна была производиться тоже только с разрешения Губ. отдела народного образования. Подобные мероприятия предпринимали отделы народного образования и в других уральских

¹⁰⁷ «В сферу деятельности Губернских Секций Изобразительных Искусств входит организация художественных школ, студий и курсов, подготовка кадров инструкторов, (...), организация выставок, лекций, экскурсий, библиотек по всем отраслям художественного образования и просвещения, руководство декоративными работами по народным праздникам внешнему облику городов и деревень, внутреннему убранству помещений (...), распределение заказов на художественные работы, объявление курсов и т.п.». См.: ГАСО, ф. 17-р, оп. 1, д. 258, л. 115.

¹⁰⁸ ГАСО, ф. 17-р, оп. 1, д. 258, л. 182.

¹⁰⁹ Там же.

губерниях. 25 августа 1919 г. в Челябинске был организован союз работников искусства.

10 мая 1920 года был созван 1-й губернский съезд работников искусств Челябинской губернии (к этому времени их насчитывалось до 400 человек), где были поставлены задачи и выбрано губернское правление. Были организованы уездные отделения. Основной своей деятельностью союз считал решение задач агитационного и просветительского характера¹¹⁰.

Советские руководители ставили перед художниками конкретные задачи, сформулированные в официально принятых планах¹¹¹. Эти планы, составленные на основе инструкций из центра, при всей кажущейся ясности, не давали четкого ответа, как следует «приближать искусство к широким пролетарским массам», и что является «здоровым революционно-социалистическим искусством». В данном вопросе начальство «от искусства» на местах руководствовалось личными идеологическими и художественными пристрастиями. Исходя из этого определялись и цели художественной студии¹¹². Что же касается организации народных промыслов, кружков и художественных секций, то количество их в 1920 году постоянно росло. Изостудии возникали при заводах, общественных организациях и красноармейских частях.

¹¹⁰ Н.Г. 3-х летний юбилей // Советская правда (Челябинск). – 1922. – 17 авг.

¹¹¹ Примером этому может служить план работ на 6 месяцев 1920 года подотдела искусств Екатеринбургского губотдела народного образования:

«В следующий план работ под'отдела Искусств включить:

- 1) Приближать искусство к широким пролетарским массам.
- 2) Пропаганда идей здорового революционного-социалистического искусства.
- 3) Создание условий для проявления творческой инициативы рабоче-крестьянских масс.

Организация народных (промыслов, кружков) как основной вид творческой работы масс и создания искусств коллективно...». См.: ГАСО, ф. 17-р, оп. 1, д. 258, л. 97, 98, 99.

¹¹² «Художественная студия стремится к поднятию художественного вкуса трудящихся масс... Принимая во внимание необходимость в скорейшем воздействии на художественную сторону промышленности, нам необходимо учить рисованию и лепке не только подрастающее поколение, но и формировать мастеров из рабочей массы. Кроме того, правительство должно помогать и самим промышленным предприятиям, давая им техническую и художественную культуру. В Западной Европе ремесленной подготовке рабочих отдается много забот, причем рисованию и черчению уделяется серьезное внимание». Там же.

Так, только в Челябинске открылось 10 изостудий¹¹³. В реальности деятельность большинства подобных заведений была непродолжительна. Сказывались проблемы с помещениями, отоплением и художественными материалами, не хватало и педагогических кадров.

В Екатеринбургской изостудия при Губернском отделе Пролеткульта работа велась в традициях «старой школы» под руководством инструктора А. Сергеевой. Студию посещали художники А.А. Кудрин, А.М. Минеев, Н.С. Сазонов, И.К. Слюсарев, А.Ф. Узких, Ю.А. Шипицын. Занимались, в основном, натурным рисунком, писали портреты и этюды на пленэре. Значительных успехов, впрочем, достичь не удалось, организация большой показательной выставки затягивалась. Сазонов жаловался: «Изостудия (...) объединив группу молодых, не стала, однако, центром всей художественной общественности города. (...) губернский отдел Пролеткульта, который формально нами руководил, в творчество художников не вникал; не занимался нами и изополитпросвет»¹¹⁴.

Летом 1919 года после занятия частями РККА основной территории Урала начинаются «революционные преобразования» учебных заведений. Руководство отдела ИЗО Наркомпроса стремилось контролировать этот процесс, направляя в уральские города уполномоченных из центра. Луначарский признавал, что только благодаря решительным действиям художников левых направлений можно было в короткие сроки добиться нужных результатов: «Не говоря уже о том, что футуристы первые пришли на помощь революции, оказались среди всех интеллигентов наиболее ей родственными и к ней отзывчивыми, – они и на деле проявили себя во многом хорошими организаторами, и я жду самых лучших результатов от

¹¹³ Освещая этот процесс, пресса заявляла: «Группируясь в них, художественные силы пролетариата будут иметь действительную возможность передать богатства человеческого духа всему народу, которыми пользовалась прежде кучка привилегированных». См.: Советская правда (Челябинск). – 1919. – 23 нояб.

¹¹⁴Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 64.

организованных по широкому плану Свободных художественных мастерских и многочисленных районных и провинциальных школ»¹¹⁵.

Для успешной деятельности СГХМ надлежало организовывать на местных «художественных базах». Так, в Перми государственные свободные художественно-промышленные мастерские начали функционировать в сентябре 1919 на основе Народного художественного училища (возникло в 1918). В Екатеринбурге СГХМ создаются в результате реорганизации Екатеринбургской художественной школы в декабре 1919. В Оренбурге базой СГХМ (открыты в январе 1920) стала «Вольная мастерская живописи и скульптуры» (создана в октябре 1919).

Наряду с этими учебными художественными заведениями, деятельность которых регулировалось «извне», открываются разнообразные школы изоискусства при Губоно (Челябинск, Троицк), а также художественные студии (Миасс, Актюбинск, Орск). Порой между Отделом ИЗО Наркомпроса и губернскими отделами народного образования возникали серьезные разногласия по поводу подходов к развитию в регионе учебных заведений. Так, инструктору подотдела искусств Оренбургского Губоно С.М. Карпову доверили оформление городских мероприятий, но не допустили преподавать в Оренбургские ГСХМ (в Отдела ИЗО ведении Наркомпроса)¹¹⁶.

Наиболее значительный конфликт был связан с реформой Екатеринбургской ХПШ. В сентябре 1919 г. восстановленная после ухода белых художественная школа начала функционировать. Губоно предложил реформировать учебное заведение «в революционном духе». Фактический руководитель ЕХПШ С.Д. Эрьзя предлагал создать на ее базе академию скульптуры. Подобная идея пришлась по вкусу губернским властям, но прибывший из Москвы особоуполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса Е.В. Равдель заявил, что ЕХПШ необходимо преобразовать в СГХМ по принципу подобных столичных заведений. После бурных споров и протестов, как

¹¹⁵ Луначарский А.В. Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918, 29 декабря, № 4, с. 1.

¹¹⁶ См.: Степан Карпов. Живопись и графика из собрания Оренбургского областного музея изобразительных искусств / Сост.: И. В. Смекалов. – Оренбург, 2020. – С. 213.

преподавателей ЕХПШ, так и многих чиновников Губоно, план реорганизации, предложенный Равделем, был утвержден¹¹⁷.

Возникшие из-за уступки центру Екатеринбургские СГХМ не пользовались особой любовью со стороны местных руководителей, что сказывалось на педагогическом процессе.

В 1919–1920 гг. в Екатеринбурге, Оренбурге, Перми, Златоусте, Троицке прошли разнообразные художественные выставки, вызвавшие интерес населения. Выставка всех течений современной живописи открылась в здании Екатеринбургских СГХМ (май 1920). Группа «Инопутистов», состоявшая из учеников и преподавателей Пермских СГХМ, провела ряд художественных мероприятий в городском пространстве, демонстрируя «новые пути в искусстве»¹¹⁸.

Наряду с подобными новаторскими мероприятиями проходили и выставки, на которых демонстрировались традиционные произведения, выполненные в духе академизма или передвижничества, с характерными приемами импрессионизма или модерна. Так, на екатеринбургской выставке, открытой 11 ноября 1919 г. в помещении Екатеринбургской художественно-промышленной школы, экспонировались пленэрные работы Л.В. Туржанского и И.К. Слюсарева, а также скульптуры С.Д. Эрзи, среди которых «Ева», «Голова Христа»¹¹⁹.

Советские чиновники стремились использовать художников и в вопросе охраны памятников искусства и старины. Охрана памятников началась с

¹¹⁷ См.: *Алексеев Е.П.* Екатеринбургские СГХМ: тяжелые бои на фронте искусства. Ноябрь 1919 — сентябрь 1920 // 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.

¹¹⁸ «Теперь у нас есть выставка “инопутистов” – молодых художников, искателей новых путей искусства. На выставке до 100 работ, в том числе и моих 36, целая комната... Из других участвуют Панков, Иконников, Пиатровская, Накаряков и все учащиеся-индивидуалисты, коих группу веду я, и название тоже дал я. Выставка очень хорошая, конечно, здесь такой еще не было» (из письма П.И. Субботина-Пермяка). См.: *Власова О.М.* Художник П.И. Субботин-Пермяк (Замечательные люди Прикамья). Пермь, 1990. С. 71. .

¹¹⁹ *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С.60.

требования учета всех художественных ценностей¹²⁰. В Челябинской губернии учету подлежали даже личные библиотеки, количество книг в которых строго ограничивалось¹²¹.

За столь активным в художественной жизни периодом наступает время стагнации 1921–1922 годов. По сравнению с предыдущим периодом деятельность мастеров изобразительного искусства стала более пассивной, этому способствовала катастрофическая нехватка художественных материалов и резкое уменьшение заказов на агитпродукцию. В крайне тяжелом положении оказались изостудии и художественные кружки, большинство из них было закрыто. Руководство художественных мастерских изо всех сил старалось сохранить созданную базу. Первоначально Наркомпрос ещё пытался оказывать художественным мастерским посильную помощь. Но положение становилось все более катастрофическим, средств не хватало, и центр почти отказался от финансирования художественных учебных заведений, предоставив дело по их спасению местной власти.

¹²⁰ «Обязательное постановление Ек-кого Губернского Исполнительного Комитета Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов от 1 июня 1920 г.

Со дня опубликования настоящего постановления все художественные ценности как-то: картины, гравюры, фарфор, бронза, художественная мебель, предметы религиозной старины, редкие библиотеки, находящиеся в пределах г. Екатеринбурга и губернии, как в частных руках, так и в учреждениях, принимаются на учет и охрану Отделом Музеев и охраны памятников старины и искусства при уполномоченном Наркомпроса.

Никто из граждан и учреждений не имеет права без разрешения Отдела покупать, продавать и перевозить упомянутые ценности. Все домовые комитеты, а где таковых не имеется квартиронаниматели и учреждения, имеющие такие ценности обязаны в двухнедельный срок со дня опубликования настоящего постановления представить Отделу Музеев и охраны памятников старины и искусства при уполномоченном Наркомпроса самые точные сведения в письменном виде; (...) Отделу предоставляется право осмотра всех складов, магазинов, учреждений и частных квартир и взятия на учет и охрану художественно-исторических ценностей. Лица виновные в нарушении настоящего постановления предаются суду.

Председатель Губисполкома

Уполномоченный Наркомпроса по делам Иск-ва и Художественной

Промышленности Урала и Сибири Александр Далматов /подпись/».

ГАСО, Ф. 7-р, оп. 1, д. 3, л. 21.

¹²¹ «Постановление №4. О порядке учета, реквизиции и конфискации книг по Челябинской губернии. Семьям и отдельным лицам разрешается иметь в личном пользовании максимум 150 книг. Излишки – сверх 150 книг – предлагается до 1.06.1920 сдать за плату (расценка публикуется) отделам народного образования». ГАЧО, ф. 363-р, оп. 1, ед. хр. 255, л. 2.

Следует отметить и факт появления на Урале в это время частных художественных заведений, существовавших до революции и полностью исчезнувших в годы военного коммунизма. В период кризиса государственного художественного образования в Перми открылась частная студия живописи и рисования И.И. Туранского¹²². Организатор заявлял, что готов дать учащимся среднее художественное образование¹²³. Работа студии находилась под непосредственным надзором ИЗО Губполитпросвета. Студия И.И. Туранского пользовалась неизменным успехом (в 1923 г. обучалось 30 человек)¹²⁴, но решить подобными студиями (пусть и высокого уровня) проблемы художественного образования Урала было невозможно.

Реальным выходом из бедственного материального положения для художников могли стать кооперативы работников искусств, которые формировались под контролем Губотделов Всероссийского профсоюза работников искусств¹²⁵. Из-за различных бюрократических препон процесс этот проходил медленно и не смог достигнуть желаемого размаха¹²⁶. В октябре 1921 г., без какой-либо помощи властей, на энтузиазме отдельных деятелей искусств, возникла «Екатеринбургская артель художников»¹²⁷. Объединение продолжало традицию дореволюционных художественных обществ и сразу вызвало

¹²² «Мандат от 12.10.1921.

Выдан Губполитпросветом художнику Туранскому, в том, что ему разрешается открыть в Перми художественную студию, работа которой будет идти под непосредственным надзором ИЗО Губполитпросветом». ГАПО, ф. 23-р, оп. 1, ед. хр. 235, л. 2.

¹²³ Программа занятий была рассчитана на четыре года и включала, помимо «рисования мертвой, живой, движущейся натуры», изучение стилей, упражнения в композиции по разным отраслям прикладного народного искусства, теорию и историю искусств. См.: *Казаринова Н.В.* Художники Перми. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – С.25.

¹²⁴ ГАПО, ф. 23-р, оп. 1, ед. хр. 235, л. 9.

¹²⁵ ГАЧО, ф. 106-р, оп. 1, ед. хр. 383, л. 90. (Положение о трудовых производственных кооперативах /товариществах/ работников искусств.)

¹²⁶ Сазонов вспоминал: «... Губернский отдел Пролеткульта, который формально нами руководил, в творчество художников не вникал; не занимался нами и изополитпросвет. Не встречая поддержки со стороны опекавших нас организаций, решили организовать сами». См.: *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 64.

¹²⁷ Устав объединения гласил: «Екатеринбургская артель художников имеет целью объединение художников без различия их взглядов на искусство на почве совместной работы в области искусства и предоставление всем ставшим членами артели широкой возможности знакомить со своими произведениями народные массы; содействие восприятию искусства и распространение теоретических и практических знаний по изобразительному искусству среди народных масс». См.: там же. С. 65.

значительный интерес у общественности. Н.С. Сазонов упоминает о художественном карнавале «Грандиозарь-кискезази»¹²⁸ в здании первой женской гимназии, который состоялся 8 декабря 1921 года¹²⁹.

В целом, число художественных выставок в этот период заметно уменьшилось по сравнению с 1920 годом. Пропал интерес к ним и со стороны населения, занятого проблемой выживания. 1921 год стал годом последних крупных мероприятий «левого» искусства на Урале. В Екатеринбурге прошла выставка работ молодых художников, увлеченных авангардными поисками¹³⁰. Лидерами среди них были художники из центра: А.А. Лабас, Мацкевич, Н. Цицковский. В противовес выставке художников новых направлений в Екатеринбурге состоялась выставка художников-реалистов¹³¹. Свой успех у зрителей реалисты закрепили в следующей выставке, организованной «Екатеринбургской артелью художников», в здании библиотеки имени В.Г. Белинского¹³². В Оренбурге состоялась Первая государственная выставка картин. Экспозиция имела разделы: 1. Реализм. 2. Импрессионизм. 3. Абстракционизм¹³³. Выставка кубофутуристических скульптур была устроена в Зауральской роще, но вскоре по требованию жителей Оренбурга была закрыта. В отличие от художников Екатеринбурга и Оренбурга, мастера изобразительного искусства Челябинска были более сплоченными, на выставке, прошедшей в Народном доме, не было деления на реализм и авангардные направления¹³⁴.

Резкий спад интереса к агитационно-массовому искусству со стороны столичных властей привел к усилению роли местных руководителей в вопросах

¹²⁸ Организаторы художественного карнавала обыграли названия футуристических мероприятий Д.Д. Бурлюка.

¹²⁹ Там же. С. 65–68.

¹³⁰ Буторина Е.И. Лабас А.А. – М., 1979. – С. 203.

¹³¹ «Свою первую выставку (...) мы приурочили к первомайским праздникам 1921 года. На выставке участвовали: П.М. Бочкарев, Л.Н. Воронин, А.Л. Голубчиков, А.А. Кудрин, А.П. Протасов, Н.С. Сазонов, А.П. Сергеев, И.К. Слюсарев, А.Ф. Узких, Ю.А. Щипицин. Всего выставили сто двадцать семь работ». См.: Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 63.

¹³² «Выставлено было до трехсот пятидесяти работ. Прошла она с большим успехом. После закрытия выставки мы внесли в пользу голодающих триста тысяч рублей». Там же. С. 65.

¹³³ Посторонний // Коммунар. – Оренбург. – 1922. – 22 фев.

¹³⁴ Байнов Л.П. Художники Челябинска. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1979. – С.18.

культурной политики. Монументальная пропаганда в 1922–1923 гг. приобрела на Урале новые принципы и подходы. Дело не только в том, что акцент теперь делается на «местночтимых» героев, сам процесс создания памятников стал соответствовать привычным для уральцев подходам к созданию вещей. Мастера декоративно-прикладного искусства (наиболее востребованные до 1917 г.) оказались практически без работы и активно откликнулись на предложения администрации. Серьезное внимание стали уделять материалам, при этом в плане решения художественных задач предпочтение отдавалось традиционным образам и отработанным технологиям.

Для партийного руководства Урала важным моментом стало доброжелательное отношение населения к возводимым монументам. Именно поэтому произведения П. Шарлаимова и И. Камбарова, победившие на конкурсе памятников к 200-летию Екатеринбурга, были изготовлены из временных материалов: «Вопрос об отливке памятников из чугуна или бронзы оставлен до широкой оценки этих памятников трудовым населением города»¹³⁵.

Местные чиновники «от искусства» довольно быстро бюрократизировались и, по примеру столичных коллег, регулярно проводили конференции и отчеты, на которых принимались звучные резолюции¹³⁶.

Подводя итог этому периоду, следует отметить кардинальную перестройку художественной жизни региона, резкую смену художественных приоритетов и изменение положения деятелей изобразительных искусств в обществе. Новый механизм воздействия на культуру провинции, с одной стороны, был близок к системе военных распоряжений, не терпящих возражений, с другой – спускаемые «сверху» инструкции, при всей формальной

¹³⁵ Екатеринбург за двести лет (1723–1923). Издание юбилейной комиссии Екатеринбургского городского совета рабочих и красноармейских депутатов / Под ред. П.М. Быкова. – Екатеринбург, 1923. – С. 314.

¹³⁶ К примеру, на общегородском собрании работников искусств Оренбурга (20 ноября 1923 г.) было принято официальное заявление: «Мы, работники искусств, считаем необходимым отдать свой труд и знание на воспитание и культивирование масс, усиления агитационного и художественного значения пролетарского искусства и создание, таким образом, мощной, новой пролетарской культуры, что даст возможность отвоевать у буржуазии последние позиции. Мы готовы к борьбе с дурманом религии, ограничивая и преобразуя своей работой разум». ГАОО, ф. 517, оп. 1, ед. хр. 333, л. 5.

точности (указанные сроки, обозначенные итоги) не прописывали алгоритм действий по созданию дотоле неведомой агитационной продукции. Местным руководителям, как и исполнителям, приходилось действовать методом проб и ошибок, не всегда понимая конечный результат и по ходу дела выстраивая определенный творческий метод.

Деятелей изобразительного искусства в крае становится значительно больше, но при этом заметно усиливается разобщенность между художниками. 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. При внешней активизации художественного процесса происходило 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.

2.2. Диктатура плаката: творческие прочтения идеологических задач

С приходом советской власти на территорию Урала центр активно проводил в крае установку на решение, в первую очередь, идеологических задач. Приветствовались все формы агитации, привлекались художники разных направлений и профессиональных предпочтений, даже самодеятельных живописцев и графиков призывали принять участие в деле пропаганды новой власти. Наиболее востребованной и распространенной формой печатной графики стал плакат¹³⁷. В августе 1918 года в Москве по инициативе ВЦИК вышли первые политические плакаты. А уже в ноябре 1918 года при ВЦИК возникло агентство «Центрпечать»¹³⁸.

А.Г. Будрина сообщала: «С апреля 1918 года начало действовать Всероссийское бюро военных комиссаров, которое с конца года стало издавать военные плакаты. Затем его функции были переданы Реввоенсовету Республики, литературно-издательский отдел которого сыграл большую роль в выпуске военных плакатов. В апреле 1920 года было создано Государственное издательство с широкой сетью губернских агентств. Примерно к декабрю 1920 губернские агентства и «Центрпечать» влились в систему Государственного издательства, однако литературно-издательский отдел Реввоенсовета сохранил самостоятельность и после организации Госиздата... (...) Говоря о развитии плакатного дела, нельзя не упомянуть и РОСТА... (...) В конце 1919 года в

¹³⁷ Я.А. Тугендхольд отмечал: «Кто не помнит «плакатной лихорадки» недавних лет... Эти недавние годы были поистине эпохой небывалого расцвета плаката. Небывалого – для России, где искусство плаката находилось ранее в самом зачаточном состоянии, не находя почвы ни в общественной, ни в коммерческой – одинаково отсталой у нас жизни... Именно Советская Россия ... явила впервые пример широкого использования искусства плаката, как фактора социально-политической агитации и пропаганды». См.: *Тугендхольд Я.А. Искусство Октябрьской эпохи.* – Л., 1930. – С. 185.

¹³⁸ Агентство вначале лишь распространяло печатную продукцию в провинции, а затем стало непосредственно выпускать литературу и плакаты агитационного характера. «Центрпечать» имела разветвленную сеть губернских агентств. Тираж отдельных плакатов достигал 40 тысяч экземпляров. См.: *Будрина А.Г. Уральский плакат времен гражданской войны.* – Пермь, 1968. – С. 4.

Екатеринбурге возникло Уральское отделение РОСТА, одно из 34 периферийных отделений, созданных по примеру Москвы»¹³⁹.

Н.Н. Серебренников, который еще в 1920-х гг. призывал собирать и изучать плакатную продукцию, выпущенную в крае во время Гражданской войны, заявлял, что в уральских типографиях было издано около 100 названий печатных работ местных художников. Тираж отдельных плакатов доходил до 40 000 экземпляров¹⁴⁰.

Одним из первых художественных мероприятий, организованных представителями новой власти в Перми, стал конкурс на плакат, посвященный первой годовщине социалистической революции. В конкурсе участвовали члены Союза свободных художников, среди них Н.М. Гуцин¹⁴¹. Эскиз плаката «Вперед, на бой, пред нами день, Великий день освобождения!» представил Д.Ф. Николаев. Художник изобразил красноармейца, идущего с винтовкой в атаку и призывающего следовать за ним. Профессиональный рисовальщик, Николаев подчеркнул объём фигуры, проработал мимику и детали обмундирования. Стилистически его вещь напоминает композиции, публиковавшиеся в российской прессе в период Первой Мировой войны. Работа была признана комиссией лучшей, но из-за технических проблем и тяжелой ситуации на фронте плакат не был напечатан.

Плакаты и панно, выполненные пермскими художниками, использовались для оформления города во время ноябрьских празднеств¹⁴².

Широкое издание плакатной продукции началось лишь после восстановления советской власти на Урале летом – осенью 1919 года.

¹³⁹ Там же. С. 17–19.

¹⁴⁰ *Серебренников Н.Н.* Урал в изобразительном искусстве. – Пермь: Кн. изд-во, 1959. – С. 19.

¹⁴¹ *Будрина А.Г.* Уральский плакат времен гражданской войны. – Пермь, 1968. – С. 4 – 5.

¹⁴² Местная газета так описывала украшение Перми к годовщине революции: «На одном из углов здания – плакат, изображающий сидящих за выпивкой архиерея, генерала и купца, напевающих «Последний нонешний денечек» и пролагающего путь к светлому будущему рабочего... На Красноуфимской улице изящно иллюминированы помещения второй милицейской части, сапожная мастерская с плакатами «Да здравствуют вожди пролетариата!» и Окружного Народного Суда с горящим плакатом «Народный Суд – есть голос Совести Народной», а также и другие здания...». См.: Праздник революции // Известия Пермского Губисполкома. – 1918. – 10 нояб. – № 224. – С. 3.

Уральские партийные руководители уже хорошо понимали важность агитационно-массовых мероприятий и строили свою работу на местах, исходя из конкретных директив и указаний центра. Свою роль в развертывании «пропагандистской машины» сыграл политотдел 3 Красной армии¹⁴³. В первое время плакаты издавались лишь в Екатеринбурге, в других уральских городах не было специального типографского оборудования. Впоследствии в регионе складывается сеть отделений РОСТА. Руководство УралРОСТА находилось в Екатеринбурге (с декабря 1919), а кроме того, губернские отделения существовали в Перми (с октября 1919), Уфе (с ноября 1919), Шадринске (с марта 1920), Нижнем Тагиле (с апреля 1920), Ирбите (с июня 1920)¹⁴⁴. Губернские отделения, в свою очередь, руководили уездными и, таким образом, печатная пропаганда присутствовала практически во всех населенных пунктах региона¹⁴⁵.

А. Будрина замечала, что с организацией УралРОСТА (руководитель П.М. Быков) сотрудничало около 70 художников. Известны имена Бархатова, П. Ванина, Л.А. Елтышева, И.И. Микрюкова, А.Н. Парамонова, Т.Е. Партиной, Л.В. Саянского, Г.А. Шипицына¹⁴⁶. Активно привлекались литераторы, журналисты, руководители различных организаций. Продукция была разнообразной как по формату, так, по содержанию (печатались уличные стенгазеты, листовки, афиши, инструкции) и исполнению (одноцветная, двухцветная и многоцветная литография, стеклография, раскраска акварелью и тушью). Плакаты, требовавшие художественной и печатной подготовки, выпускали значительно реже. Так, в 1920 за полгода в Екатеринбурге было издано лишь 10 названий плакатов¹⁴⁷. Плакатную продукцию развозили по уезду на двух оборудованных агитповозках, кроме того, в четырех местах

¹⁴³ «Параллельно с образцовой мастерской 3-й армии в городе вскоре победы над Колчаком образовался коллектив художников, состоящий примерно из тридцати человек, который сосредоточил в своих руках выпуск плакатной продукции». Уральский рабочий. – Екатеринбург. – 1921. – 7 нояб.

¹⁴⁴ ГАСО, ф. 58, оп. 1, д. 4, л. 78.

¹⁴⁵ Будрина А.Г. Уральский плакат времен гражданской войны. – Пермь, 1968. – С. 23.

¹⁴⁶ Там же. С. 25.

¹⁴⁷ Там же. С. 22.

Екатеринбурга были открыты «Окна сатиры» (аналог столичных Окон РОСТА). В дальнейшем, были организованы передвижные выставки «Окон сатиры», которые демонстрировали уральскому населению разнообразные агитматериалы.

Уральские художники в процессе работы над плакатами могли ориентироваться на продукцию, присланную из Москвы и Петрограда. Порой столичные образцы копировались и печатались в местных типографиях, порой варьировались, перерабатывались или дополнялись¹⁴⁸.

Так, Микрюков заимствовал для своих плакатов сюжеты газетной карикатуры. Руководство УралРОСТА, для которого оперативность в изготовлении продукции была важнейшим качеством, благосклонно относилось к подобной практике. Поэтому самостоятельных художников-плакатистов, предлагавших оригинальные сюжеты и образы, на Урале было немного.

Многим профессиональным живописцам и рисовальщикам было трудно понять плакатную специфику, с обязательной обобщенностью, стилизацией или гротеском. Тот же А.Н. Парамонов, один из лучших уральских графиков и выпускник ЦУТР, порой перегружал свою композицию натуралистичными или живописными деталями. В плакате «1 Мая – великий праздник освобожденного труда» он, наряду с революционными символами, демонстрирует детально выписанный пейзаж¹⁴⁹.

Подобные замечания относили и к плакатам Л.В. Туржанского¹⁵⁰. Для плакатов Бархатова (ил. 39), И. Полякова (ил. 40) и Н. Ванина (ил. 41)

¹⁴⁸ К примеру, Микрюков «переработал несколько плакатов, выпущенных Петроградским отделением РОСТА: «Поработаешь, будет мука...», «Кулак революции...» (автор В. Козлинский), «О шептуне злосчастном...» (текст А.М. Флита, первоначальный рисунок В.В. Лебедева), «Врангель с бандою...» (текст А.М. Флита, первоначальный рисунок В.В. Лебедева), «Кто идет с ними, тот идет по стопам Иуды» (текст В. Воинова, рисунок В.В. Лебедева)». См.: там же. С. 25.

¹⁴⁹ Там же. С. 43.

¹⁵⁰ Как вспоминал Сазонов: «Всю нашу работу принимал и контролировал председатель комиссии по проведению Октябрьских торжеств Д.И. Бразуль. Он высоко ценил работу Туржанского и часто говорил: «Плакаты, Леонид Викторович, у вас что ваши произведения. А вот со шрифтом у вас нелады». Действительно, шрифт к плакатам Туржанского писали

характерны упрощенный рисунок и локальные цветовые пятна, часто в неудачном сочетании. Работы Г.А. Щипицына «День Красной казармы. Кто чем может – тем поможет красному бойцу» (1920), «Неделя ребенка. Кузнец молотом, плотник топором, крестьянин плугом, красноармеец винтовкой – все готовят грядущему поколению красивую жизнь» (1920) с многочисленными деталями и вставками излишне усложнены.

Более интересны лубочно-броские плакаты Л.В. Саянского, который активно пользовался цветом, искал эффектные композиции. В произведениях: «Красный пахарь! Работай спокойно, земля – твоя» (1918, ил. 42), «Бой решительный, великий меж собой давно ведут...» (1918, ил. 43), «Кому власть Советская – родная мать, а кому и злая мачеха» (1920), «Рабочий сделает плуг, крестьянин вспашет им землю» (1920), «Кулак на хлебе сидит, а бедняк перед ним стоит» (1920), «Тиф последний враг» (1921, ил. 44) заметна ориентация на журнальную графику дореволюционных лет и иллюстративная подробность.

Слабость местных плакатистов особо заметна в использовании шрифтов. Художники часто включали текст в виде дополнительной подписи к рисунку, что делало его невыразительным, либо чрезмерно усложняли буквенные композиции, использовали излишне витиеватый шрифт. Плакаты нередко перегружались орнаментальными вставками, декоративными рамочками и виньетками.

Для сатирического плаката характерна тяга художника к примитиву, а также к карикатурным либо гротескным образам (ил. 45, 46). Профессиональные художники часто «грешили» дробностью, делая акцент на иллюстративность и прорабатывая детали (ил. 47), а потому в их работах терялась выразительная «сила» плакатного образа.

Среди разнообразных пропагандистских мероприятий был проведен и конкурс эскизов плакатов к 1 мая. О результатах сообщалось: «Для празднования 1-го мая в Екатеринбурге и выражения идеи субботников

другие – те, кто владел и этим искусством». См.: *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 56.

Штабом Тройки местным художникам заказан ряд эскизов на плакаты. В настоящее время эскизы эти уже доставлены и за лучшие из них присуждены 5 премий. Первая премия присуждена художнику т. Елтышеву за эскиз «Праздничное шествие». Вторая премия – художнику т. Чучкалову «Литейный завод во время работы». Третья – т. Афонину «Труд и праздничное шествие среди машин». Две четвертых премии – т. Лакову «Приветствие крестьянками рабочих на полевых работах» и т. Мацкевич – «Массовый труд и фабрики»¹⁵¹.

К созданию плакатной продукции активно привлекали подмастерьев и преподавателей Свободных художественных мастерских¹⁵². А для учеников Пермского художественного техникума в 1922–1923 гг. работа по выпуску разнообразной продукции для агитационно-массовых мероприятий стала обязательной. Выпускались плакаты-линогравюры, литографические открытки, наклейки (этикетки) на спичечные коробки, портреты советских вождей, лозунги и афиши. В архивных документах подчеркивается, что значительную часть продукции ученики техникума создавали бесплатно и лишь небольшая часть оплачивалась по минимальной стоимости¹⁵³.

¹⁵¹Присуждение премий за эскизы ко дню празднования 1-го мая в Екатеринбурге // Уральский рабочий, 1920 – 17 апреля.

¹⁵² Говоря о работе Екатеринбургских свободных художественных мастерских, пресса отмечала: «Своими произведениями мастерская снабжала все проходившие воинские части... Попутно с этим в городе велась художественная агитация средствами «ИЗО» отдела народного образования. Отдел изобразительных искусств наробразы принимал самое активное участие в работе комиссий, субботников, первомайских, октябрьских, недели фронта и пр.». См.: Уральский рабочий. – Екатеринбург. – 1921. – 7 нояб.

¹⁵³ «Сведения о производственных работах Пермского художественного техникума.

1. Плакаты по посевной компании – 64 (линогравюры).
2. Плакаты помощь голодающим Поволжья – 18 шт.
3. Плакаты к неделе помощи школе – 28 шт.
4. Открытки в подарок красноармейцам в день 5-ти летия Красной Армии по 8-ми эскизам (литография) – 450 шт.
5. Оборудование сцены рабочего театра в Кизиле – 1.
6. Портреты вождей – 20.
7. Флаги, знамена, лозунги – 15.
8. Флаги шитые золотом – 2 шт.
9. Для постановки спектаклей в пользу семьи умершего заведующего учебной частью художника Субботина афиш (литография) – 40.
10. Программ – 85.
11. Плакаты и лозунги – 33.
12. Открытки (литография) – 3.000 шт.

В сохранившихся работах учеников Пермских СГХМ чувствуется установка на выверенность композиции, обобщенность фигур и предметов. В плакатах проявляется тяга к кубо-футуризму (ил. 48, 49) и примитиву (ил. 50, 51). В них заметна и яркая авторская позиция, индивидуальность подходов к поставленным задачам, а потому плакатная продукция учащихся СГХМ в художественном отношении кажется интереснее работ официальных сотрудников региональных «Окон РОСТА» или губернских агентств «Центрпечать».

Из преподавателей Екатеринбургских СГХМ главным автором агитационно-плакатной продукции стал А.Н. Парамонов. Из работ художника этого времени можно отметить обложку сборника статей (ил. 52). Подобный плакатный персонаж представлен художником и на обложке книги Д.И. Бразуля «На освобожденном Урале» (1921, ил. 53). Формально выполняя требования советского руководства, Парамонов позволял себе порой оригинальные решения заданных тем, подчеркивая тем самым авторский стиль. Аллегорические образы холода, голода и эпидемии витают над заснеженными уральскими просторами с вереницей обозов (плакат «Неделя фронта». 1920, ил. 54). Натуралистично отталкивающими выглядят сухо прорисованные фигуры изувеченных войной людей (плакат «Помочь инвалиду Красной армии долг каждого гражданина». 1922, ил. 55). Мастер часто использовал в плакатных

13. Плакатов по культурному шефству Красной армии для В.С.Х.В. – 8 шт.

14. Открыток – 4.300

15. Наклейки на С.х. машины (?) – 7.600.

16. Наклейки на спички – 16.000

17. Украшения к 1 мая Гортеатра, Губернской библиотеки, здания Губно, плакаты для них –

18. Эмблем союзов для Дворца труда – 22 шт.

19. Панно «Г.С.П.С.» – 1 шт.

20. Плакат к неделе помощи студенчеству – 18.

21. Плакат к неделе О.Д, В.Ф. – 27.

22. Листовок – 50 шт.

В настоящее время начата работа по изготовлению 6.000 шт. обложек для ежемесячного календаря, изд. Пермск О.Д. В.Ф.

Учащимися был поставлен «Авио – Карнавал – Бал» давший 80 золотых рублей. Не считая мелкой повседневной работы в местной работе и проч. Означенная работа производилась в большинстве случаев бесплатно, а если частью и оплачивались, то минимальной стоимостью». ГАПО, ф. Р-23, оп. 1, ед. хр. 237, л. 62, 63.

композициях орнаментальную окантовку, заполняя картуш не только революционной символикой, но и «старорежимными» декоративными элементами.

Эскиз плаката «В единении крестьянина и рабочего сила непобедимая» (ил. 56) демонстрирует монохромность и симметричность композиции, что подчеркивает интерес мастера к выразительным приемам монументального панно¹⁵⁴ (ил. 57). Так, Будрина, отмечая, что художник не всегда чувствовал специфику плаката, тем не менее полагала, что среди уральских создателей плакатной продукции Парамонов выделялся серьезным профессиональным уровнем¹⁵⁵.

В своих воспоминаниях В.А. Кузнецов отмечал, что во время пребывания в Нижнем Тагиле в 1919–1921 гг. им были выполнены плакаты и агитационные панно¹⁵⁶. В Кунгуре участие в выпуске агитпродукции принимал Г.А. Мелентьев.

В 1921–1923 гг. вместе с уменьшением идеологического контроля центра появилась свобода выбора тем для уральского плаката. В них отразились задачи и проблемы местной жизни, расширился диапазон сюжетов. Плакат агитировал принимать участие в конкретных трудовых мероприятиях, субботниках, обращал внимание населения на необходимость восстановить те или иные сферы народного хозяйства (ил. 58). Увеличилось число организаций, выпускающих плакаты. Среди них: Уральское областное отделение Госиздата, политотдел 1-й революционной армии труда, Екатеринбургский продовольственный комитет¹⁵⁷.

Но, именно в эти годы, интерес к плакату, как и в целом к агитационному искусству, со стороны зрителей и художников заметно упал. Кризис плакат

¹⁵⁴ «Работы Парамонова в агитационно-массовом искусстве Урала первых советских лет стали заметным явлением, их красочность и декоративная эффектность порой вызывали удивление у специалистов, замечавших, что мастер сознательно выходит за рамки плакатной стилистики». См.: там же.

¹⁵⁵ Будрина А.Г. Уральский плакат времен гражданской войны. – Пермь, 1968. – С. 43.

¹⁵⁶ Кузнецов В.А. Путь художника. М., - Л., 1952. С. 40.

¹⁵⁷ Там же. С. 38.

переживал не только в регионах, но и в столице¹⁵⁸. Я.А. Тугендхольд полагал, что плакат потерял свою «революционную эмоциональность», и даже интересные опыты конструктивистов, применение фотомонтажа и необычных композиций не исправили положения¹⁵⁹.

Показательны плакаты А.Н. Парамонова «К 1-му мая 15 000 новых борцов РКП, даёшь Урал!» (1924), «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество» (1925), композиция которых была чрезмерно сложной и декоративно дробной.

Имея в основе скромный по размерам плакат, агитационное искусство стремительно открывало все новые неожиданные и эффектные средства революционной пропаганды: агитвагоны, агитповозки, агитпароходы, агитпоезда и агитсамолеты. Агитационное искусство стало мобильным и стремилось к всеохватности. Прибытие агитпоезда в населенный пункт сопровождалось набором продуманных мероприятий¹⁶⁰. Подобная концентрированная революционная пропаганда производила огромное впечатление на массы¹⁶¹. Урал стал зоной деятельности многих агитпоездов, создававшихся как в центре, так и в некоторых уральских городах. Несколько подобных составов были созданы в Екатеринбурге¹⁶².

¹⁵⁸ «Когда в 1925 г. комиссией при ВЦИКе был объявлен конкурс на плакат по увековечению 1905 года, перед членами комиссии встала трудная задача: не было ни одного плаката, достойного первой премии, достойного великой темы». См.: там же. С. 188.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ «Город, в котором остановился поезд, взбудоражен и принял необычный вид. Он пестреет плакатами и афишами. В театрах, кинематографах и клубах читают лекции, устраивают митинги, валом валят туда красноармейцы, рабочие и местная интеллигенция. Когда поезд проезжает, не останавливаясь у маленьких полустанков, из него летят дождем летучки, возвания и газеты. Если же он хоть на несколько минут останавливается на какой-либо даже глухой станции, то все станционные здания и вагоны мгновенно заклеиваются плакатами и возваниями». Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. – М., 1971. – С. 170.

¹⁶¹ Как вспоминал М.И. Калинин: «Я понял, что такой поезд действует наилучшим образом на массы. Всюду, где мы останавливались, он производил огромное впечатление и привлекал громадное количество населения». См.: там же. С. 168.

¹⁶² По воспоминаниям А.А. Лабаса: «Художники Политотдела, случалось, расписывали поезда. Происходила это так. Нам направляли поезд, мы его ждали с нетерпением. Когда он стоял на ветке, мы уже заканчивали эскизы; сидели над ними днем и ночью. (...) Утром я сочинил для росписи этого поезда страшную акулу империализма, а вечером – изобразил

Об уровне подобных росписей свидетельствуют сохранившиеся эскизы Н. Лакова, который руководил художниками политотдела 3-й армии РККА¹⁶³. Можно отметить характерную для них эстетику панно, яркость локальных пятен, плотность стилизованных жестко очерченных фигур красноармейцев, рабочих и крестьян. Отрицательные персонажи: царь-капитал, буржуи и белогвардейцы – подчеркнуто гротескны и карикатурны. Обилие революционной символики и лозунгов довершали атмосферу победоносной борьбы пролетариата (ил. 59). Лаков, получивший образование художника-декоратора в Строгановском художественно-промышленном училище, в своих работах екатеринбургского периода отошел от декоративной условности, характерной для его ранних росписей, в сторону большей иллюстративности с элементами примитива. В то же время он умел выстроить выразительную ритмику цветовых пятен и линий, передававших напряженность либо торжественность революционного действия. Это можно отметить в сохранившихся эскизах панно «Подмога на фронт» и «Тыл фронту подарки – фронт тылу свободу».

В Челябинске был расписан паровоз и вагоны с хлебом, отправленные в Москву: «Вперед, без страха и сомнения, «Коммунар», - начертала на нем кисть художника-рабочего. Та же кисть изобразила герб рабоче-крестьянской республики, одела паровоз в красный цвет, украсила картинами и революционными лозунгами»¹⁶⁴. По Каме курсировал агитпароход «Красная

Колчака: как он со своей сворой взлетел на воздух от ударов наших войск. Мы писали, как мы хотели, пользовались полным доверием Политотдела. И наш слаженный коллектив творил сообща. Эскиз был только основой. (...) Мы разгоняли наши картины-плакаты на две стороны всего состава. Множество тем переплеталось между собой. Мы старались все взять посильней, выразительней в цвете и рисунке, иногда доводили до чистых красок». См.: *Буторина Е.И.* Лабас А.А. – М., 1979. – С. 59–60.

¹⁶³ «Лаков руководил этой мастерской, и именно им в 1933 году в Третьяковскую галерею были переданы 10 его собственных эскизов, а также эскизы плакатов и росписей агитпоезда, выполненные Сенькиным, Николаевым и Плаксиным в период работы художников в политотделе». См.: *Струкова А.И.* Агитационное искусство Николая Лакова 1910 – 1920-х годов. Улица – армия – клуб // *Искусствознание.* 2022. № 4. С. 175.

¹⁶⁴ Советская правда (Челябинск). – 1920. – 6 апр.

звезда» (ил. 60), украшенный росписями художников «изоколлектива, созданного в 1919 при отделе агитпоездов ВЦИКа¹⁶⁵.

Агитационный характер носило и праздничное убранство уральских городов. Средств и сил на проведение революционных праздников местные власти не жалели¹⁶⁶. Вот описание праздничного Екатеринбурга в 1919 году: «Картины, гирлянды, арки, плакаты – все краски вынесены на площадь, являя городу ещё невиданное им никогда зрелище»¹⁶⁷. Не менее восторженно описывали революционный праздник и пермские «Известия»¹⁶⁸.

Украшение городов проходило под воздействием подобных мероприятий в столице. Идентичны были и формы: арки,obelisks, лозунги, транспаранты, трибуны, и праздничные мероприятия: парады, шествия, митинги, карнавалы, уличные театральные представления.

Участие художников в устройстве революционных праздников было так же строго регламентировано и подчинено военной дисциплине, хотя возможностей самовыражения в данной области было больше, чем в плакате. Главную роль в этом играли художники политотделов. К ним примыкала местная творческая интеллигенция и художники самоучки. Активно привлекали преподавателей и учащихся местных СГХМ. Лубочная стилизация и красочность присутствует в работе ученика Пермских СГХМ В.А. Кобелева (ил. 61) и педагога этих же мастерских В.И. Иконникова (ил. 62).

¹⁶⁵ Среди них: В. Костяницын, Н. Кочергин, Д. Мельников, Н. Поманский.

¹⁶⁶ «Губернский отдел народного образования во 2 половине 1919 года выделил следующие суммы:

- Ур. Горному и-ту – взаимобразно – 1.225.665 р.
- Туринскому Ревкому на дело Нар. Обр. – 700.000 р.
- Екатеринбургской Обсерватории на содержание служащих и хоз. Расходы – 462.616 р.
- УОЛЕ – 250.000 р.
- На Октябрьские торжества Революции – 2.930.000 р.». ГАСО, ф. Р-17, оп. 1, д. 16, л. 56.

¹⁶⁷ Уральский рабочий. – Екатеринбург, 1919. – 7 нояб.

¹⁶⁸ «К вечеру 6-го ноября город принял уже совершенно праздничный вид. Все здания правительственных и общественных учреждений, профессиональных организаций и т.д. изящно были декорированы вечно юной пихтовой зеленью, бесконечным числом красных флагов, флажков, портретами вождей пролетариата, бесчисленными плакатами со всевозможными лозунгами... Через некоторые улицы перекинута были целые транспаранты из пихтовых гирлянд с огромными алыми плакатами. На перекрестках многих городских улиц выстроены специальные арки». См.: Праздник революции // Известия Пермского Губисполкома. – 1918. – 10 нояб. – № 224. – С. 3.

Власти Екатеринбургa постарались с размахом отметить 2-ю годовщину Октябрьской революции, на оформление города были выделены значительные средства¹⁶⁹. На центральных площадях устанавливались временные деревянные арки, которые украшались декоративными рельефами, живописными панно и гирляндами. К работе были привлечены все имеющиеся в наличии художественные силы, плакаты и панно выполняли Л.А. Елтышев, А.А. Кудрин, В.К. Славнин, Л.В. Туржанский, Ю.А. Шипицын и др.

На Привокзальной площади была возведена внушительная арка (ил. 63). Сазонов вспоминал, что сооружение было богато декорировано ажурно выпиленными узорами и покрашено красной краской. На арке размещалось два живописных панно: на лицевой – «Поезд революции мчится без остановки», на оборотной – «Разгром белогвардейцев» (автор Л. Саянский)¹⁷⁰.

В аллегорическом ключе изобразил победу красных войск и Л. Елтышев: для арки, установленной на Вознесенской горке, он выполнил панно, на котором изобразил гигантского красного орла, терзающего белую птицу. Гротескные образы врагов советской власти представил в росписи арки на улице Ленина Н. Сазонов. Из этого пропагандистского ряда выбивалось живописное изображение волжской вольницы Стеньки Разина, написанное Л. Туржанским¹⁷¹.

В Оренбурге на здании Съезда Советов Киргизского края С.М. Карпов выполнил монументальные росписи, посвященные жизни казахского народа. На одном панно было представлено тяжелое положение кочевников при

¹⁶⁹ «Губернский отдел народного образования во 2 половине 1919 года выделил следующие суммы:

- Ур. Горному и-ту – взаимобразно – 1.225.665 р.
- Туринскому Ревкому на дело Нар. Обр. – 700.000 р.
- Екатеринбургской Обсерватории на содержание служащих и хоз. Расходы – 462.616 р.
- УОЛЕ – 250.000 р.

На Октябрьские торжества Революции – 2.930.000 р.». ГАСО, ф. Р-17, оп. 1, д. 16, л. 56.

¹⁷⁰ Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 56.

¹⁷¹ Там же.

царском режиме, на другом – революционные преобразования, получившие одобрение населения¹⁷².

Порой праздничное убранство вызывало у горожан недоумение, граничившее с неприязнью. Так, в челябинские зрители потребовали убрать с улицы плакат-панно «Только в чистом искусстве окрепнет дух трудящихся», работы П.С. Дуплицкого¹⁷³. Революционно настроенный обыватель желал увидеть не столько красочные акценты или декоративное убранство, сколько эффектно поданную информацию о триумфе советской власти.

Местные архитекторы, техники и чертежники также привлекались для создания, в рамках агитационно-массовых мероприятий, монументальных сооружений. Арка Красного Урала на площади Труда в Екатеринбурге, арка на станции Пермь-2, арка на площади Революции в Челябинске (ил. 64), а также трибуна на площади Уральских коммунаров в Екатеринбурге (ил. 65) были выполненные в короткие сроки из подручного материала. Эклектичные по формам и грубоватые по исполнению, они в то же время передавали импульсивность и карнавальную дух революционных праздников.

Участие в подобных мероприятиях стало для многих художников интересным творческим экспериментом. Живописцы-станковисты и мастера художественной промышленности впервые столкнулись с задачами монументального искусства, попытались оформить городские пространства.

Пользуясь определенным кредитом доверия со стороны властей, и ограниченные жесткими сроками они позволяли себе импровизировать, предлагать оригинальные композиции и образы. В дальнейшем подобная практика станет более регламентированной, а художественное оформление советских праздников – однообразнее.

В развитии уральской графики 1920-х годов возвышение плаката поначалу сыграло положительную роль. Вырос интерес к графической

¹⁷² Варламов С.А. Оренбургские художники. – Оренбург, 1963. – С. 53-63.

¹⁷³ «Композиция его состояла из хаотического нагромождения бесформенных линий и объемов ярких желто-красных и ядовито-зеленых цветов. Вскоре после праздника по требованию жителей города плакат был снят». Байнов Л.П. Художники Челябинска. – Челябинск, 1979. – С. 7-8

продукции, особенно книжной и журнальной, как со стороны местных руководителей, так и у народных масс. Появились талантливые молодые мастера, более разнообразной стала техника. Но жесткие рамки, установленные политическим плакатом, очень скоро начали ограничивать поиски графического языка. Плакатные образы, максимально упрощенные в художественном и техническом плане, оказались востребованными в живописи и скульптуре. К языку плаката обращается даже декоративно-прикладное искусство, стремясь отойти от «мещанского украшения» к «агитации за социализм»¹⁷⁴. Советские руководители, как столичные, так и региональные, считали программу агитационно-массового искусства периода Гражданской войны чрезвычайно удачной и показательной. Личное участие Ленина в разработке агитационной стратегии определило ее «каноничность», а значит и веру, что именно в этом направлении следует развивать советское изобразительное искусство. На опыт продуктивного сотрудничества художников с молодым советским государством в первые постреволюционные годы будут ссылаться руководители культурной политики всех последующих десятилетий.

¹⁷⁴ Рабочими Златоустовского механического завода был преподнесен в дар 7-ой Златоустовской окружной партконференции (проходила 17–23 декабря 1928 г.) украшенный гравюрой топор. На одной стороне лезвия была помещена надпись: «Руби по левому уклону». На другой – «Руби по правому уклону». На обушке – «Ударь по примиренчеству». Эскизы орнаментов и надписей делал гравер Д.Г. Яковлев. Ныне топор хранится в Златоустовском краеведческом музее. См. *Косиков Н.А.* Золотые россыпи былого. – Златоуст, 1997. – С. 99.

2.3. Ленинский план монументальной пропаганды: уральский вариант

12 апреля 1918 года Совет Народных Комиссаров опубликовал декрет «О памятниках Республики»¹⁷⁵, который стал руководством к действию для всех советских чиновников на местах. При этом инициаторы монументальной пропаганды не совсем ясно представляли себе художественные особенности новых революционных памятников¹⁷⁶.

Луначарский рассказывал, что идея монументальной пропаганды пришла Ленину после прочтения «Государства солнца»: «Кампанелла (...) говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые (...) возбуждают гражданское чувство...»¹⁷⁷. Поясняя свой замысел, председатель Совнаркома уточнял: «закажите скульптору также временные, хотя бы из гипса или бетона, произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза. (...) Особое внимание надо обратить и на открытие таких памятников. (...) Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды и Маленьким праздником»¹⁷⁸.

Распоряжение о снятии статуй, «воздвигнутых в честь царей и их слуг», на Урале было выполнено с особым рвением и без оглядки на «художественную ценность». Стоит заметить, что процесс уничтожения памятников в российских регионах начался еще в 1917 году, до декрета «О

¹⁷⁵ «О памятниках республики. В ознаменование великого переворота, преобразившего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет:

1) Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера. (...)

3) Той же комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции. (...)

12 апреля 1918 г.». См.: Декреты Советской власти. – Т. 2. – М., 1959. – С. 95 – 96.

¹⁷⁶ В. Ленин по этому поводу говорил: «Сразу ведь безграмотность не ликвидируешь. А вот представьте: закладывается памятник революционеру. Торжественная обстановка... Умная речь. Толковое чье-то выступление – и незаметно мы уже достигли первой цели – тронули душу неграмотного человека». Цит. по: *Толстой В.П.* У истоков советского монументального искусства. – М., 1983. – С.72.

¹⁷⁷ *Луначарский А.В.* Ленин о монументальной пропаганде / Ленин в изобразительном искусстве. – М., 1977. – С. 318–320.

¹⁷⁸ Там же.

памятниках Республики». Так, в Екатеринбурге были сброшены с постаментов бюсты Петра I и Екатерины I, скульптура Александра II. Позднее в Нижнем Тагиле были уничтожены памятники Н.Н. Демидову и А.Н. Карамзину, в Ирбите – Екатерине II, в Златоусте – Александру II, в Кушве – Александру III. Памятные знаки и мемориальные доски, посвященные отмене крепостного права, были демонтированы повсеместно. За короткое время на Урале была уничтожена практически вся (и так немногочисленная) монументальная скульптура. Немногие из сохранившихся объектов были «приспособлены» для решения новых агитационных задач¹⁷⁹.

Открытие новых монументов (часто на старых пьедесталах) также становилось частью крупномасштабных публичных пропагандистских акций. А потому собственно художественное качество новых памятников не особо интересовало представителей советской власти, что и определило их изначальную терпимость к экспериментам в области скульптурных форм.

Список лиц, коим предлагалось поставить памятники¹⁸⁰, не получил распространения в провинции, за исключением К. Маркса. Первый на Урале памятник основоположнику марксизма был открыт 7 ноября 1918 г. в Кунгуре (автор А.Л. Шиловский, ил. 66), а после завершения Гражданской войны памятники Марксу появились в Екатеринбурге (1920), Челябинске (1920), Нижнем Уфале (1923), Верхнем Уфале (1920-е гг.), Каслях (1920-е гг.).

К лету 1918 в Екатеринбурге и Нижнем Тагиле на постаментах от памятников Александру II появились статуи Свободы – традиционные женские фигуры с факелом в поднятой руке (ил. 67, 68). Подобный шаблонный образ,

¹⁷⁹ Например, в Кунгуре на памятнике, установленном в честь 100-летия избавления города от «банд пугачевцев» (1874), была заменена доска с текстом. Теперь памятник чтит «славных сынов земли Кунгурской, павших в борьбе за свободу 1703–1774 гг.». У населения памятник получил название «перевертыш».

¹⁸⁰ Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и др. городах Рос. Соц. Фед. Сов. Республики, представленный в Совет Народных Комиссаров Отделом изобразительных искусств Народного Комиссариата по Просвещению (опубликован 2 августа 1918 г. в «Известиях ВЦИК»). См.: Декреты Советской власти. – Т. 3. – М., 1964. – С. 352–353.

распространенный в России и до революции¹⁸¹, на первых порах вполне устраивал местных партийных руководителей. Вокруг революционных монументов быстро образовались некрополи – захоронения погибших красноармейцев.

Надгробным памятником был и первый советский монумент в Перми, сооруженный по проекту Н.М. Гущина. Триумфальная арка в ноябре 1918 г. была установлена в сквере перед Оперным театром, на могиле революционных деятелей П.Д. Хохрякова, С.С. Большакова и П.М. Светлакова. На арке размещался барельеф (скульптор В.В. Кузнецов) с изображением шестерых красноармейцев, несущих на руках раненного товарища¹⁸². После занятия летом 1918 года антибольшевистскими силами Екатеринбурга, Нижнего Тагила, Кунгура и Перми революционные памятники в свою очередь были уничтожены.

Лишь через год, после того, как РККА очистила территорию региона от белогвардейцев, проект ленинской монументальной пропаганды обрел второе дыхание. Центр полагал, что к созданию революционных памятников надлежит привлекать все имеющиеся в наличии творческие силы, как профессионалов, так и любителей. Пресса призывала трудящихся участвовать в конкурсах на создание скульптур, отражающих этапы революционной борьбы пролетариата. Так, в 1920 году в Оренбурге прошел конкурс, к участию в котором были привлечены представители «Союза художников и живописцев», мастера и подмастерья Оренбургских ГСХМ, а также самодеятельные художники¹⁸³.

Организаторы подчеркивали беспристрастность – проекты были представлены на конкурс под девизами, а победителей объявили публично на

¹⁸¹ Примером может служить фигура женщины с факелом на здании театра оперы и балета в Екатеринбурге (1912).

¹⁸² Будрина А.Г. Памятники Борцам // Календарь-справочник Пермской области на 1969 год. – Пермь, 1968. – С. 157.

¹⁸³ Среди условий конкурса значилось: «Проект должен отличаться простотой исполнения и художественностью замысла. Памятник должен иметь погребальный характер и олицетворять собой простоту и силу пролетариата, формы должны быть понятны народу». См.: ГАОО, ф. 1812, оп. 1, ед. хр. 2, л. 10.

специально устроенной конференции¹⁸⁴. Дальнейшая судьба памятника пока не выяснена¹⁸⁵.

Оригинальные проекты часто предлагали самодеятельные художники. Так, чертёжник Мотовилихинского завода, участник Первой русской революции В.Е. Гомзиков стал автором памятника «Борцам революции» на Вышке в Перми (открыт 7.11.1920). На первый взгляд предложенная им композиция – паровой молот с серпом и колосьями – уже трафаретный набор рабоче-крестьянских символов, активно использовавшийся в плакатной графике тех лет. Но непрофессиональный скульптор сумел подчеркнуть конструктивную выразительность монумента, его строгий силуэт и в то же время передать ощущение гигантского механизма, чьи детали (призмы, цилиндры) подчинены ясной логике производства. (ил. 70). Так, во многом спонтанно, сложился оригинальный образ промышленного Урала.

Отмечая яркие авторские находки, стоит заметить, что в их разработках могли принимать участие как члены комиссии, так и привлеченные специалисты, чертежники, техники, мастера обработки металла и камня. На стадии проектирования, а затем и строительства, авторская идея могла уточняться и дорабатываться. Коллективное творчество приветствовалось представителями новой власти на всех уровнях, а для культуры промышленного Урала было вполне традиционным явлением.

Впрочем это не гарантировало высокий художественный результат. Напротив, большинство членов комиссии имели слабое представление о выразительных средствах пластики и не обладали культурным кругозором. Они

¹⁸⁴ Первая премия была присуждена проекту под девизом № 26 «За ярко выраженную идею пролетарской революции» (автор – художник Сучко). Вторая премия – проекту под девизом «Треугольник в трех кругах» (автор – инженер-архитектор Губанова). Третья премия – проект «Пробуждение народа» (автор – художник-архитектор Глязер). В объяснительной записке победителя конкурса Сучко говорится, что проект состоит из центральной статуи Свободы, статуи К. Маркса, «деталей пяти книжных групп», и пяти досок для надписей». См.: ГАОО, ф. 63, оп. 1-а, ед. хр. 143.

¹⁸⁵ В каталоге Оренбургского филиала АХРР за 1926 г. в серии гравюр С.И. Калмыкова с видами Оренбурга упоминается лист 95 «Памятник борцам революции». Возможно, что он был сооружен из временных материалов и позднее демонтирован.

ориентировались на плакатные образы и символы и не могли представить, как утвержденный проект будет выглядеть в пространстве города.

В качестве примера можно привести конкурс в Перми на лучшие эскизы монументов, памятников, арок и плакатов в честь 3-й годовщины Октябрьской революции¹⁸⁶. Мероприятие было организовано художественной секцией Губкома под руководством председателя И. Григорьева. Через три месяца в газете были объявлены результаты и названы победители: Л.А. Старков, В.Е. Гомзиков, А. Верещагин, М. Голубев¹⁸⁷. Таким образом, 7 ноября 1920 года в Перми были открыты четыре монумента. Из них лишь памятник павшим борцам революции в Мотовилихе, созданный по проекту Гомзикова, оказался удачным и дожил до наших дней.

Известные по фотографиям три других памятника кажутся грубовато примитивными. Авторы – непрофессиональные скульпторы, тем не менее ориентировались на академические образцы, представив в своих проектах сложные композиции с человеческими фигурами. Незнание принципов пластического языка и задач стилизации привело их к созданию арт-объектов, в которых задуманная эффектность подменялась невольной карикатурностью. Бросалась в глаза эскизность и дробность форм («За власть Советов!», ил. 71), нелепость пропорций («Освобожденный труд», ил. 72) или комичность лишнего аллегоричности или экспрессии действия – антропоморфная фигура держит в левой руке задушенную змею («Воин на страже», ил. 73).

Вряд ли городские власти были рады подобным сооружениям, по крайней мере каких-либо хвалебных публикаций о них нет, хотя и критика неудачной скульптуры отсутствует. Что говорить об неприглядных работах дилетантов в провинции, когда произведения профессиональных скульпторов в столицах вызывали порой большее негодование¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Объявление // Звезда (Пермь). – 1920. – 11 июня.

¹⁸⁷ Звезда (Пермь). – 1920. – 11 сентября.

¹⁸⁸ «Площади Москвы и Петрограда за считанные месяцы были уставлены гипсовыми скульптурами революционных героев всех времен и народов, которые вскоре самими же большевиками были признаны «уродливыми истуканами». Созерцание последних отталкивало боязливых обывателей и служило объектом злословия интеллигенции,

Судя по материалам прессы, к сооружению подобных памятников на Урале активно привлекали местное население, устраивали субботники. Гомзигов, вспоминая о возведении монумента на Вышке, отмечал: «Строили его рабочие строительного цеха в нерабочее время... оплачивал строительный цех, материалы отпускал завод»¹⁸⁹. Работа в режиме аврала (необходимо было открыть монументы 7 ноября) и непрофессионализм исполнителей приводил к снижению качества всех сооружений. Л.А. Старков вспоминал: «Каменщики укладывали фундамент, я указывал, где и как нужно поставить каркасы. Никаких предварительных форм создать не удалось. Все делалось спешно, тут же на месте»¹⁹⁰. Именно просчеты при сооружении фигур, как и низкое качество материала, привели к тому, что через несколько лет памятники, воздвигнутые в честь 3-й годовщины Октябрьской революции, начали разрушаться и были демонтированы.

Самодеятельные скульпторы, пусть и ярко отразившие в своих произведениях дух эпохи революционных перемен, нервозность и агрессивность среды, не могли предложить уральскому искусству новой пластической программы.

Ленинский план монументальной пропаганды изначально не был рассчитан на разработку советского «большого стиля», проблемы формы и композиционных решений не обозначались и не обсуждались. Руководство предоставило мастерам «кредит доверия» и принимало практически все сооружения, пусть и не высказывая особых восторгов по поводу их облика. Равнодушие новой власти к художественному решению монументов способствовало развитию экспериментальных подходов в области отечественной скульптуры. Наряду с академическими подходами появляются образы с выразительной стилизацией и с элементами кубизма. В Москве и Петрограде в рамках решения задач монументальной пропаганды Н.А.

сочинявшей по этому поводу целые сатирические поэмы». См.: *Булдаков В.* Красная смута. – М., 1997. – С. 228.

¹⁸⁹ Цит. по: *Феденев А.А.* Первые монументы в Перми // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. – 2014. – № 9. – С. 107.

¹⁹⁰ Там же.

Андреев, С.Т. Коненков, А.Т. Матвеев, С.Д. Меркуров, Б.Д. Королев, В.А. Синайский, Т. Залькалн и другие ваятели активно разрабатывали новые пластические приемы и выразительные средства. Немногочисленные уральские скульпторы, даже получившие профессиональное образование в столичных художественных заведениях, ограничивались привычным для них академическим станковизмом или ориентировались на популярное в крае декоративно-прикладное искусство, с присущей ему точностью и тонкой проработкой деталей.

Монументальные задачи в полном объеме стремился решить только С.Д. Эрзя. По свидетельству художника, он приехал летом 1918 г. на Урал именно для создания памятника в рамках ленинской монументальной пропаганды¹⁹¹. Ситуация Гражданской войны не позволила ему осуществить свой план, и в течение года он работает над станковыми произведениями. Лишь после ухода белых войск (в июле 1919 г.) Эрзя вернулся к своему проекту. Активная общественная позиция скульптора и его поддержка со стороны наркома А.В. Луначарского обеспечивала благожелательное отношение к мастеру городских властей. Председатель Областного революционного совета Урала (позднее – Губревкома) и член Президиума ВЦИК Л.С. Сосновский проникся идеей Ленинской монументальной пропаганды и предложил скульптору создать ряд памятников для Екатеринбурга. Эрзю поддерживал Д.И. Бразуль, известный среди старых большевиков, журналист, один из руководителей агитационно-массовой пропаганды.

Первой работой ваятеля для городской среды стал мраморный бюст К. Маркса, установленный 26 января 1920 года на постамент от памятника Александру II (ил. 74). Несоразмерность бюста и пьедестала бросалась в глаза и снижала художественный уровень работы, поэтому 1 мая 1920 г. скульптура была вновь открыта на новом постаменте на площади Народной мести.

¹⁹¹ «...весной 1918 года я встретил его (Эрзю – *Е.А.*) собиравшимся на Урал.

- Зачем вы едите, Эрзя, на Урал?

- Здесь нельзя работать, там можно. Там много хорошего мрамора. Там из горы можно сделать громадный памятник-голову. Можно голову Маркса или Ленина. При большевиках работать можно». *Сутеев Г.О.* Скульптор Эрзя. – Саранск, 1968. – С. 54.

Для Екатеринбурга Эрзя сыграл значительную роль не только как наиболее крупный скульптор, но и как деятельный организатор, который взял на себя функцию художественного руководителя по осуществлению плана монументальной пропаганды. Отметим, что в Екатеринбурге в это время не было открытых конкурсов, как в Оренбурге и Перми. Скорее всего, все творческие и технологические вопросы решались самим Эрзеем, он же выполнял посредническую роль между городскими властями и художниками. Благодаря его энергии 1 мая 1920 года в городе открылось 7 памятников: «Эрзя стал главным оформителем города к первомайским торжествам 1920 года»¹⁹².

Совместно с А.Н. Шапошниковым, Эрзя исполнил большую скульптуру «Кузнец мира» (ил. 75). Пресса хвалила памятник: «Могучая статуя с мощными мускулами, лицом упрямой воли, напряженной мысли»¹⁹³. Из-за нехватки времени скульптура была выполнена грубовато и из некачественного материала (бетон в который добавлялись железные опилки). Уже в середине 1920-х памятник начал разрушаться и был демонтирован.

Скульптор И.А. Камбаров с помощниками (О.В. Ваулина, Ф.Г. Самарин, С. Голубев) выполнили на площади Парижской коммуны обелиск, украшенный барельефами¹⁹⁴(ил. 76).

К работе по осуществлению плана монументальной пропаганды Эрзя активно привлекал молодых скульпторов. Так, Ф. Самарин стал автором небольших скульптур «Юный плотник» и «Юный землекоп», установленных на постаментах взамен сброшенных бюстов Петра I и Екатерины I¹⁹⁵.

¹⁹² Сазонов Н.С. Записки уральского художника – Л., 1966. – С. 58.

¹⁹³ Уральский рабочий. – 1920. – 18 апреля

¹⁹⁴ «Спешно выполняются к предстоящему празднику 1 Мая и барельефы для памятника парижским коммунарам, который будет поставлен на площади перед городским театром им. Луначарского. Изготавливаются четыре барельефа. Первый барельеф представляет копию деталей из памятника парижским коммунарам Бартоломэ на кладбище Пер-Лашез, второй барельеф – «Под защитой оружия» – сцену из боевой жизни парижских коммунаров, защищающих женщин и детей; третий барельеф – баррикады; и четвертый, символизирующий всю беспощадность победительницы буржуазии, – «Онемели от ужаса». Барельефы выполняются под личным наблюдением т. Эрзи». Там же.

¹⁹⁵ Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 59.

Памятник уральским коммунарам (ил. 77) Эрзья создавал совместно с П.А. Беленковым, Е.В. Ваулиной, С. Голубевым, Ф.Г. Самариним. В отличие от привычных обелисков и пирамид, монумент выглядел необычно: «На шаре из кровельного железа возлежала гипсовая фигура обнаженной женщины с флагом»¹⁹⁶. Несмотря на плакатную символику (торжество свободы на земном шаре), местному населению образ показался двусмысленным. Установленный неподалеку от захоронений революционных деятелей памятник вызвал серьезную критику и через некоторое время был демонтирован. «Взамен», на площади Уральских коммунаров, появилась скульптура, изображающая рабочего, разрывающего пасть гидре капитализма (ил. 78). В газетах сообщалось, что автором сооружения является «коллектив художников» под руководством С. Эрзи. Памятник был изготовлен из т.н. «железобетона» и вскоре подвергся деформации.

Анализируя подобную продукцию, стоит отметить ее разнообразие, разностилье и средний художественный уровень. Возможно, Эрзья не подавлял творческую инициативу молодых коллег и учеников, часто полностью принимал предложенные ими образы, лишь помогая исполнить задуманное. В коллективных произведениях трудно увидеть черты и приемы, характерные для станковых скульптур мастера, над которыми много работал в этот период. Мемуаристы (Л.М. Каптерев, Н.С. Сазонов) упоминают ряд названий: «Источник», «Отдых», «Гордость», а также надгробие на могилу умершего племянника¹⁹⁷. Известно, что Эрзья ценил свою работу «Отдых» и впоследствии неоднократно выставлял ее на персональных выставках, в том числе в галерее Жоржа Пети в Париже (1926) и в галерее Мюллера в Буэнос-Айресе (1929). Ныне скульптура находится на площади Бартоломео Митре в центральном районе Буэнос-Айреса¹⁹⁸. На выставке 1919 г. Эрзья экспонировал скульптуры «Спокойствие» (ил. 79) и «Ева» – одни из лучших своих работ

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ *Каптерев Л.М.* Екатеринбург в 1918–1919 годах. Отрывки из воспоминаний о Гражданской войне // Свердловский областной краеведческий музей им. О.М. Клера. Ф. 2, оп. 1, ед. хр. 289, л. 12.

¹⁹⁸ См.: *Бутрова Е.* Странник Эрзья // Наше Наследие. 2014, № 108. С. 160 – 173.

уральского периода. Мотив сна, пробуждения, преобразования занимал скульптора, в фигуре праматери человечества покоряет женственная мягкость и томность зарождающейся телесности (ил. 80). В небольших по размерам произведениях Эрзя чувствуется поиск выразительных средств монументальной пластики.

«Освобожденный человек»¹⁹⁹, в творческой биографии мастера, единственное действительно монументальное произведение. (ил. 81, ил. 82). Поклонники скульптора выделяли эту работу, отмечая связь с классическим искусством, конкретно с «Давидом» Микеланджело, и экспрессивность пластического решения: «Спокойно и уверенно человек-титан с гордым лицом смотрел вдаль, на пути новой, небывалой жизни»²⁰⁰. Несомненно, решая заданную тему, скульптор ориентировался на классические образцы, в первую очередь, на «Давида» Микеланджело, которого чрезвычайно ценил. Отдельные современники полагали, что скульптура не завершена, и отмечали грубую обработку камня. Незавершенность можно объяснить недостатком времени, но можно и предположить, что Эрзя, для которого эта работа была первым опытом в монументальной пластике, сознательно стремился к обобщенности форм.

Современники вспоминали, что летом 1920 г. Эрзя совершил путешествие по Уралу в поисках подходящей горной вершины, которую можно было бы превратить в грандиозную скульптуру²⁰¹. Экономические проблемы не позволили осуществить этот замысел.

В действительности серьезные творческие ограничения Эрзя почувствовал не столько в связи с экономическими проблемами, сколько из-за

¹⁹⁹ Конкурс на памятник «Освобожденному труду» был объявлен в Москве в начале 1920 г. Победителем стал М. Манисер. Заклад памятника на Пречистенской набережной произошла 1 мая 1920 г.

²⁰⁰ Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С.59.

²⁰¹ «Эрзя задумывался над тем, чтобы в горах Урала, где-то на границе Европы и Азии, высечь гигантский памятник Великой Октябрьской революции и Ленину. Однако Эрзя тогда ясно понимал, что это только мечта, потому что экономическое положение Советской Республики не позволяло еще тогда провести подобную работу» См.: Воспоминания о скульпторе С.Д. Эрзе. Сборник / Составитель Г.С. Горина. – Саранск, 1972. – С. 60–62.

резкого неприятия общественностью его монументального творения. Если грубые и малохудожественные работы дилетантов воспринимались населением равнодушно или позитивно (в них видели часть агитационно-политических мероприятий или принимали в рамках карнавального действия), то обнаженная мужская фигура (в классическом искусстве – символ свободы) в народном представлении являлась «срамом» и публичным оскорблением.

Практически все население города было шокировано появлением на главной площади столицы Урала так называемого «Ваньки голого». Он стал героем анекдотов и частушек, карикатуры на «Освобожденного человека» публиковались в местной прессе²⁰².

П.П. Бажов считал подобные скульптуры неуместными и вызывающими²⁰³. Уполномоченный Екатеринбургских СГХМ П.Е. Соколов назвал их халтурой, выдаваемой за революционное искусство²⁰⁴.

Уральское руководство быстро осознало, что насмешки над голыми фигурами, которых «большевики освободили от одежды», имели явный антисоветский характер²⁰⁵. Чиновники оправдывались, заявляя, что недостаток

²⁰² В.И. Курдов вспоминал: «Около монумента останавливались зеваки, другие стеснялись смотреть, а женщины закрывали лицо руками, стыдясь мужской срамоты. Не один год люди терпеливо переносили неудобства от «голового человека». В добавление ко всему, множество птиц, садясь на голову и плечи монумента, покрывали их грязью. Памятник был высоко поставлен на пьедестале, и нужны были пожарные лестницы. На эту санитарную операцию из местной тюрьмы присылали под конвоем осужденных женщин». См.: *Курдов В.И. Памятные дни и годы // Звезда. – 1983. – № 7. – С. 49.*

²⁰³ «Фигура была сделана рукой мастера (Эрзы), но ее полная нагота давала материал для обывательских пересудов и не подходила для такого места, как площадь 1905 года. (...) На Верх-Исетской площади, против рабочего театра, – изображение земного шара, на котором тоже голая женская фигура, изображающая Свободу. Художественных достоинств у этой скульптуры никаких, и она тут, вблизи братских могил героев гражданской войны, еще более неуместна, чем «голый на площади 1905 года». См.: *Бажов П.П. Дальнее-близкое. – Свердловск, 1989. – С. 282–283.*

²⁰⁴ ГАРФ, ф. А-2306, оп. 23, д. 116, л. 90.

²⁰⁵ Из известной частушки тех лет:

- На александров пьедестал
Рабочий обнаженный встал
И показал всему народу
(...) но только не свободу!

См.: *Алексеев Е.П. Невидимый Эрзя // Урал в панораме XX века. – Екатеринбург, 2000. – С. 193–198*

времени помешал сделать монументы более продуманными, и обещали их заменить²⁰⁶.

Еще осенью 1919 г. Эрзя предлагал реорганизовать ЕХПШ в академию скульптуры. Его идею поддержал Уральский окружной военный комиссариат. «Уральский рабочий» познакомил читателей с грандиозными планами по организации в «царстве мрамора» учебно-производственной базы для создания революционных памятников²⁰⁷.

В дальнейшем особоуполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса Е. Равдель настоял на реорганизации художественно-промышленной школы в СГХМ по уже отработанной в столицах схеме. Эрзя и через много лет сожалел, что столь удачно складывавшаяся для него «монументальная программа» с грандиозными проектами и оригинальными идеями была отвергнута и не реализовалась²⁰⁸. Тем не менее скульптурная мастерская Екатеринбургских СГХМ, которой руководил Эрзя, привлекала многих молодых людей, и получила серьезный потенциал для дальнейшего развития. Для скульптора уральский период творчества оказался ярким и продуктивным, хотя выполнить все свои идеи в плане развития новой монументальной программы он не сумел.

Идеологическая нецелесообразность большинства открытых 1 мая 1920 года памятников привела к изменению приоритетов в агитационно-массовой программе. К 3-летней годовщине Октябрьской революции екатеринбургские коммунисты приняли решение установить в центре города мемориальные доски в честь мыслителей революции К. Маркса, Ф. Энгельса, К. Либкнехта, Р. Люксембург и местных большевиков Н. Толмачева, Л. Вайнера²⁰⁹. Авторы

²⁰⁶ Изобразительное искусство // Уральский рабочий. – 1921. – 7 ноября.

²⁰⁷ Скульптурная академия-мастерская // Уральский рабочий. 1919 – 10 октября.

²⁰⁸ Центральный государственный архив Республики Мордовия (ЦГА РМ). Ф.Р-1689, оп. 1, д. 421. 50 л. Эрзя С.Д. Автобиография. Август 1951 г.

²⁰⁹ Автором мемориальных досок памяти Н. Толмачева и К. Либкнехта был скульптор И.А. Камбаров, памятные доски Ф. Энгельса, Л. Вайнера и Р. Люксембург выполнила В.Е. Ваулина, а памятную доску К. Маркса – скульптор А.И. Шапошников. Доски были отлиты в чугуне на Каслинском заводе литейщиком Кашиным. В 1990-х гг. демонтированы. Ныне находятся в Музее города Екатеринбурга.

мемориальных досок в решении композиций ориентировались на плакаты и агитлистки: вверху – узнаваемый портрет героя революции, ниже текст, с краткой характеристикой персонажа (ил. 83, 84). «Чугунные плакаты», установленные 7 ноября 1920 г., по мнению местных газет «будили в трудящихся революционное сознание, способствуя укреплению среди них воли к победе»²¹⁰.

При реализации плана монументальной пропаганды уральское руководство стремилось всячески подражать столицам, отсюда аллегорические сюжеты и образы, навеянные столичными конкурсами на создание памятников «Свободе» и «Освобожденному труду». А вот на могилах погибших бойцов революции устанавливались сооружения, отражавшие местную специфику, народное представление о захоронениях и надгробиях.

При немногочисленности официальных монументов, на Урале к началу XIX века действовали многочисленные артели, специализировавшиеся на изготовлении мемориальных сооружений из камня и металла²¹¹. Именно кладбища, причем не только городские, являлись сосредоточением разнообразных скульптурных форм²¹². Торжественные погребения павших героев с митингами, речами и призывами к продолжению борьбы стали

²¹⁰ Открытие мемориальных досок // Уральский рабочий. – 1920. – 10 ноября.

²¹¹ По мнению Б.В. Павловского: «Изготовление надгробий занимает центральное место в творчестве мраморных кустарей. Разумеется, не все надгробия одинаково удачны: не мало среди них холодных, грубых по выполнению, но лучшие изделия отличаются глубиной мысли, совершенством технической отделки. Характернейшие черты надгробий, сделанных уральскими мраморщиками, – это поэтическая содержательность, естественность и правдивость, грустная скорбь об умершем, выраженная не в сложных фигурных композициях, а в мотивах, почерпнутых из наблюдений за жизнью природы». *Павловский Б.В.* Камнерезное искусство Урала. – Свердловск, 1953. – С. 115–116.

²¹² «Иногда надгробия завершаются поставленным на центральном пне четким по форме крестом. Порой он делается в виде двух пересекающихся и неочищенных тонких стволов. Встречается и такой вариант: поднимается сруб дерева, с четким рельефом коры; со сруба опадает, освобождая крест, тяжелая ткань. Не менее распространен тип надгробия, представляющий собой то однопролетную арку, то своеобразные мраморные беседки, типичные для 80-х гг. 19 века, украшенные резьбой, напоминающие древнерусские кокошники». Там же. С. 116.

обязательными и регулярными мероприятиями, частью которых становились и мемориальные объекты²¹³.

Памятники-надгробия имели часто скромный вид традиционных обелисков. В их изготовлении принимали участие местные кустари и рабочие художественных промыслов. В Златоусте памятник борцам за свободу в виде мраморного 6-метрового обелиска был изготовлен на мраморном заводе в д. Медведевке (ил. 85).

В Кусе памятник героям Октября был отлит из чугуна на местном заводе.

Руководители уральских металлургических предприятий озаботились созданием тиражной монументальной скульптуры в честь героев Гражданской войны. В 1921 г. на совещании директоров заводов Горно-металлургического треста (Гормет) было принято решение начать работу над скульптурной моделью для литья. Г.П. Валенковым и Горшковым был предложен проект – фигура рабочего с винтовкой, опирающегося на молот (ил. 86). Лепкой фигуры занимались формовщики Г. Кулибин и П.И. Серегин. Профессиональный скульптор К.А. Клодт (проживавший в то время в Каслях) вылепил голову рабочего и сделал несколько общих исправлений²¹⁴.

Все фигуры были отлиты из чугуна на Каслинском заводе и установлены на различные постаменты в Каслях²¹⁵ (1922, ил. 87), Ревде (1922), пос. Нижняя Сарана Красноуфимского р-на (1922), Сысерти (1923), Златоусте (1923), Верхнем Уфалее (1923), Нижнем Уфалее (1923), Кизеле (1923), поселке Ис

²¹³ Показательны надписи на обелисках: «Пусть за дело павших братьев смело бьется рать живых» (Памятник на братской могиле красногвардейцев в Кизеле, автор Н.И. Сергиевский. 1923 год); «Здесь лежат беззаветные борцы за коммунизм – жертвы колчаковских банд. Дело Ленина не умрет. На костях лучших и храбрых миллионы мозолистых рук строят мировую коммуно» (Обелиск на братской могиле на пл. Революции в Шадринске. 1920-е годы).

²¹⁴ В изготовлении модели и отливки приняли участие каслинские литейщики и формовщики С.М. Гилев, М.И. Зацепин, М.А. Дунаев. И.Д. Лазарев.

²¹⁵ В Каслях «памятник представляет собой серую гранитную колонну, поставленную на четырехгранный пьедестал, к которому ведут три широкие ступени. На каждой грани постамента – чугунные доски, низ которых покрыт рельефным изображением восходящего солнца, серпа и молота. Вверху досок – звезда, затем крупными буквами надпись: «Героям, павшим за революцию. 1918–1922 гг.». Колонна памятника венчается площадкой, на ней установлена фигура рабочего». *Павловский Б.В.* Касли. – Свердловск, 1957. С 76.

Нижнетуринского р-на (1924), Лысьве (1924), Карабаше (1929), Полевском (1929, ил. 88).

Подобный по форме памятник, но изготовленный из бетона в 1924 г., был установлен в Кытлыме (ил. 89). Скульптура заметно отличается от чугунного «оригинала», как чертами лица (выразительные усы), так и одеждой, кроме того рабочий «обут» в характерную для севера обувь – бахилы. Памятник был раскрашен, отчего приобрел яркий праздничный характер²¹⁶.

Самый массовый в 1920-х годах памятник на Урале, устанавливаемый на братских могилах, был лишен какого-либо мотива скорби. Исполненный скрупулезно, натуралистично и лишенный героической идеализации, этот «часовой на страже завоеваний революции» напоминал оловянного солдатика. Тонко проработанные детали лица и одежды были не видны зрителям. Постаменты, изготавливаемые на местах установки, часто не соответствовали по пропорциям небольшой скульптуре рабочего (2,5 м), что еще больше усложняло его восприятие. «Рабочий с винтовкой» стал определенным рубежом в истории уральской скульптуры. Станковый по сути, он завершает период господства декоративно-прикладной скульптуры на Урале, монументальный по назначению, он начинает, пусть и не совсем удачно, новый период пластических поисков.

В целом план монументальной пропаганды на Урале активно претворялся в жизнь, особенно преуспели в этом власти Перми и Екатеринбурга. В населенных пунктах региона (в большинстве из которых каких-либо монументов никогда не существовало) за пару лет появилось несколько десятков памятников, порой довольно крупных и оригинальных. Другое дело, что большинство из этих сооружений (впрочем, как и в столицах) не были рассчитаны на «долговременную эксплуатацию», спешка при изготовлении и некачественные материалы определили временный характер скульптур. Пропагандистские установки, который многие авторы, особенно из числа самодеятельных скульпторов, стремились подчеркнуть в своих творениях,

²¹⁶ Карякин А. «Родственник» в Кытлыме // Уральский следопыт. – 1991. – № 5. – С. 15.

снижали художественный уровень произведений. Впрочем, искренняя революционная позиция создателей, которым приходилось работать в тяжелых условиях и труд которых вознаграждался скромно, определила культурную ценность подобных объектов. 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. Несмотря на то, что «план монументальной пропаганды имел весьма малое отношение к искусству»²¹⁷, а заказчики революционных монументов как в столицах, так и в провинции игнорировали творческие задачи, уральские скульпторы (как профессионалы, так и самоучки) не желали пренебрегать поисками художественной выразительности. Даже неудачный опыт по созданию монументальных памятников оказался полезен в плане развития местных скульптурных традиций.

Важно отметить, что региональные власти, которые поначалу отнеслись к пришедшему из центра плану монументальной пропаганды формально и не вмешивались в творческие разработки скульпторов, быстро осознали необходимость контроля над художественным процессом. История с памятником «Освобожденному труду» работы Эрзи показала, что даже просоветски настроенного и авторитетного мастера нужно направлять и ограничивать.

Делая вывод о создании новых механизмов воздействия центра на развитие уральского изобразительного искусства, стоит отметить, что весь «инструментарий культурной политики», навязываемый региональным художникам из столиц, был рассчитан на продуктивное решение пропагандистских задач. Власти повсеместно «мобилизуют» деятелей искусства на «идеологический фронт» и, используя политику «кнута и пряника», с помощью определенных ограничений и поощрений, добиваются

²¹⁷ Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 31.

исключительно высоких результатов в выпуске разнообразной агитационной продукции. Успеху власти не помешала даже абсолютная неготовность уральских мастеров (разных по своему профессиональному уровню и художественным предпочтениям) к решению монументальных задач и незнание языка плаката. Художников вынуждали работать в состоянии постоянного цейтнота, выполняя произведения на грани халтуры. В то же время произведения, выполнявшиеся вне рамок агитационно-массовой пропаганды, не имели в глазах руководства никакой ценности, отсюда почти полное пренебрежение к традиционному станковому искусству.

По-военному отлаженный механизм работы с художниками агитационно-массового искусства уже после 1921 года оказался не нужным. Резкое сокращение государственных заказов на создание идеологической продукции, как и полное отсутствие художественного рынка, привело региональных художников к бедственному положению. По существу, мастерам изобразительных искусств пришлось с начала выстраивать отношения как со зрителем, так и с представителями власти на местах и в столицах.

Глава 3.

«Футуристическая революция» на Урале: пропаганда левых направлений в искусстве и противостояние местной художественной среде. 1918 – 1923 гг.

3.1. Опыт художественного акционизма на фоне Гражданской войны

Стоит уточнить, что под «футуристической революцией» понимается деятельность художников левых направлений в искусстве, которая после февраля 1917 года обрела широкий масштаб и поддержку со стороны определенных политических кругов. «Термин «футуризм» обрел чрезвычайно широкое толкование (...) Преобразование государственных институтов и общественных организаций в соответствии с новым государственным устройством России сразу же захватило сферу искусства (...) и открыло, в том числе и перед футуристами, новые перспективы и возможности»²¹⁸. После октября 1917 г. футуристы поддержали новое правительство большевиков, откликнувшись на лозунг А.В. Луначарского об «отделении искусства от государства». Как заявлял нарком просвещения: «Искусство (...) должно быть свободно от всякой регламентации. Свободное развитие искусства, развитие всех творческих сил в этой области найдет в Советской России самую благоприятную почву»²¹⁹. Художников левых направлений заняли посты в отделах Наркомпроса и начали экспансию своих идей в регионы страны. Н. Альтман заявлял: «Футуризм является революционным искусством, ломающим все старые устои и в этом смысле сближающим его с пролетариатом»²²⁰.

На Урале «футуристическая революция» не успела развернуться, весной-летом 1918 года в регионе начались кровопролитные военные действия. В то же время, на территории занятой антибольшевистскими силами проводятся

²¹⁸ Крусанов А.В. Русский авангард: 1917–1932 (Исторический обзор). В 3 т. – Т.2. Футуристическая революция (1917–1921). – Кн. 1. – М., 2003. – С. 8.

²¹⁹ ВЦИК / Знамя труда. 1918. 13 апреля. Цит. по: Крусанов А.В. Русский авангард: 1917–1932 (Исторический обзор). В 3 т. – Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). – Кн. 1. – М., 2003. – С. 40.

²²⁰ Альтман Н. Футуризм и пролетарское искусство // Искусство коммуны. – 1918. – 1 декабря.

разнообразные художественные мероприятия (в том числе и футуристов), отличающиеся по целям и творческим формам от столичных.

О художественной жизни края в период его нахождения под властью антибольшевистских сил долгое время было известно крайне мало. Доступ к зарубежным архивам, документам и материалам эмигрантских кругов многое прояснил, хотя общая картина еще представляется эскизной. По немногим, пусть и ярким, фигурам (Д.Д. Бурлюк, Н.М. Гущин, И.Д. Шадр, Л.А. Бруни, М.А. Кичигин, Д.И. Архангельский, П.Н. Староносков, П.С. Добрынин, Е.Д. Спасский, С.Д. Эрзя и др.) и отдельным примечательным фактам трудно выстроить полную картину развития изобразительного искусства региона этого периода. Поэтому все культурные мероприятия «белых» воспринимаются многими исследователями как «пир во время чумы», особенно в сравнении с творческой деятельностью «красных», задачи которых в период «военного коммунизма» были четко обозначены практикой агитационно-массового искусства²²¹.

В Оренбурге, Уфе, Челябинске, Перми и ряде других городов функционировали театры и кинотеатры, давались симфонические концерты, устраивались публичные лекции. В Екатеринбурге наряду с русскими театральными труппами, действовал Чехословацкий Легионерский театр, актеры которого гастролировали по городам Урала и Сибири. «Екатеринбург, который и до революции отличался наиболее насыщенной на Урале культурной жизнью, соответствовал самым разнообразным культурным запросам и во время гражданской войны. (...) Белые газеты Урала пестрели рубриками «Театр и музыка», «Театр и зрелища», «Театр искусство, зрелища»»²²².

²²¹ «Как и большевистская диктатура, антисоветские режимы имели слабость к помпезным торжествам. Многочисленные пышные празднества в «белых» городах были призваны идеологически обосновать и укрепить новую власть. В отличие от советских праздников, они были оформлены более традиционно, с опорой на имперские и национально-конфессиональные культурные корни. В сентябре 1918 г., например, в Оренбурге пышно прошли «дни славянского единения», лейтмотивом которых была культурная общность великороссов и чехов». См.: *Нарский И.В.* Жизнь в катастрофе: Будни населения Урала в 1917–1922 гг. – М., 2001. – С. 248–249.

²²² Там же. С. 248.

Акцент был сделан на зрелищность, которая должна была создать у населения ощущение стабильности, а, значит, и вызывать доверие к власти, которая стремилась вернуть дореволюционное благополучие. При этом, наряду с разнообразными массовыми культурными мероприятиями, формируется художественная среда рассчитанная на элитарного зрителя. Еще в 1917 г. в Екатеринбурге появляется литературно-художественное «Общество утонченного вкуса», действовавшее по примеру петроградской «Бродячей собаки». После занятия города антисоветскими силами министр просвещения Временного областного правительства Урала В.М. Анастасьев (бывший директор ЕХПШ) инициировал создание литературно-художественных кружков «Синь-камень» и «Лукавый глаз». И хотя художник Н.С. Сазонов позднее заявлял, о том, что «Попытка колчаковских «деятелей культуры» (...) объединить художественную интеллигенцию успеха не имели»²²³, можно утверждать, что деятельность кружков была интересна как местным деятелям культуры, так и взыскательной публике.

Екатеринбургская художественно-промышленная школа в это время пользуется поддержкой белых властей. На базе школы было решено наладить производство наград для белой армии. В прессе сообщали, что «Учрежденный Советом Министров орден «Освобождения Сибири» по эскизу художника Ильина для пожалования за заслуги по освобождения Сибири от большевиков для выполнения передается Екатеринбургской художественно-промышленной школе»²²⁴. В мае 1919 в ЕХПШ прибыл автор эскизов Г.А. Ильин, а в июне был изготовлен один пробный комплект орденов (ил. 90)²²⁵. Начать массовый выпуск наград белые не успели, накануне взятия Екатеринбурга красными войсками Восточного фронта (15 июля 1919) художественно-промышленная школа была эвакуирована в Читу.

²²³ Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 51.

²²⁴ Уральская жизнь. – 1919. – 19 июня.

²²⁵ Из этого комплекта сохранилась Звезда ордена «Освобождения Сибири». Ныне находится в Государственном Эрмитаже.

Именно в этот период на Урале оказывается много деятелей культуры из столиц и городов Поволжья, бежавших от большевиков или от голода, поразившего центральные губернии. Активная зрительская аудитория во многом способствовала активизации художественной жизни при «белых».

Отдельную группу представляли чехословацкие художники-легионеры, чья деятельность на территории Урала, Сибири и Дальнего Востока была насыщенной и разнообразной²²⁶. Практически закрытое воинское сообщество, оторванное от родины, нуждалось в регулярных культурных мероприятиях, объединяющих соотечественников и поддерживающих надежду на возвращение. Поэтому популярностью у легионеров пользуются театральные и музыкальные коллективы (имелся даже симфонический оркестр) и регулярные художественные выставки. Чехословацкие военные части имели походные типографии и издавали разнообразные газеты и журналы, книги, брошюры, плакаты и другую полиграфическую продукцию.

Так, в Екатеринбурге в 1918 – 1919 годах чехословацкая походная типография находилась в местной хромолитографической мастерской А.И. Судакова. Значительными тиражами выходили: «Československé besedy» («Чехословацкие беседы»), «Československý voják» («Чехословацкий воин»), «Československý denník» («Чехословацкий журнал») и другие. Типография издавала также произведения чешской литературы: «Силезские песни» П. Безруча (1918) и «Эпиграммы» К. Гавличека-Боровского (1919). Наиболее востребованными были профессиональные художники-графики, среди которых наиболее известны Ф. Зигельхайм (František Ziegelheim) О. Отмар (O. Otmar), Я. Малы (J. Malý), О. Матоушек (Ota Matoušek), П. Пиштелка (Petr Pištělka), О. Чила (Otakar Čila). При штабе чехословацких войск работал художник Й. Влчек (Jindřich Vlček), получивший позднее широкую известность благодаря акварельным зарисовкам. Художник фиксировал виды уральских городов и жанровые сценки, ряд акварелей был издан в виде почтовых открыток в Праге в

²²⁶ См.: *Dějiny, P. Výtvarníci legionáři - Praha, 1937; Krbčova, I. Barvy války / Colors of war. – VNU Praha, 2018.*

1922 году (ил. 91, 92). Популярностью пользовались плакаты и графические композиции П. Пиштелки (ил. 93, 94).

Наряду с художниками Информационно-просветительского отдела Чехословацкого национального совета, активно проявляли себя и художники-любители. С осени 1918 года подразделения легионеров прекращают свое участие в военных операциях на Восточном фронте и концентрируются в тылу белых армий. Наличие свободного времени позволяет легионерам организовать разнообразный культурный отдых, и именно чехословаки определяют художественную жизнь в различных населенных пунктах Урала. Как правило, культурные мероприятия были открыты для российского зрителя, часто выставки и концерты были рассчитаны на местное население. Так, в октябре 1918 г. крупная художественная выставка прошла в Екатеринбурге в залах художественно-промышленной школы (ил. 95).

В феврале 1919 г. в Шадринске проходит чехословацкая художественная выставка, «которая была организована усилиями полкового комитета незадолго до нашего отъезда на восток. (...) На выставке был огромный материал: фотоснимки из жизни полка, рисунки и картины полковых умельцев, военные трофеи полка, разные вещи и изделия воинов. Все это привлекло внимание жителей, которые имели удобную возможность узнать душу и уровень развития нашего воина»²²⁷. Об этой выставке вспоминает и известный уральский краевед В. Бирюков, который присутствовал при ее организации и функционировании. Краевед отмечает, что в экспозиции были в основном работы самодеятельных художников (пейзажи Чехии, портреты), произведения декоративно-прикладного характера (поделки из дерева, металла и ткани), образцы рукоделия (вязание, вышивание, модели храмов)²²⁸. Все работы, по мнению Бирюкова, были выполнены тщательно и аккуратно и демонстрировали, что авторы потратили немало времени и сил на подобную деятельность.

²²⁷ Plesky M. Dějiny 4. Střeleckehopluku Prokopa Velikeho. 1917–1920. – Turnov, 1927. – S. 303 (Плески М. История 4-го стрелкового полка Прокопа Великого. 1917–1920. – Турнов, 1927. – С. 301–317).

²²⁸ Бирюков В. Чехословацкая выставка в Шадринске в 1919 году. Рукопись. ГАСО, ф. Р-2266, оп.1, ед. хр. 529.

Сохранившиеся фотографии чехословацкой художественной выставки в Екатеринбурге показывают наличие в экспозиции произведений как профессиональных, так и самодеятельных художников.

Сенатор Крейчи, возглавлявший делегацию, направленную президентом Чехословакии Масариком для инспекции воинских частей летом 1919 года, с удовлетворением отмечает: «Вот таким образом и проходит жизнь наших легионеров на магистрали – между теплушками, в которых живут и спят и этими железнодорожными домиками, где они несут службу, занимаются музыкой, слушают лекции, а иногда и танцуют»²²⁹. Подобная культурная жизнь чехословацких солдат, отведенных в тыл, вызвала у представителей белого движения заметное раздражение. А. Котомкин с иронией замечает: «Отрываясь от музыки и танцев, чехи помогали охранять дорогу от мелких шаек»²³⁰.

Во время кровопролитной Гражданской войны в художественной жизни Урала заметны тенденции к появлению акционизма. В пространстве выставочных залов разыгрывались театральные сценки, исполнялись музыкальные произведения, читались лекции об искусстве. Художник мог выступить в роли актера или лектора. В качестве примера можно привести И.Д. Шадра, который, проживая на территории, занятой белыми войсками, вел активную художественную деятельность.

Выступая в Шадринске (август 1918 г.) и Екатеринбурге (декабрь 1918 г.), скульптор презентует свой проект «Памятник мировому страданию», который пусть и был создан в 1916 году, но в годы Гражданской войны получил новое осмысление (ил. 96). Автор подавал его как программное произведение, насыщенное библейскими аллюзиями²³¹. Уральские газеты подробно

²²⁹ Цит. по: *Котомкин А.* О чехословацких легионерах в Сибири. 1918–1920. Воспоминания и документы. – Париж, 1930. – С. 55.

²³⁰ Там же.

²³¹ «Этот памятник представляет громадный каменный двор, окружённый гигантскими плитами. Двор замыкается с одной стороны колоссальной пирамидой, знаменующей собой человеческую Голгофу с бесчисленными ступенями страданий. С другой, входной стороны – каменными Воротами Вечности. Ворота Вечности – высокая гранитная стена, испещрённая библейскими изречениями о вечности жизни. Над воротами надпись: «Пришельцы и странники мы на земле...». Их охраняют четыре колосса, олицетворяющие рождение,

пересказывали материалы лекций Шадра, отмечая, что он уделяет особое внимание гуманистической (индивидуалистической) и религиозной тенденциям в развитии изобразительного искусства. Скульптор замечал, что гуманистическая тенденция негативно сказывается на современном искусстве и ее программа исчерпана. Будущее искусства, по мнению Шадра, будет связано с религиозной тенденцией (религиозным возрождением)²³². В проекте «Памятника мировому страданию» зрителей не могли не тронуть образы смерти, ярко представленные в проекте. Художественный критик В.М. Фриче видел в работе Шадра «апофеоз человечества, шедшего через море ужасов и крови, эксплуатации и насилия, поднимая все новые восстания, к пирамиде равенства, братства и свободы... (...) именно в таких монументальных памятниках, проникнутых таким духом, искусство коммунистического общества нашло бы своё истинное выражение»²³³. Лекции Шадра об искусстве имели успех в городах Урала, а позднее Сибири, это помогло скульптору получить художественные заказы и почувствовать себя востребованным мастером²³⁴.

Можно отметить, что целый ряд художников в тревожные годы революции и войны стремились замкнуться в своем творчестве, переживая мировые катаклизмы. В 1917–1919 гг. в Миассе, поселке Тургояк и Чебаркуле проживал Л.А. Бруни, создавший в этот период серию графических работ («Крутики», «Озеро Тургояк»), а также портреты П.Г. Юдакова, Н.К. Бальмонт-Бруни, Васи Балашова и др. Среди живописных пейзажей наиболее интересный «Охота на озере» (1919, ил. 97) уже появляются композиционные приемы и принципы работы с цветом, которые определяют в дальнейшем развитие творческого метода мастера. Как отмечал А.Д. Сарабьянов, анализируя работы Бруни уральского периода: «Декоративизм не довлеет над реальностью, а

мужество, мудрость, вечность». См.: *Фриче В.М.* На путях к новому искусству // Творчество. – 1918. – № 5. – С. 21–24.

²³² С. Р. «Памятник мировому страданию» // Горный край. – 1919. – 1 янв.

²³³ Там же.

²³⁴ Так, в мае 1919 Шадр участвовал в конкурсе на проект банкнот для правительства А.В. Колчака.

существует внутри нее. Ориенталистские черты сохраняются у него на протяжении всех двадцатых годов (...)»²³⁵.

В Чебаркуле у Бруни возникла идея создать коммуну «Пастухи искусства», чтобы жить своим трудом и заниматься творчеством²³⁶. Создать коммуну не удалось, некоторое время художник преподавал чистописание и рисование в общеобразовательной школе Миасса. «Лучшие работы уральского периода сделаны Львом Бруни среди первозданно-умиротворяющей природы и в кругу близких людей. Тут он чувствует себя легко и свободно, хотя Гражданская война громыкает совсем рядом. (...) Именно в уральские годы складывается привычка много рисовать, а рисунок становится – навсегда – главным средством выражения»²³⁷. В июне 1919 г. Бруни был мобилизован в Русскую армию адмирала Колчака. Служил в Омске до взятия города частями РККА в ноябре 1919 г. По свидетельству жены: «Лев Александрович работал в качестве художника – писал и рисовал портреты белых генералов (помню только генерала Миллера), получил заказ на миниатюру “Архангел Михаил”, на роспись кафе – артистического подвала...»²³⁸.

Непродолжительное время в Алексеевском реальном училище в Екатеринбурге преподавал М.А. Кичигин, который до революции занимался изучением древнерусской монументальной живописи. Выходец из крестьян Екатеринбургского уезда, художник создал акварельные серии «Уральские крестьянки», «Сенокос», «Гулянки крестьян на Урале», «У реки» (все 1918), написал картину «Сбор фруктов» (1918, ил. 98). В 1919 г. с отступающей белой армией художник перебрался в Читту, где преподавал в местном художественном училище.

Акцент на зрелищность, на поиск новых приемов общения с публикой, на эпатаж и «смещение жанров» делали футуристы. Неустойчивое положение белой власти на Урале в 1918–1919 годах, неуверенность населения в

²³⁵ *Сарабьянов А.Д.* Жизнеописание художника Льва Бруни. – М., 2009. – С. 59.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Там же. С. 69.

²³⁸ Там же. С. 60.

завтрашнем дне, противоречивость культурной жизни, которую характеризовали, то как «возрождение традиций», то как «пир во время чумы» приковывало внимание зрителей к мероприятиям футуристов, которые гораздо последовательнее, нежели представители иных художественных течений, проводили свою художественную доктрину.

Русские футуристы имели опыт работы в провинции. В 1913–1914 гг., заявляя, что лишь пропаганда искусства будущего в российской глубинке даст им силу в борьбе с отжившей академической эстетикой, Д.Д. Бурлюк, В.В. Каменский, В.В. Хлебников, В.В. Маяковский провели литературно-художественные мероприятия в 27 российских городах, в подчеркнуто эпатажной манере утверждая, что «раньше зритель был зевакой уличного события, теперь он как бы приникает к магическим стеклам Высшего Зрительного Анализа. Зримой Сущности нас окружающей»²³⁹.

Важно отметить, что с образцами футуристического искусства и литературы уральцы имели возможность познакомиться еще до событий 1917 года. Кроме выступлений в столицах русские футуристы считали нужным будоражить провинцию.

Уроженец Прикамья поэт и авиатор В.В. Каменский еще в 1913 году решил познакомить земляков с новым искусством: «Я взялся – ради идеи и заработка – организовать в Перми выставку современной живописи... Публики была масса, но все провинциально смеялись, даже над Малютиным, думая, что и он футурист. О пермяки!»²⁴⁰. На выставке экспонировались 164 произведения художников разных как по взглядам на современное искусство, так и по выразительным приемам. Каменский в это время работает в рамках фигуративной живописи, усиливая при желании приемы символизма или народного искусства (ил. 99).

Кроме картин В. Каменского и С. Малютина уральцы увидели работы Д. Бурлюка, Б. Григорьева, Н. Гущина, П. Субботина-Пермяка. Официальная

²³⁹ Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства. Стихи, проза, статьи. – М., 1912. – С. 99.

²⁴⁰ *Каменский В.* Его – моя биография великого футуриста. – М. 1918. – С. 41.

критика отнеслась к ним сдержанно, категорически заявив: «Нужно отдать полную справедливость художникам нового направления: они пишут свои картины так, что их полотна абсолютно никем, кроме авторов, понятны быть не могут»²⁴¹. Чтобы расшевелить публику, Каменский читал публичную лекцию «О молодой литературе» и устраивал показательный полет на аэроплане над городом²⁴².

В 1915 г. на станции Иглино Самаро-Златоустовской железной дороге, недалеко от Уфы поселился Д.Д. Бурлюк вместе с семьей. В 1915–1918 гг. художник регулярно приезжал в Башкирию и участвовал в выставках Уфимского кружка. В здании Уфимского Губернского музея, где экспонировались работы, зрители могли увидеть десятки декоративных композиций, реалистических пейзажей и портретов, написанных Бурлюком. Судя по сохранившимся каталогам «На первой выставке (в октябре – ноябре 1916 года) Бурлюк выставил 20 работ, на второй (март – апрель 1917) – 32, та третьей, в том же 1917 – 31 произведение»²⁴³.

Среди работ, созданных живописцем в этот период особо выделяются «Казак Мамай» (1916), с легендарным казаком-бандуристом, в котором не сложно узнать самого «отца русского футуризма» (ил. 100), и полотно «Радуга» (1916) с обнаженными женщинами, павлином, деревьями и цветами – яркий и вдохновенный гимн жизни и любви (ил. 101).

²⁴¹ Пермские губернские ведомости. – 1913. – 13 марта.

²⁴² Художник В. Курдов вспоминал о мероприятиях, которые футуристы проводили в губернском центре: «Летом после февральской революции в Пермь приехал из Одессы футурист Владимир Гольдшмидт. Афиши, расклеенные в городе, крупными буквами извещали: «Отвечаю на все мировые вопросы» (...) Вечер состоялся в зале бывшего губернаторского дома. Рыжий здоровенный одессит вышел на сцену и крикнул в переполненный публикой зал: «Эй, вы, комолые утюги, шли бы лучше на Каму!» Пользуясь замешательством, Гольдшмидт исполнил заранее приготовленный трюк. Ему подали квадратную широченную еловую доску, которую он тут же на глазах у всех с маху расколол о свою голову. Доска разлетелась на две части. Поднялся невообразимый шум... В довершении истории футуризма в Перми вспоминаю о шествии художников на четвереньках в гору Егоршиху близ города. Оно не осуществилось до конца – встречные испуганные лошади чуть их не покалечили». См.: *Курдов В.* Памятные дни и годы // Звезда. – 1983. – № 7. – С. 45.

²⁴³ *Евсеева С.В.* Давид Бурлюк. Основные этапы жизни и творчества (1882–1967) // Музеи и художественная культура Урала. – Челябинск, 1991. – С. 22

Отметим, что мастер, поначалу не привязывает свои работы к местным темам и сюжетам, решая уже определившиеся художественные задачи. Ему интересна эстетика лубка и усиление в работах декоративного начала.

Даже картины «Беженцы в Уфе» (1916, ил. 102) не имеет социальной напряженности и трагичных образов. Художник отрабатывает в ней принципы коллажной композиции, которые уже присутствовали в его работах, и включает элементы кубизма. Тем не менее, сохраняя столичные наработки и ориентируясь на установки европейских футуристов, Бурлюк откликается на окружающую его местную художественную среду. Совместно с А.Э. Тюлькиным и художником-любителем Н.Г. Златогорским он регулярно работает на этюдах. Пленэрный подход определяет живописные решения картин: «Улица в Уфе» (1915–1918, ил. 103), «Одинокая лачуга» (1918, ил. 104), «Осенняя распутица», «Весна в деревне Иглино», «Река Ай», «Деревня вечером». В этих работах, за внешней цветовой небрежностью, скрывается и удивительно точно схваченное ощущение реальности. Неожиданной для футуриста кажется полотно «Четыре обнаженных. Фантастический мотив» (1918, ил. 105) с былинно-эпической атмосферой и образами, более присущими символистам.

Характерной особенностью башкирского периода в творчестве Бурлюка станет стилистическое разнообразие. Тонкий и впечатлительный поэт-художник не только пропагандировал жесткую манеру кубофутуризма, но и впитывал своеобразную красоту окружающего мира, национальный дух и менталитет Башкирии. Прирожденный экспериментатор, он самостоятельно определял творческие задачи, используя и традиции реалистической школы живописи, и авангардные приемы, и эмоциональную силу примитива.

Н.Н. Евреинов метко подметил, что для художника «лик Мадонны, арбуз, телега, писатель, пароход, степь или улица – являются одинаково интересными в сюжетном отношении. Для него живопись – только цветное пространство»²⁴⁴.

²⁴⁴ *Евреинов Н.Н.* Оригинал о портретистах. – М., 2005. – С. 164

Он же иронично замечал, «что одно время выражение «бурлюкать» было принято в наших художественных кругах как *terminus technicus*»²⁴⁵.

Особо интересно передает Бурлюк национальный колорит Башкирии, в отличие от других столичных художников, стремившихся запечатлеть только местную экзотику, он более глубоко чувствует своеобразный характер людей и древнюю культуру края. На его картинах лица детей, подростков и женщин красивы, серьезны и внимательны, внутренняя напряженность моделей подчеркивает сдержанность поведения и замкнутость крестьянского мира («Портрет молодого башкира». 1917, ил. 106; «Мальчик с девочкой». 1918, ил. 107). Локальные цветовые пятна и стремление к примитиву не упрощают образы, а, напротив, придают им особую иконографичность, подчеркивая тем самым связь с образной и цветовой символикой народного искусства. «Татарская деревня», «Две татарки», «Мечеть», «Голова татарки» – по прошествии времени эти работы Бурлюка в его долгой и разнообразной творческой судьбе, кажутся наиболее самобытными и интересными в плане решения художественных задач.

Многочисленные пейзажи и портреты, написанные художником в предреволюционные годы на Южном Урале, вылились в эпическое по духу полотно «Красный полдень» (1917, ил. 108). Кубофутуристическая плоскостность и мозаичность соединяется здесь с элементами народного искусства, примитив рисунка с цветовой насыщенностью. Благодаря подобным стилистическим наложениям, обыденная сценка в мусульманской деревне будоражит зрителя, воспринимающего подобную концентрацию как пророчество будущего. Огненные облака извиваются в сине-зеленом небе, обтекая ярко-красные вершины гор и изумрудный силуэт мечети. На фоне золотистых, оранжевых и бордовых ромбов, треугольников и квадратов словно бы случайно располагаются деревянные дома, фигурки людей и животных. Реальная уральская среда сохранена и узнаваема, но благодаря пытливому всматриванию живописца, его творческой интуиции, она перевоплощается в

²⁴⁵ Там же.

образ прекрасной древней земли накануне первого толчка ужасного по разрушительной мощи землетрясения.

Элементы народного искусства присутствуют и в работе «Натурщица» (ил. 109), ориентация на наив в «Женском портрете» (1915–1918, ил. 110). Живописная «всеядность» Бурлюка, конечно, ограничила его творческий рост, но она же помогла ему более естественно войти в художественную жизнь провинции, объединить вокруг себя различных по вкусам и привычкам мастеров и зрителей. Его врожденный дар настраиваться на определенную культурную среду выгодно отличал «великого футуриста» от коллег по авангардному творчеству.

Летом 1918 года Бурлюк оказался на территории, занятой антибольшевистскими силами и решил начать гастрольное турне с лекциями о поэзии и живописи футуристов по Уралу и Сибири. В отличие от предыдущих гастролей мирного времени, «Большое сибирское турне», как называл Бурлюк свое путешествие от Уфы до Владивостока, потребовало учитывать реалии гражданской войны. В процессе гастролей менялись названия лекций: «Реализм и футуризм в искусстве» в Златоусте, «Футуризм – единственное искусство современности» в Уфе, «Грандиозарь» в Кургане, «Экстраординарная лекция-вечер Грандиозарь» в Омске. Параллельно с лекциями устраивались художественные выставки. Первоначально это были небольшие экспозиции, на которых художник демонстрировал 15 – 20 своих картин. Выполненные в разных направлениях и техниках, они словно иллюстрировали его теоретические положения. В дальнейшем количество работ увеличилось, Бурлюк активно пишет новые произведения и привлекает к участию в своих выставках местных художников, часто далеких от футуризма.

Первое выступление Бурлюка в рамках «Большого Сибирского турне» состоялось в кинотеатре «Ли́ра» города Златоуста (9 ноября 1918 г.). Кроме лекции о современном искусстве, состоялся поэзоконцерт, в котором вместе с маэстро принимали участие его сестра Марианна (под псевдонимом

Паунтелина Норвежская) и московский художник П.Н. Староносков. Была устроена и небольшая выставка картин Бурлюка и Староносова.

Самодеятельный художник, Староносков в это время был в поисках своего живописного стиля. Он писал пейзажи, ориентируясь на творческие приемы А.И. Куинджи и А.М. Васнецова (ил. 111–113). Не склонный к художественным приемам футуризма, П.Н. Староносков, тем не менее, оказался хорошим партнером для Бурлюка: его работы пусть и контрастировали с живописными вещами мэтра, но подчеркивали самобытность и агрессивную мощь «отца русского футуризма». Партнер-противник был необходим Бурлюку для придания художественной акции атмосферы дискуссии или некоего состязания. «Отец русского футуризма» умело дозировал степень агрессии и эпатажа по отношению к зрителям, подавая «манифест нового искусства» в балаганной традиции.

О содержании лекции сообщалось накануне в городской газете: «Футуризм искусство эпохи. Гибель и возрождение. Современность и обыватель. События и искусство. Упадок или расцвет. (...) Пророчество творческого гения»²⁴⁶. Публика была заинтригована, вызвал удивление необычный наряд лектора, его раскрашенное лицо. Бесшабашную удаль, энергию и остроумие маэстро отмечали все писавшие о его лекциях-концертах²⁴⁷. Были и критики, которые видели в «отце русского футуризма» разрушителя русской культуры, «большевика в области литературы»²⁴⁸.

²⁴⁶ Объявление // Утро Приуралья (Златоуст). – 1918. – № 32. – 7 ноября.

²⁴⁷ «Бурлюк встает, вскидывает лорнет, медленно обводит глазами собравшихся, как опытный актер, и выпаливает рычащим голосом:

– Я попробую вбить в вашу мягкую душу из глины и мусора – гвоздь! И на этот гвоздь я повешу прекрасную картину нового искусства. (...) Мы пришли, мы творцы новой жизни и прямо из ведра плещем краски бодрости и жизни в вашу большую расплывчатую душу». См.: Белов Е. Футуристы в Омске // Русская армия. – Омск. – 1919. – № 49. – 6 марта.

²⁴⁸ Редактор миасской газеты (выступление Бурлюка в Миассе состоялось 23 ноября 1918 г.) писал: «Для того чтобы понять г. Бурлюка нам, воспитанным на мягкой, как ласкающая морская война, поэзии Пушкина (...) нужно было заранее «отречься от старого мира и отряхнуть его прах с наших ног». Не в обиду будь сказано, – футуристы в области литературы – это те же самые большевики (...) Как лекция, так и иллюстрации к ней из произведений других футуристов были прочитаны лектором с необыкновенным подъемом и горячим чувством фанатика своей идеи, и нужно отдать г. Бурлюку справедливость, он сумел заставить аудиторию почувствовать особенности футуристической поэзии». См.:

21 декабря 1918 г. состоялось выступление маэстро в Екатеринбурге в зале Музыкального училища. В лекции «Футуризм – единственное искусство современности» должны были принять участие Паунтелина Норвежская и «главарь сибирских футуристов» Д. Виленский.

Так как программа екатеринбургской лекции не сохранилась, реконструировать ход выступления можно по материалам предыдущей лекции, которая прошла в Уфе (7 декабря 1918 г.). Для выступлений Бурлюка был характерен следующий план: теоретическая часть, собственно лекция о роли искусства в обществе и о значении футуризма, затем практическая часть – чтение стихотворений виднейших отечественных футуристов²⁴⁹.

Богоявленский В.А. Лекция Бурлюка // Миасская новая жизнь. – 1918. – № 121. – 26 (13) ноября.

²⁴⁹ Программа уфимского вечера:

« I. Теоретическая (мечом футуризма).

а) Наша эпоха – эпоха гибели и возрождения, вопросы искусства особенно важно решать в эти поворотные дни.

б) Искусство (таинство) – религия = слагаемое двух сил: творящего и воспринимающего. Искусство венец жизни. Оправдание жизни.

в) Оно – символ (знак) жизни.

1) Познание жизни и себя невозможно без проникновения руководящей идеей искусства, созданного ею. Великие люди и жизнь (Эмерсон). Герои и толпа (Михайловский).

2) Необходимо быть хозяином жизни, а не ее работником – Сущность заклатья – назвать (осознать, выявить) предмет – значит повелевать им.

г) Причина современной мировой катастрофы – разлад между формой и содержанием жизни. Содержание переросло форму. – Неудачи символистов: Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова. Удачи – Каменского и Маяковского.

д) Футуризм – новое мироощущение. Футуризм шире понятия «искусство» (прежнего). Вдохновение, звуки сладкие, молитвы. Футуризм – синтез (свобода творчества). Футуризм искусство в жизни живое творящее. – Заборная литература, площадная живопись.

Декреты вождей футуризма: Маяковского, Каменского, Бурлюка.

е) Последовательность смен идеализма и реализма. Ложноклассицизм. Парнализм. Футуризм – Антей, припавший к земле. Жизнь должна пользоваться весной красоты творящего. Сердце ее – солнце мира – искусство близко теперь к земле, – жизни. Все должны прильнуть к живому дыханию красоты, идущей в мир.

II. Практическая. Поэзоконцерт.

Объяснения. Стихеты Д. Бурлюка. Поэзы И. Северянина (имитация). В. Каменский – разбойничьи стихи, авиаторские. В. Маяковский (имитация). Хлебников – футуризы.

Все будет блистательно исполнено г. Бурлюком, а также другими участниками вечера.

Бурлюк исполняет речь о литературе и жизни импровизационно.

Бурлюк отвечает на вопросы – (5 вопросов) после лекции». См.: *Крусанов А.В.* Русский авангард. – Т. 2. Кн. 2. – М., 2003. – С. 358–359.

Екатеринбургская пресса отмечала зрелищность мероприятия²⁵⁰. В столице Урала маэстро и местный литератор Д. Виленский провели конкурс местных поэтов на звание «орла» уральской поэзии. Одновременно в залах Екатеринбургской ХПШ экспонировались картины Бурлюка. Сохранился негативный отзыв художника Н.С. Сазонова об этом мероприятии²⁵¹.

19 января 1919 года в Златоусте состоялся второй поэзоконцерт Бурлюка. Вечер проходил в аудитории Политехнических курсов. В начале с докладом «О религиозной антитезе творчества в литературе» выступил Д.Ф. Самарин. Публике его сообщение понравилось. «Доклад глубокий и продуманный был выслушан с величайшим вниманием»,²⁵² – отметили в прессе. Затем обзор футуризма сделал художник Я.С. Бородин. С чтением стихов выступили артистка студии Московского художественного театра Е.И. Алексеева и Паунтилина Норвежская. Но гвоздем программы оставался Бурлюк. Публика приходила в восторг от его чтения: «Он имитирует Маяковского, Северянина, читает футуристическими волнами, начиная басом и переходя на высокие ноты. Стихи Северянина поет как куплеты»²⁵³. Каждое выступление завершалось диспутом, проходившим весьма бурно. Бурлюк сознательно провоцировал публику на жаркие споры, что отмечали местные журналисты. Так, язвительный автор из «Курганской свободной мысли» назвал культурное

²⁵⁰ «Заметно, что сюда пришли развлечься, посмотреть, как будут представлять, и ждали трюков. Весельем оживлялись лица тех, для кого еще были новостью футуристические «образы» в роде «беременного мужчины» и «облаков в штанах». (...) И господин Бурлюк учитывает настроение публики и поддерживает его то замечаниями по адресу «почтивших» его лекцию дам, то репликами вслед уходящим из зала «дезертирам поэзии». Стихи, избранные господином Бурлюком, «занимают» и веселят публику. Он имитирует Маяковского, Северянина, читает футуристическими волнами, начиная басом и переходя на высокие ноты. Стихи Северянина поет как куплеты». Там же. С. 359.

²⁵¹ «В зале висело до 20-ти произведений непонятного содержания. Какой-то хаос различных предметов, наклеенных на холсте; например, кусок сломанной лестницы, голова собаки, кусок газеты, гриф от скрипки, расщепленный по слоям дерева, черные треугольники, оранжевые кружки и т.п. – в общем, какой-то винегрет. Что хотел художник сказать этим холстом – трудно угадать. (...) ...я покинул выставку. Что же он со своей золоченой головой на народ смотрит как на дурачков? Для кого же тогда этот ряженный художник устраивает выставку, кому нужно такое искусство». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. С. 51.

²⁵² Поэзо-вечер // Утро Приуралья (Златоуст). – 1919. – № 14. – 21 января.

²⁵³ *Курсанов А.В.* Русский авангард. – Т. 2. – Кн. 2. – М., 2003. – С. 359.

мероприятие «бурлюканьем бесноватых»²⁵⁴. На диспуте в Златоусте. поэт Б. Четвериков спорил с маэстро, доказывая, что футуризм не так демократичен, как утверждается. «Бурлюк прищурил единственный глаз, второй был стеклянный, внимательно прослушал критика, при этом воскликнул: «Четвериков проехался по Бурлюку на четверке своего остроумия... Выкрутил руки футуристу Крученных... Не оставил камня на камне от Василия Каменского» – так вспоминал Б.Д. Четвериков о своем участии в златоустовском вечере²⁵⁵.

На художественной выставке в зале Народного университета экспонировались произведения Д.Д. Бурлюка, Д.И. Архангельского, Я.С. Бородина, П.С. Добрынина, Л.Н. Еленевской, Д.П. Мощевитина, П.Н. Староносова.

Среди почти ста картин были как авангардные полотна, так и академические холсты. Выставку можно было посетить бесплатно, но сумма, вырученная от поэзоконцерта и от продажи картин, оказалась солидной. Одна из проданных с выставки картин ныне находится в Златоустовском краеведческом музее (ил. 114). Часть заработанных средств была перечислена Бурлюком на нужды Народного университета. Оставшихся денег хватило на издание книги стихов «Лысеющий хвост». Книга вышла в Златоусте в январе 1919 г. в количестве 2000 экземпляров, через месяц поэт выпустил в Кургане второе издание.

Картины лидера футуристов хорошо продавались, хотя скорее покупатели делали свой выбор, находясь под впечатлением поэзовечера, чем из любви к авангардному искусству. Бурлюк это понимал, и сам весьма легко

²⁵⁴ «Перед нами до сих пор стоит крупная, жирная фигура лектора в ярко-красном жилете... Фигура эта силилась провести параллель между настоящим искусством и каким-то наносным «нечто» со времен Пушкина, до наших дней в связи с роковыми, мировыми событиями на земном шаре. (...). Долго говорил этот клоун без грима о значении «новой» поэзии... В заключение почтенный футурист обратился к слушателям с просьбой побеседовать «по-семейному», и эту беседу, наверное, он сегодня проклинаят...». *Пасынков Я.* На вечере бесноватых // Курганская свободная мысль. – 1919. – № 37. – 20 (7) февраля.

²⁵⁵ *Шмаков А.* Уральские страницы Бориса Четверикова // Вечерний Челябинск. – 1987. – № 11. – 14 января. – С. 3.

относился к созданию своих «шедевров»²⁵⁶. Живописный вариант «Портрета моего дяди» (1919, ил. 115) демонстрирует, что по сравнению с уфимским периодом художник делает акцент на спонтанность, часто варьирует найденные композиционные схемы и образы. Для него подобные «дешевые картинки» близки традициям народного лубка.

С легкой руки Н.С. Сазонова, оставившего весьма нелестные воспоминания о выступлении Бурлюка в Екатеринбурге, среди исследователей изобразительного искусства Урала долгое время бытовало мнение о курьезности подобного мероприятия и о его бесполезности для художественной жизни края. С позиции сегодняшнего дня, учитывая высказывания современников, историков и искусствоведов, можно говорить, что деятельность Д.Д. Бурлюка обогатила художественную жизнь как азиатской России в целом, так и отдельных населенных пунктов.

«Отец русского футуризма» в своих воспоминаниях отмечал: «Во всех городах, несмотря на близость фронта Гражданской войны, я встречал живой интерес к искусству, и мои лекции пользовались успехом»²⁵⁷.

По своим формам акционизм Бурлюка был далеко не самым радикальным. Так называемый «футурист жизни» В. Гольцшмидт в своих акциях был порой более зрелищным и скандальным. На мероприятиях в уральских и сибирских городах он пропагандировал учение индийских йогов и систему естественного оздоровления организма. Демонстрируя «Здоровую практику жизни» на собственном теле, Гольцшмидт довольно произвольно связывал их с представлениями в русском футуризме об экстраординарных духовных и физических возможностях «нового человека». Отклики были самые разные, одни зрители воспринимали советы футуриста всерьез, полагая, что его лекция носила «практический, деловой характер и во многом заставляла

²⁵⁶ Е.Д. Спасский, принимавший участие в мероприятиях маэстро, позднее вспоминал: «...Бурлюк чуть ли не в каждом городе продавал «портрет моего дяди». Он делал его быстро в гостинице, вклеивая куски газеты в разорванное углами лицо, имеющее три глаза, два носа и так далее. Сам я относился к исканиям новых форм очень серьезно, и подобное легкомысленное отношение Доди меня несколько шокировало». См.: *Крусанов А.В.* Русский авангард. – Т. 2. – Кн. 2. – М., 2003. – С. 367.

²⁵⁷ Там же. С. 361.

считаться с выставленными в ней положениями необходимости реформы в одежде, питании, привычках культурных людей»²⁵⁸. Другие относились к мероприятиям Гольцшмидта и его соратников с иронией, замечая, что «развязные „одинокие юноши“» проповедовали «уничтожение рабства мещанской условной морали, сковывающей свободу чувства любви и полный свободный его расцвет; идеализировали простоту „изгибности“ любви животных; предлагали учредить кооперативные дома воспитания детей, так как семейная жизнь сковывает любовь, и др. в том же роде»²⁵⁹. В феврале – марте 1919 г. Гольцшмидт выступал в Екатеринбурге вместе с В.В. Каменским и художником Н.М. Гущиным²⁶⁰. Последний, не разделяя установок футуризма и склонный в живописной манере к приемам символистов, не упустил возможности заявить о себе. Даже художники-реалисты в этот период стремились активно демонстрировать свое творчество, прибегая к неожиданной подаче художественного материала. Так, Д.И. Архангельский в феврале 1919 г. в Челябинске устраивает «летучую» выставку: его живописные работы были размещены на стенках вагонов и предназначались для показа проходящим эшелонам с войсками.

Подводя итоги деятельности художников на Урале в период его нахождения под властью антибольшевистских сил (1918–1919) стоит отметить ряд важных моментов. Художественная жизнь края в это тяжелое для страны время обретает большее разнообразие, чем в предшествующий период. Дело не только в увеличении числа художников, приехавших из Москвы, Петрограда, Поволжья, или в количестве выставок. Художники чувствуют свободу самовыражения, белая администрация практически не ограничивает их идеологическими рамками и редко привлекает для решения пропагандистских задач. В правительстве Колчака не был создан механизм агитационно-

²⁵⁸ Виноградов С. Лекция-вечер футуристов // Уральская жизнь – Екатеринбург. – 1917. – 22 апреля.

²⁵⁹ М. С-ын <М. Синицын>. Лекция «поэзо-вечер» // Сибирская жизнь. – Томск. – 1919. – 14 марта.

²⁶⁰ Андерсон Н. Комментарии // Гольцшмидт В. Послания Владимира жизни с пути к истине [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2010. – С. 45.

массового искусства, наподобие «Окон РОСТА» или ОСВАГа²⁶¹. В то же время при белых финансируются художественные учебные заведения, а художественный рынок переживает расцвет. Тот же Бурлюк в своих воспоминаниях подчеркивал, что большинство работ ему удалось продать. Художественные мероприятия обретают в ситуации Гражданской войны особое значение – для населения это и признак определенной стабильности и попытка хотя бы на время забыть о постигшей всех катастрофе. Отсюда и заявка зрителей на большую зрелищность художественных мероприятий, желание увидеть нечто необычное и яркое. Подавляющее большинство зрительской аудитории не являлись поклонниками футуризма, но желало «отвести душу» на лекциях о «новом мироощущении». Соединение художественной выставки и диспута, поэзо-концерта и театральных номеров приветствовалось, и удачная программа использовалась (с теми или иными вариантами) различными мастерами изобразительного искусства. Таким образом, художественный акционизм оказался наиболее доходчивой формой демонстрации визуального материала и работы с провинциальным зрителем, наиболее привлекательным и органичным.

²⁶¹ ОСВАГ (ОСВедомительное АГентство) – пропагандистский орган Добровольческой армии, а затем – Вооруженных сил Юга России в 1918 – 1920 гг.

3.2. Свободные государственные мастерские на Урале: региональные особенности

В 1919 году на Урале складывается новая система художественного образования. Этот процесс связан с активной экспансией в регионы идеологии Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ), возникших в Москве осенью 1918 года. В СГХМ пропагандировалось «свободное существование всех определившихся художественных течений», учеников именовали подмастерьями, им предоставлялись широкие права и возможность самим избирать себе того или иного мастера-педагога, а вступительные экзамены и плата за обучение были отменены²⁶². Образовательный процесс строился на иных принципах, нежели в дореволюционных учебных заведениях. Именно в это время сложилась установка, определившая педагогическую программу ВХУТЕМАСа: «...сторонники художественного авангарда, разрабатывая и внедряя новую методику преподавания, не просто искали новые формы обучения студентов профессиональным приемам и средствам художественной выразительности (ни в новой архитектуре, ни в дизайне их просто не существовало), а вырабатывали эти приемы и средства в ходе учебного процесса»²⁶³. Важно отметить, что художники-преподаватели столичных СГХМ являлись представителями различных направлений в искусстве и отстаивали порой прямо противоположные педагогические принципы. Организаторы СГХМ до определенного времени видели в этом достоинство, заявляя, что подобный принцип характеризует «подлинную свободу» и позволяет учащимся выбрать мастерскую и мастера «на свой вкус».

Летом 1919 года после занятия частями РККА основной территории Урала начинались «революционные преобразования» учебных заведений. Руководство отдела ИЗО Наркомпроса стремилось контролировать этот

²⁶² См.: Теоретические основы новой программы свободных государственных мастерских // Изобразительное искусство. Журнал Отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения №1. – Петроград, 1919. – С. 53 – 62.

²⁶³ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН // Архитектура и градостроительство. Энциклопедия / Главный редактор А.В. Иконников. – М.: Стройиздат, 2001. – С. 130.

процесс, направляя в уральские города уполномоченных из центра. Луначарский признавал, что только благодаря решительным действиям художников левых направлений можно было в короткие сроки добиться нужных результатов: «Не говоря уже о том, что футуристы первые пришли на помощь революции, оказались среди всех интеллигентов наиболее ей родственными и к ней отзывчивыми, – они и на деле проявили себя во многом хорошими организаторами, и я жду самых лучших результатов от организованных по широкому плану Свободных художественных мастерских и многочисленных районных и провинциальных школ»²⁶⁴.

Уполномоченные отдела ИЗО Наркомпроса могли проводить самостоятельную политику. Во многом это было связано с тем, что проект СГХМ был представлен лишь эскизно (в нем присутствовали как здравые, так и откровенно утопические замыслы). Новая методика преподавания складывалась в ходе учебного процесса, на нее влияли не только преподаватели (мастера), но и ученики (подмастерья), местные чиновники и активные зрители. Циркуляры и распоряжения из центра определяли больше конечный результат (порой оторванный от реальности), нежели алгоритм действий по строительству «новой художественной школы». Основную роль в этом процессе играла личность уполномоченного, его инициативность и самостоятельность, его понимание задач реорганизации, а главное – его человеческая и творческая позиция.

Важно отметить, что СГХМ в столицах существовали уже больше года и был накоплен определенный организационный и педагогический опыт, который и стремились применить уральских городах.

Первое упоминание об организации «трудовых мастерских по искусству» в Уфе относится к июлю 1919. Уполномоченный В. Левицкий, приехавший в Уфу из Петрограда, организовал при секции изобразительных искусств Уфимского ГубОНО две живописные мастерские и одну графическую²⁶⁵. В

²⁶⁴ Луначарский А.В. Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918, 29 декабря, № 4, с. 1.

²⁶⁵ Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация / Под ред. И. Маца; сост. И. Маца. – М–Л., 1933.

дальнейшем количество мастерских увеличится. В работе Л.С. Поповой упоминается о трех живописных и четырех графических мастерских²⁶⁶. Под руководством Левицкого функционировали «графико-печатные» мастерские, выпускавшие различные агитационные материалы. В дальнейшем Уфимские СГХМ возглавил Н.А. Протопопов, получивший образование в пейзажной мастерской Н.Н. Дубовского в Высшем художественном училище при ИАХ. С мастерскими активно сотрудничали местные художники: Н. Протопопов, А. Тюлькин, К. Девлеткильдеев, А. Лежнев, Г. Черкашенинов, Л. Лезенков²⁶⁷. Учебная программа носила в основном академический характер, но учитывая роль Тюлькина – неформального лидера уфимских живописцев и ученика Н.И. Фешина, можно предположить, что методика преподавания строилась по примеру Казанской художественной школы.

Для А.Э. Тюлькина одной из знаковых работ этого периода стал «Дворик на даче» (1919, ил. 116), явно написанный не без влияния Д.Д. Бурлюка и ставший для автора новаторским в плане разработки подходов к живописи. В произведениях К.С. Девлеткильдеева, А.П. Лежнёва, Н.А. Протопопова заметна эстетика модерна, тяга к графической строгости, стилизации и декоративности.

Скорее всего, именно то, что педагогические установки Уфимских СГХМ были лишены радикальности, а среди педагогов не было представителей художественного авангарда, учебное заведение оставило скромный след в истории художественной жизни Уфы.

В сентябре 1919 г. на базе Народного художественного училища образованы Пермские государственные свободные художественно-

²⁶⁶ См.: *Попова Л.С.* История изобразительного искусства Башкортостана. – Ч. 1. Живопись. Довоенный период. – Уфа: БИРО, 2000.

²⁶⁷ См.: *Донгузов К.А.* К вопросу о создании Свободных художественных мастерских в Башкирии в 1919–1922 годах // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918 – 1920-е гг. Материалы Всероссийской конференции, 24–26 декабря 2018 г. – М.: МАРХИ, 2018. – С. 92–93.

промышленные мастерские (ГСХПМ)²⁶⁸. Общее руководство новоявленным учебным заведением осуществлял П.И. Субботин-Пермяк.

Изначально действовали три факультета: живописный (руководитель П.И. Субботин-Пермяк), декоративный (руководитель В.И. Иконников), графический (руководитель А.В. Каплун). Начинают функционировать мастерские, связанные с местными художественными промыслами: гончарная, столярная, резная и игрушечная.

В октябре 1919 г. художественно-промышленные мастерские были открыты в Кудымкаре. В уставе подчеркивалось, что их основная задача: «дать художественное направление еще издавна существующим различным ремеслам в крае»²⁶⁹ (ил. 117). Кроме профессиональных художников преподавали мастера народных промыслов²⁷⁰. «В этих мастерских ткали пестрядь (цветную ткань пестрой окраски), кушаки и ковры, занимались резьбой по дереву, художественным шитьем, плетением из бересты и лыка, выделывали из рога

²⁶⁸ «Целью своей мастерские имеют выпускать художественно и технически подготовленных работников в области художественного производства и изобразительного искусства в целом». См.: С.Л. Высшие художественные мастерские // Звезда (Пермь). – 1921. – 15 окт.

²⁶⁹ Устав Кудымкарских художественно-промышленных мастерских 14 июля 1919 года. ПГХГ, ф. 4. Д. 23. Л. 1, 1 об.

²⁷⁰ Состав руководителей, мастеров и служащих Кудымкарских Государственных Высших Художественно-промышленных мастерских.

Руководители:

1. СУББОТИНА Евстолия Ивановна – уполномоченная.
2. ЕЛИСЕЕВ Виктор Петрович – помощник уполномоченного, руководитель мастерской живописи и лектор по теории ткачества, истории искусства и перспективы.
3. ЕЛИСЕЕВ Владимир Петрович – художественный руководитель декоративной мастерской.
4. ПОКАТАЕВА Екатерина Федоровна – руководитель мастерских художественного шитья.

Мастера:

1. ПЯТУНИНА Мар. Мир. – мастер ткацкой мастерской.
2. ПЯТУНИНА Екатерина В. – мастер ткацкой мастерской.
3. ЗУБОВ Егор Федорович – мастер роговой мастерской.
4. ПИГИЛЕВ – мастер роговой мастерской.
5. ГОЛИДИН Иван Иванович – мастер по бересте, лыку.
6. ВОЙЛОКОВ Е. – мастер корзиночной мастерской.
7. КЛИМОВ Федор Иванович – мастер резчик игрушек.
8. ТУПИЦИН Иван – мастер столяр.
9. ЧУГАЕВ Николай – мастер гончар.

+ служащих 19 человек».

См.: ГАПО, ф. 23-р, оп. 1, д. 410, л. 9.

гребни, расчески, пуговицы, изготавливали глиняную посуду, игрушки»²⁷¹ (ил. 118–119). Мастерскими официально заведовала Е.И. Субботина, но вся педагогическая и практическая работа определялась установками П.И. Субботина-Пермяка, который полагал, что от местного художественного производства нужно постепенно перейти к изобразительному искусству. По его инициативе в мастерских были открыты живописное, графическое и скульптурное отделения (март 1920)²⁷².

В Кунгуре кустарные художественные мастерские (существовавшие до революции) в марте 1920 были преобразованы в художественно-промышленные мастерские. Уполномоченным был Ю.И. Дравин, среди педагогов: Г.А. Мелентьев, Н.А. Глазырин²⁷³.

Но наиболее значительный педагогический коллектив работает в Пермских ГСХПМ. Кроме П.И. Субботин-Пермяк, это М.Б. Вериги, А.В. Каплун, Д.Ф. Николаев, В.А. Оболенский, А.С. Шестаков. Мастера с яркой индивидуальной манерой на первых порах были объединены задачами агитационно-массового искусств (ил. 120–122). Преподаватели и учащиеся выполняют эскизы оформления города к праздничным мероприятиям, создают плакаты и лозунги.

Субботин-Пермяк, испытавший до революции определенное влияние кубофутуризма, намеревался построить процесс обучения в СГХМ по новой методике²⁷⁴.

²⁷¹ *Субботина И.П.* Художник Субботин-Пермяк. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1959. – С. 35.

²⁷² *Субботина И.П.* Художник Субботин-Пермяк. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1959. – С. 35.

²⁷³ Как свидетельствует документ: «т.т. Мелентьев – руководитель станковой живописной мастерской, Дравин Ю.И. – уполномоченный мастерских, Бученков – руководитель керамической, столярной и гончарной, Агрипов – руководитель декоративной мастерской, Глазырин – руководитель общей живописной подготовительной мастерской утверждаются в звании профессоров Кунгурских Высших Государственных Художественно-промышленных мастерских». ГАПО, ф. 23-р, оп. 1, д. 283, л. 10.

²⁷⁴ В своем труде «Приемы и системы нового искусства» (1921) художник писал: «Моей задачей является найти общие места для всех систем и приемов, понять язык творческой логики новых положений и этим самым, может быть, положить начало обоснованию единой твердой линии в новом для нового. Старая логика геометризации в живописи, логика симметрий, перпендикуляров и непрерывных линий должна быть отброшена. Новые

Субботин-Пермяк не останавливался на теоретических рассуждениях. В своих живописных полотнах этого периода он действует как исследователь, экспериментируя с композиционным расположением, насыщенностью и сочетанием цветовых пятен. Процесс творческих исканий демонстрируют «Город» (1920, ил. 123), «Рабочий» (1921, ил. 124), «Композиция» (1921, ил. 125).

Преподаватели и учащиеся Пермских СГХМ устраивали совместные художественные выставки «Инопутистов»²⁷⁵. Среди учащихся мастерских этого периода значительным творческим потенциалом обладали: Д.Н. Будрин (ил. 126), В.М. Дубяго, Надежда В. и Нина В. Кашины, В.А. Кобелев, Г.А. Коротков, И.А. Коротков, В.И. Курдов (ил. 127), А.К. Накаряков (ил. 128), В.М. Орешников, И.Г. Попков (ил. 129), Л.Я. Райцер (ил. 130), Д. Цельмер (ил. 131). В дальнейшем они достигли серьезного профессионального уровня.

Влияние творческих установок Субботина-Пермяка заметно в графических работах ученика Кудымкарских мастерских А.И. Григорьева «Природа края», «Этюд с домами», «Мужской силуэт» (все нач. 1920-х гг. Коми-Пермяцкий краеведческий музей им. П.И. Субботина-Пермяка). Работа в керамической мастерской определит интерес Григорьева к пластике и поспособствует его становлению как скульптора.

Деятельность П.И. Субботина-Пермяка в Кудымкаре и Кунгуре демонстрирует, что при активной художественной политике сеть СГХМ на Урале была бы более развитой и охватывала бы не только губернские центры, но и небольшие населенные пункты. В 1919–1920 гг. в ряде уральских городов

положения должны создать искусство, соответствующее революционной эпохе исканий, творчества и нового строительства гигантских размахов. Утверждаю, что новое искусство должно основываться на следующих пяти положениях: структура, фактура, динамизм, экономизм, централизация». *Субботин-Пермяк П.И.* Приемы и системы нового искусства. 1921. Рукопись. Архив ПГХГ. – С. 12.

²⁷⁵ «В Перми на бульваре улицы Карла Маркса уличная выставка «выставлено 75 работ. Из них 12 женских портретов работ учащихся Пермских Высших Государственных мастерских. Картины прислонены к деревьям и скамейкам. Все остальные холсты изображают преимущественно натюрморты. На всем этом лежит печать так называемого кубизма и вообще всяких измов, свойств т.н. левому течению в искусстве». *Кашинский Ф.* Искусство на улице // Звезда (Пермь). – 1920. – 3 окт.

появляются школы изоискусства или художественные студии, которые при внимании со стороны столичных миссионеров можно было преобразовать в СГХМ. Художественные школы и студии с профессиональными педагогами существуют в это время в Челябинске, Троицке, Миассе. Лишь отсутствие внимания со стороны руководства отдела ИЗО Наркомпроса, который, возможно, испытывал недостаток в подготовленных и активных уполномоченных, не привело к созданию в этих городах полноценных СГХМ.

9 августа 1919 г. года при Оренбургско-Тургайском Губотнаробразе был создан подотдел искусств²⁷⁶. В том же году он преобразовался в губернский художественный совет, а затем (19 октября 1919 г.) вновь стал подотделом искусств. При нем существовали секции (драматическая, музыкальная, изобразительных искусств), был инструктор мусульманской музыки и драмы²⁷⁷. В 1919 и 1920 годах работа подотдела затруднялась плохой организацией и частой сменой руководства (Анненкова-Бернар, Бориченко, Николаев). В конце 1919 года на основе «Вольной мастерской живописи и скульптуры» (создана в октябре 1919) организованы Оренбургские ГСХМ. Работу по реорганизации возглавляли уполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса скульптор Б.Ю. Сандомирская и инструкторы-живописцы С.А. Богданов, А.П. Петрова и приехавшие позднее И.А. Кудряшов, Н.К Тимофеева. Официальное открытие ГСХМ состоялось 15 января 1920 г., в мастерских (двух живописных и одной скульптурной) занималось около 50 человек. Особенность мастерских заключалась в том, что местные художники не были допущены к преподаванию

²⁷⁶ С 1919 г. Оренбургская и Тургайская губернии слились в одну. В конце 1920 г. они были разделены на самостоятельные губернии, вошедшие в состав вновь образованной Киргизской АССР. 6 апреля 1925 г. Оренбургская губерния была выделена из состава Киргизской АССР и преобразована в Оренбургский округ, который вошел в состав Средне-Волжской области.

В августе 1930 г. округа были упразднены, а районы, в том числе и бывшего Оренбургского округа, непосредственно входили в состав Средне-Волжского края. В декабре 1934 г. была организована Оренбургская область.

²⁷⁷ ГАОО, ф. 450, оп. 2, ед. хр. 100.

(Вольная мастерская была закрыта)²⁷⁸. Столичные художники-педагоги, увлеченные левыми направлениями в искусстве, проводили установки сезаннизма, кубизма и супрематизма (ил. 132–134). Подобная радикальность была, с одной стороны, вроде бы целесообразной (утверждение принципов и приемов художественного авангарда), но с другой – привела к определенной закрытости учебного заведения (наладить продуктивных творческих связей с местными художниками не удалось).

Элитарность Оренбургских СГХМ проявилась еще больше после приезда в город К.С. Малевича и Эль Лисицкого. 25 июля 1920 года в электро-театре «Люкс» состоялась публичная лекция К.С. Малевича «Государство, Общество, Критика и Новый художник Новатор»²⁷⁹. Давно назревший конфликт между инструкторами-живописцами и Б.Ю. Сандомирской привел к отставке последней (скульптурная мастерская прекратила свое существование). Индивидуальные мастерские были объединены в одну живописную (август 1920 г.) для работы по общей «уновисской» программе. В СГХМ начали преподавать местные художники К.В. Николаев и С.И. Калмыков (история, теория и философия искусства). Но перестроить СГХМ в духе УНОВИСа не получилось: «Разногласия вызвала методика преподавания. На практике, вопреки надеждам Кудряшова, развивалось одно направление в учебе – «натуралистов» (сезаннистов). Другие инструкторы считали, что на первых порах подмастерьям необходимо сначала «изучить прошлое», а лишь затем переходить к экспериментированию в области нового искусства (ограничиваясь при этом лишь его кубистской стадией). Недовольный Кудряшов называет других оренбургских инструкторов «реакционерами»²⁸⁰. Деятельность

²⁷⁸ См.: *Смекалов И.В., Малясова Г.В.* Оренбургские СГХМ // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. – Т. 3. – Кн. 2. Н-Я. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 65 – 66.

²⁷⁹ См.: *Смекалов И.В.* Агитационное путешествие К.С. Малевича и Эль Лисицкого: Витебск – Москва – Оренбург (1920, лето) // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник МГХПА. – № 2 (Часть 1). – 2016. – С. 154–165.

²⁸⁰ *Смекалов И.В.* Педагогические эксперименты супрематистов в Оренбурге. По материалам переписки Ивана Кудряшова с витебским творком УНОВИСА (1920-1922) // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 1(53). – Режим доступа: http://archvuz.ru/2016_1/53.

мастерских летом и осенью 1920 г. обстоятельно изложена в докладе подмастерья Н. Лапина²⁸¹.

Новый уполномоченный по Оренбургским ГСХМ С.А. Богданов не поддержал идею К.С. Малевича, Л.М. Лисицкого и И.А. Кудряшова о превращении Оренбургских СГХМ в филиал УНОВИСа и восстановил индивидуальные мастерские²⁸².

Кудряшову пришлось ограничиться младшей группой учеников (подмастерьев). В письме к К.С. Малевичу (2 декабря 1920 г.), он сообщал о своих приемах преподавания: «На стене составлены комбинации из различных плоских форм (треугольник, круг, квадрат, прямая линия). Иногда они начинали с простых форм и заканчивали сложными комбинациями. Это что касается рисунка. Потом следует переход к конструкциям, открытым с разных сторон»²⁸³. И.В. Смекалов считает, что присланные Кудряшову из Витебска рисунки и эскизы могли использоваться как учебные пособия для оренбургских подмастерьев, он же полагает, что приверженность Кудряшова и Тимофеевой установкам Малевича стала причиной их увольнения из СГХМ летом 1921 г.²⁸⁴

²⁸¹ «Художественно-педагогической жизнью мастерских руководит художественный совет, состоящий из подмастерьев и мастеров в равном количестве /4 плюс 4/; занятия в мастерских с 9 утра до 9 вечера и перерывом на обед с часу до трех. Подмастерья бывших мастерских Богданова, Петровой и Сандомирской собраны в единую аудиторию; всех подмастерьев можно разбить на три группы – начинающих, работавших ранее и заканчивающих художественное образование, всех около 35–40 человек; (...) советом приглашен лектор по истории, теории и философии искусств т. Калмыков... (...) в мастерских введены советом периодические выставки – через две недели – классных и домашних работ; на каждую такую выставку должны явиться все подмастерья; работы корректируются мастерами, открываются прения; первая такая выставка прошла очень активно, и очевидность полезности таких выставок стала ясна... (...) 24 сентября 1920. См.: ГАРФ, ф. А-1565, оп. 9, д. 334, л. 7–8. Цит. по: *Смекалов И.В.* Николай Лапин. От Оренбургских государственных Свободных художественных мастерских до Высших Художественно-технических мастерских // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 35. – С. 160.

²⁸² См.: *Смекалов И. В.* Ученики УЖВЗ Б. Ю. Сандомирская и С. А. Богданов — руководители Оренбургских ГСХМ (тезисы). Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. – М., МАРХИ, 2012. – С. 363—364.

²⁸³ Цит. по: *Смекалов И.В.* Педагогические эксперименты супрематистов в Оренбурге. По материалам переписки Ивана Кудряшова с витебским творком УНОВИСА (1920-1922) // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 1(53). – Режим доступа: http://archvuz.ru/2016_1/53.

²⁸⁴ Там же.

Очередная реформа Оренбургских ГСХМ (март 1921 г.) привела к смене названия: мастерские стали именоваться «высшим учебным заведением академического типа», а инструкторы – профессорами (количество преподавателей на август 1921 г. – 7, учащихся – 76). Произведения преподавателей и подмастерьев экспонировались на Первой государственной выставке картин в Оренбурге (февраль 1921 г.). Голод, поразивший Урал и Поволжье летом – осенью 1921 года привел к остановке учебного процесса, и к началу 1922 года учебное заведение прекратило существование²⁸⁵.

Достаточно сложно шел процесс организации СГХМ в Екатеринбурге. У местных деятелей культуры и художников были свои планы по развитию художественного образования, что и обусловило конфликт со столичными миссионерами.

Основой для появления СГХМ в Екатеринбурге стала Художественно-промышленная школа (ЕХПШ), пусть и серьезно пострадавшая в ходе Гражданской войны²⁸⁶. Уже в сентябре 1919 года школа возобновила свою деятельность²⁸⁷. Губнаробраз неоднократно заявлял, что школа нуждается в преобразованиях. Для советских чиновников ориентация на подготовку ювелиров, как и в целом мастеров декоративного искусства в условиях военного времени (продолжались ожесточенные бои на Восточном фронте), выглядела не актуальной. Эрзя, оказавшийся деятельным руководителем, а главное, сумевший завязать дружеские отношения с военным руководством города, предложил сделать акцент на скульптурной мастерской, которую в

²⁸⁵ См.: *Смекалов И.В., Малясова Г.В.* Оренбургские СГХМ // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. – Т. 3. – Кн. 2. Н-Я. – М., 2014. – С. 65–66.

²⁸⁶ В июле 1919 г. белогвардейцам удалось эвакуировать ЕХПШ в Читу, была вывезена значительную часть имущества школы (станки, инструменты, наглядные пособия, библиотека, музей), по документам более 600 пудов груза. Также город покинули 43 служащих и учащихся школы. См.: *Кручинин А.М.* Белый Екатеринбург. 1918–1919 гг. – Екатеринбург, 2018. – С. 277.

²⁸⁷ Наряду с заведующим Эрзей в школе преподавали художники К.М. Голиков, А.Н. Парамонов, Л.В. Туржанский, действовали скульптурная, столярная, ювелирная мастерские, обучалось 69 человек. «Губернский отдел народного образования восстанавливает дочиста разграбленную белыми художественную школу. Здесь вся художественно-воспитательная часть поручена С.Д. Эрзе». Уральский рабочий. – 1919. – 14 авг.

дальнейшем можно было реорганизовать в Уральскую скульптурную академию²⁸⁸.

Организация академии скульптуры активно обсуждалась городскими властями, но 17 ноября 1919 г. в Екатеринбург приехал уполномоченный по делам искусства и художественной промышленности Урала и Сибири Е.В. Равдель с командой сотрудников А.Ф. Боевой, П.Е. Соколовым, А. Далматовым. Он заявил, что столица Урала имеет серьезную производственную базу и большое число квалифицированных мастеров, а значит, в СГХМ необходимо готовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности страны.

Ситуация усложнилась из-за прибытия в город Е. Швецовой – уполномоченного секции профессионально-технического образования Наркомпроса (с 29 января 1920 – Главного управления профессионально-политехнического образования (Главпрофобр)). Реорганизацию ЕХПШ она желала проводить под своим контролем, также заявляя о необходимости готовить специалистов для промышленности. Пудваль полагал, что причиной серьезного конфликта между столичными чиновниками стал: «Не совсем ясный профиль Екатеринбургской художественно-промышленной школы, а больше – путаница статута тех ведомств Наркомпроса, от которых были посланы уполномоченные, нечеткое разделение сфер их действий...»²⁸⁹.

26 ноября 1919 г. Равдель выступил на заседании коллегии Екатеринбургского Губнаробраза с «осведомительным докладом». Он заявил: «Означенная школа не является, в сущности, ни художественной, ни промышленной <...> Необходимо школу реформировать, направив её на путь

²⁸⁸ «Идею т. Эрзи сочувственно встретил Екатеринбургский отдел народного образования и Политико-просветительное управление Уральского военного округа. <...> На заседании была выработана комиссия по разработке плана и подготовке необходимых материалов для представления их в Народный комиссариат по просвещению». См.: *Саранский*. К созданию скульптурной академии на Урале // Уральский рабочий. – 1919. – 12 окт.

²⁸⁹ Пудваль А. Здравствуй, Эрьзя! // Урал, 1976. №6. С. 106.

искусства. Школы подобного рода носят теперь наименование Свободных Художественных Гос. Мастерских»²⁹⁰.

Позиция Равделя вызвала споры, но в результате коллегия постановила преобразовать ЕХПШ в Свободные государственные художественные мастерские (официально открыты 10 декабря 1919 г.)²⁹¹. Несомненно, победа особоуполномоченного была обусловлена поддержкой Москвы, а именно руководства Наркомпроса.

Уполномоченным ЕСГХМ была назначена А.Ф. Боева, которая уже имела опыт руководства Воронежскими СГХМ (в мае – октябре 1919 г.). Ее супруг – теоретик и практик авангарда П.Е. Соколов играл основную роль в организации и функционировании Екатеринбургских мастерских. Скульптурной мастерской руководил С.Д. Эрзя (ассистент Е.И. Мроз), декоративной – А.Н. Парамонов (ассистенты К. Мацкевич и Б. Дейкин), офортной – Шмидт. Были открыты две живописных мастерских, одну возглавил представитель «старой школы» Л.В. Туржанский, а вторую – «новатор» П.Е. Соколов (ассистент Н. Цицковский)²⁹².

С первых дней существования ЕСГХМ обозначился конфликт внутри педагогического коллектива. Эрзя, занятый работой по осуществлению плана монументальной пропаганды, почти не вел учебных занятий. Живописная мастерская, руководимая Туржанским, как и декоративная мастерская, возглавляемая Парамоновым, стали пространством, в котором сохранялся дух и традиции дореволюционного учебного заведения. Это вынуждало Боеву и Соколова привлекать к преподаванию в СГХМ молодых художников,

²⁹⁰ ГАСО, ф. 17р, оп. 1, д. 6. л. 52.

²⁹¹ «1. Худ-Пром. Школа преобразуется в свободные Худ. Гос. Мастерские и целиком передается в ведение п/отдела Искусств Губ. отдела Нар. Обр.

2. По возможности все работники Худ-Пром. школы, остающиеся за штатом, вследствие преобразования школы должны быть использованы для работы в других школах и студиях.

3. Принять за принцип избрание учащимися руководителей-мастеров, а пока последних назначить впредь до перевыборов, и представлять на утверждение Наркомпроса.

4. Учащиеся принимаются в возрасте от 16 лет <...>

5. Реформу Худ-Пром. школы проводит т. Равдель в контакте с Губ. Отд. Нар. Обр.». См.: там же. Л. 53.

²⁹² ГАРФ, ф. А-2306, оп. 35, д. 9, л. 224–224 об.

оказавшихся в городе вместе с частями РККА. Художники политотдела 3-й армии А. Лабас, Н. Лаков, М. Плаксин испытывали интерес к новой системе художественного образования, которую Соколов выстраивал на основе авангардных принципов и приемов. Лабас с июня 1920 г. начал руководить одной из живописных мастерских, Лаков с осени 1920 г. стал художником декоративного отделения, М. Плаксин возглавил художественно-техническую лабораторию ЕСГХМ.

Для всех уральских СГХМ характерны общие проблемы: бедственное материальное положение учеников и педагогов, нехватка материалов и инструментов. Руководителям в подобной ситуации разрухи необходимо было оперативно решать множество административных и хозяйственных задач, а порой принимать жесткие меры. Поэтому столь неоднозначны и противоречивы оценки деятельности уполномоченных. Противники реорганизации, описывая «революционные преобразования», не жалели черных красок. Уполномоченных обвиняли в уничтожении имущества художественно-промышленной школы и в разрушении традиций реалистического искусства. Так, Н.С. Сазонов категорично заявлял, что футуристы уничтожили наследие старой школы, оборудование и учебные пособия²⁹³.

Ученики принимались в мастерские по рекомендациям отделов народного образования, партийных комитетов, профессиональных союзов и производственных организаций. Недостаток квалифицированных преподавателей приходилось восполнять за счет наиболее талантливых студентов²⁹⁴. Спешников, бывший подмастерьем Екатеринбургских мастерских, вспоминал, что в мае 1920 г. его командировали «для инструктирования»

²⁹³ «...Гипсы выбрасывали из окон, по лестницам волокли, отбивая головы, руки и ноги, статуи. Все коридоры здания были усеяны обломками. Затем распоясавшиеся хулиганы принялись за живопись. Развешанные в классах картины выдирали из рам, резали на куски и на оборотной стороне холста писали кубики, треугольники и прочую футуристическую чепуху». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 61–62.

²⁹⁴ «П/отд. Пермского Губ.от.наробра разрешает Субботину-Пермяку избрать из числа наиболее талантливых студентов, проучившихся не менее 2-х лет руководителями в мастерские. 7.12.1920». ГАПО, Ф. 23-р, оп. 1, ед. хр. 236, л. 3.

Пермских и Вятских СГХМ²⁹⁵. Равдель и Соколов явно полагали, что художественные мастерские Урала должны строить свою работу по екатеринбургскому образцу. Группа подмастерьев вместе с мастерами отправилась в Москву на I-ю Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских Отдела ИЗО Наркомпроса (2–9 июня 1920).

На Всероссийской конференции решалась судьба всей системы СГХМ. Организаторы конференции пусть и отмечали успехи индивидуальных мастерских, но на новом этапе реформы художественного образования предлагали отказаться от индивидуальных программ в пользу коллективного руководства. Выступавшие от ЕСГХМ Равдель, Соколов, Мацкевич говорили о серьезных проблемах региональных мастерских, о конфликтах с представителями местной власти.

О несовершенстве системы СГХМ говорил Соколов, полагая, что: «...Эти мастерские только тогда будут пользоваться необходимым влиянием, когда их организация получит наиболее совершенную форму, что стоит в непосредственной зависимости от художественных сил, средств и самой личности организатора мастерских»²⁹⁶. Заявляя о том, что реформа необходима, уполномоченный ЕСГХМ предлагал разрабатывать основанный на современных научных знаниях творческий метод и одновременно повышать общую художественную культуру. «Конференция обозначила переход от анархичности ранних ГСХМ к упорядоченной системе художественно-промышленного образования. Уже в августе-сентябре 1920 столичные Свободные мастерские были реорганизованы во ВХУТЕМАС»²⁹⁷. Первым ректором ВХУТЕМАСа был назначен Е.В. Равдель, и это демонстрирует, что

²⁹⁵ Спешилов. *А.Н.* Страницы прожитого. Автобиографическая повесть. Пермь, 1979. С.93.

²⁹⁶ ГАРФ. Ф. А-2306, оп. 23, д. 116. Л. 124.

²⁹⁷ Смекалов И.В. Первая Всероссийская конференция учащихся и учащихся ГСХМ // // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. Т. III : История. Теория. Кн. 2 : Н–Я / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. С. 97.

его деятельность по реформированию Екатеринбургской художественно-промышленной школы в ЕСГХМ руководство Наркомпроса считало удачной.

Соколов по возвращении с конференции приступил к реализации идеи о создании на основе Екатеринбургских мастерских Уральского ХУТЕМАСа.

О кардинальной реорганизации учебного заведения общественности сообщила в начале сентября 1920 обстоятельная газетная статья «Екатеринбургские высшие государственные мастерские», напечатанная в двух частях. В название учебного заведения включается слово «высшие» и проговаривается подчинение мастерских как Наркомпросу, так и Екатеринбургскому отделу народного образования (вопросы снабжения)²⁹⁸.

Основой занятий в Екатеринбургских мастерских стала «руководительская, а не преподавательская система объединения в работе всех направлений в искусстве на платформе строительства новой художественной культуры»²⁹⁹. Были созданы две коллективные живописные мастерские. Первой руководили Парамонов, Мацкевич, Лабас и Цицковский, второй – Боева и Соколов³⁰⁰. К концу 1920 года в ЕСГХМ обучалось 90 человек³⁰¹.

В Екатеринбургских СГХМ предполагалась организация лекций по научным предметам высших технических учебных заведений и курсу общеобразовательных предметов. В этом деле мог помочь народный

²⁹⁸ Екатеринбургские высшие государственные мастерские // Уральский рабочий. 1920 – 2 сентября.

²⁹⁹ Уральский рабочий. – 1920. – 7 сен.

³⁰⁰ В анкете для редакции ежегодника «Высшая школа» (от 15 сентября 1920) отмечалось: «В настоящее время в мастерских работают следующие руководители: 6 художников по живописному отделению: П.Е. Соколов, А.Ф. Боева, А.Н. Парамонов, Н.С. Цицковский, К.В. Мацкевич и А.А. Лабас, по декоративному Н.А. Лаков, по графической мастерской А.Н. Парамонов, по художественно-технической лаборатории М.М. Плаксин, по истории искусств П.Ф. Гончаров (6 часов в неделю), по русской истории искусств П.Ф. Гончаров (2 часа в неделю), по истории театра Д. Виленский (80 часов курс). Кроме того, приглашены: по скульптурному отделению В. Н. Захаров, по плакатной мастерской Н.С. Цицковский, по макетной (курс) К. В. Мацкевич». См.: ГАРФ, ф. А-2306, оп. 35, д. 9, л. 224–224 об.

³⁰¹ Алексеев Е.П. Екатеринбургские СГХМ – Уральский ХПИ. 1919 – 1923 // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. – Т. 3. – Кн. 1. А-М. – М., 2014. – С. 192.

университет или рабфак Уральского государственного университета³⁰². Не были забыты и проблемы учащихся, которых надлежало активно привлекать к вопросам руководства. Кроме исполкома учащихся и коммунистической ячейки была организована «комиссия социального обеспечения», ведающая распределением средств и трудовых повинностей среди учащихся³⁰³. Уполномоченные особо подчеркивали, что процесс преподавания в СГХМ осуществляется в рамках государственной политики в области изобразительных искусств³⁰⁴. Планы были грандиозные, но, по мнению уполномоченных, вполне осуществимые. Тем более, что после отъезда Туржанского, фактического отстранения Эрзи и прихода Лабаса, Лакова и Плаксина педагогический коллектив, наконец-то, стал более единым в понимании задач «революционных преобразований» и был полон энтузиазма в решении намеченных программ.

Для Соколова, как и для большинства художников левых направлений, кубизм стал школой левого искусства. Самая выразительная из выявленных работ Соколова представляет собой еще один индивидуализированный вариант кубофутуристической композиции – «динамический» натюрморт, имитирующий движение объемов в пространстве (ил. 135)³⁰⁵.

Подобные «аналитические» постановки, составленные из деревянных, металлических форм и предметов обихода, подвешенные к потолку, раскачиваемые и «передаваемые в динамике» были характерны для СГХМ³⁰⁶. О

³⁰² «При мастерских, кроме того, предполагается оборудование художественно-технической лаборатории, в которой будут производиться опыты над материалами и средствами изобразительных искусств и непосредственное изготовление материалов, как-то красок и т.д.». Уральский рабочий. – 1920. – 7 сен.

³⁰³ Там же.

³⁰⁴ Там же.

³⁰⁵ На холсте нет подписи и даты. Название «Беспредметная композиция» дано музейными сотрудниками. Произведение долгое время значилось как работа неизвестного художника с датировкой 1919–1920 гг. Авторство Соколова установила научный сотрудник ЕМИИ О.А. Горнунг на основе сравнения композиции с достоверными работами Соколова из Государственного музея искусств им. И. В. Савицкого (Нукус. Узбекистан).

³⁰⁶С. Пузанов, учившийся у Соколова и в Екатеринбургских, и в Пензенских СГХМ, описывал одну характерную постановку своего мастера: «латунный чайник, коричневый кирпич, поднос и кусок материи». Согласно его свидетельствам, Соколов призывал «...писать не просто форму вещей, а передавать через форму содержание предметов,

пластических задачах подобных произведений можно судить по сохранившимся в собрании Государственного музея искусств им. И. В. Савицкого рисункам и эскизам Соколова. В методически пронумерованных, смонтированных на большой лист графических эскизах «Композиций из геометрических фигур» (1923, ил. 136).

Летом 1920 г. региональные СГХМ были «поставлены на полное самообслуживание». Когда финансовая поддержка из столицы прекратилась, а власти на местах выделяли на существование мастерских скудные средства, ситуация серьезно осложнилась. Сохранившиеся архивные документы демонстрируют, что уполномоченные не раз обращались в Екатеринбургский Губисполком с просьбами предоставить кредиты на социальное обеспечение учащихся и на содержание и оборудование мастерских, но помощи так и не получили³⁰⁷. Пытаясь решить проблему технического обеспечения, руководство ЕСГХМ приняло меры к возврату имущества художественно-промышленной школы, которое было вывезено белыми при отступлении в Читу³⁰⁸. Уполномоченные обращаются за содействием к А.В. Луначарскому и Д.П. Штеренбергу. 15 ноября 1920 г. учащиеся Екатеринбургских мастерских П. Журавлев и А. Тумбасов были отправлены в Читу и, имея необходимые мандаты, смогли добиться возвращения семидесяти шести ящиков с художественным инвентарем. Для ЕСГХМ это событие определило новый этап развития, но к моменту возвращения наследия старой школы А. Боева и П. Соколов покинули Екатеринбург. Вслед за ними мастерские покидают и другие художники авангарда³⁰⁹.

помещенных в составе натюрмортов. Он говорил, что кирпич должен быть тяжелым, а поднос после удара по нему должен петь медью». См.: Рукопись С. И. Пузанова. Архив Государственного музея искусств им. И. В. Савицкого (Нукус, Узбекистан). Цит. по: *Алексеев Е.П., Смекалов И.В.* Петр Соколов – уполномоченный Свободных государственных художественных мастерских: судьба реформатора // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2019. – № 4 (193). – С. 165–181.

³⁰⁷ ГАСО, ф. 7р, оп.1, д. 26, л. 38.

³⁰⁸ Там же. Л. 42.

³⁰⁹ В 1922 году ЕСГХМ были реорганизованы в Уральский художественно-практический институт.

В 1921–1922 гг. уральские СГХМ переживают значительный упадок. По свидетельству А.Э. Тюлькина именно в это время из-за тяжелого экономического положения прекратили свое существование Уфимские СГХМ. Это было связано как с резким уменьшением заказов на агитпродукцию, так и с нехваткой художественных материалов. Первоначально Наркомпрос ещё пытался оказывать художественным мастерским посильную помощь. Среди руководителей и служащих мастерских распределяли нижнее и верхнее белье, обувь³¹⁰. Но положение становилось все более катастрофическим, средств не хватало, и центр почти отказался от финансирования художественных учебных заведений, предоставив дело их спасения местной власти. Представители Кунгурских мастерских, вызванные за материалами в центр, голодали более месяца, не получив ничего определенного³¹¹. Заседанием Губпрофобра по распределению пайков учебным заведениям для служащих – для Кудымкарской художественно-технической школы – не было отпущено ни одного денежного и продовольственного пайка³¹². Возмущенный этим фактом П.И. Субботин-Пермяк пытался доказать значение Кудымкарских мастерских Пермскому ГубОНО³¹³. Отмечая их важность в деле народного образования по сравнению

³¹⁰ Смета на нижнее и верхнее белье для руководителей, служащих и квалифицированных рабочих Кунгурских Высших Государственных Художественно-промышленных мастерских на 1921 г. ГАПО, ф. 23-р, оп. 1, д. 283, л. 13.

³¹¹ Там же. Д. 284, л. 1.

³¹² Там же. Д. 236, л. 15.

³¹³ «В Пермское ГубОНО (февраль 1921). Снятие с государственного снабжения денежными и продовольственными пайками и лишение учащихся пайков лишает возможности Кудымкарскую художественно-техническую школу нормально работать и она должна будет закрыться.

Меж тем значение Кудымкарской художественно-технической школы значительно важнее многих профшкол, например, Юговской, Ильинской, и других, которые получают пайки.

- 1.) Кроме того Кудымкарские художественные мастерские имеют столярно-токарно-резную мастерскую с 10 верстаками 2 токарными и 1 распилочным станками и существует 27 лет, т.е. с 1896 г.
 - 2.) Ткацкая мастерская имеет 8 станков и 1 станок ковровый.
 - 3.) Гончарная мастерская имеет 10 суш. и работает с 1919 г.
 - 4.) Роговая мастерская существует с 1918 г.
 - 5.) Декоративно-живописная с 1918 г.
 - 6.) Так же ... скульптурная, графическая, корзиночная – существуют с 1918 г.
- Лишение пайками учащихся и служащих равносильно закрытию мастерских». См.: там же. Д. 236, л. 15.

со многими профшколами, которые получают пайки, приводя отчет о проделанной значительной работе, Субботин-Пермяк заявлял, что «лишение пайками учащихся и служащих равносильно закрытию мастерских»³¹⁴. Помощь от Пермского ГубОНО не последовала и в 1922 г. в мастерских осталась одна Е.И. Субботина. Различные учебные заведения, пользуясь слабостью мастерских, пытались завладеть их богатым инвентарем и помещениями³¹⁵.

Не менее трагически сложилась судьба другого детища Субботина-Пермяка – Кунгурских художественных мастерских³¹⁶. Помощь мастерским также не поступила, и большая часть преподавательского состава и учащихся покинула заведение.

Страшный голод, парализовавший Поволжье и Южный Урал в 1921 году, привел к остановке занятий в Оренбургских СГХМ. Спасаясь от голодной смерти, многие ученики и преподаватели покинули город. В 1922 г. Оренбургские мастерские были официально расформированны.

Немалые трудности испытывали и наиболее крупные из уральских художественных мастерских – екатеринбургские и пермские. Пермские художественно-промышленные мастерские (в декабре 1921 г. именовались уже Пермским художественно-промышленным техникумом) ещё имели материалы и художественные принадлежности для учебного процесса, но совершенно были лишены средств для оплаты служащих и продовольственных пайков. Субботин-Пермяк в ультимативной форме потребовал от Губпрофобра выделить средства, угрожая в противном случае сложить с себя полномочия

³¹⁴ Там же.

³¹⁵ Там же. Д. 411, л. 55, 56.

³¹⁶ Заведующий мастерскими Ю. Дравин сообщал: «Социальное обеспечение учащимся не выдавалось с сентября месяца, продовольственным пайком не обеспечены ни служащие, ни учащиеся. За недостатком дров занятия зимой прекращались. Жизнь невозможна – служащие разошлись, руководители уезжают, учащиеся пропускают занятия и уходят. Мастерские сами собой закрываются - погибает их ценное оборудование... Представляя настоящий доклад, мастерские просят немедленного подкрепления со стороны надлежащих органов или скорейшего сообщения, как поступить с мастерскими в настоящий критический момент. 10.01.1922». Там же. Д. 284, л. 1.

заведующего³¹⁷. Однако в феврале 1922 г. техникум был снят с государственного снабжения и переведен на самообслуживание³¹⁸. Из 32-х служащих к концу 1922 года осталось 8 человек³¹⁹, число учащихся сократилось в несколько раз³²⁰. Чтобы выжить, техникуму пришлось принимать заказы на художественную продукцию³²¹. Преподавателями и учащимися выполнялись плакаты, открытки, флаги, знамена, лозунги и портреты вождей, различные программы, афиши и спичечные этикетки³²². Заказов на данную продукцию было значительно меньше по сравнению с 1919–1920 гг. Кроме того, часть работ приходилось выполнять бесплатно, в качестве общественной нагрузки. Учебному процессу внимания почти не уделялось. Таким образом учебные учреждения превращались в кустарные артели, полностью ориентированные на рынок. Об этом в частности свидетельствует акт комиссии по Кунгурскому художественному техникуму³²³.

В 1921–1922 гг. значительная часть преподавателей СГХМ покинула Урал, с ними в столицы переехали и многие активные ученики. Большинство из

³¹⁷ «Считаю своевременным заявить, что если немедленно не будут изысканы способы удовлетворительной оплаты труда личному составу или хотя бы трех – четырех ответственных работников – последние покинут Государственный художественный техникум и принуждены будут искать заработка в иных учреждениях. В интересах Государственного художественного техникума это не допустимо. Лично я не имея посторонних заработков и всецело занят работой в художественном техникуме так же принужден вопрос поставить ребром. Именно в виду того, что Пермский Государственный техникум остается, не подлежит закрытию, прошу срочно принять меры ... для оплаты личного состава за ноябрь месяц. В ином случае я принужден буду отказаться от ответственности и сложить с себя обязанности, из-за полного отсутствия возможности продолжить работу. 31.12.1921. П.И. Субботин-Пермяк». Там же. Д. 236, л. 11.

³¹⁸ Там же. Л. 17.

³¹⁹ Там же. Л. 32, 33, 34.

³²⁰ Там же. Л. 22.

³²¹ Там же. Л. 18.

³²² Там же. Д. 237, л. 62, 63.

³²³ «Это просто небольшие производственные мастерские, где под видом учеников и учениц, неизвестно, для достижения каких целей, работают в разных мастерских человек 150 детей и подростков. Из опросов учащихся, да и из слов самой заведующей и других преподавателей выяснилось, что теоретического преподавания знаний хотя бы даже только необходимых при известном мастерстве... не ведется... Кроме производственной работы, учащиеся ничего не делают и никаких знаний не получают. Эту работу учащимся приходится выполнять прямо-таки в невозможных условиях... Учащимся известно, что их изделия служат для торговых операций, и они, естественно, хотели бы получить известные вознаграждения за свой труд... Очень многие говорят, что за 3–4 месяца работы они не получили ни гроша...». ГАПО, ф. 23-р, оп. 1, д. 285, л. 11.

них продолжит образование в ВХУТЕМАСе. Пережившие упадок СГХМ были преобразованы в художественные техникумы, которые в своей педагогической деятельности вернутся к более традиционной методике.

Анализируя историю возникновения и функционирования СГХМ на Урале, важно отметить изменения механизма влияния столицы на систему подготовки художественных кадров в регионах. Если академическая программа, изначально апробированная и отточенная в многолетнем процессе, транслировалась из столицы в учебные заведения провинции (учитывались их возможности и специфика), то проект СГХМ возник и развивался во много спонтанно. Уполномоченные, имевшие от отдела ИЗО Наркомпроса определенный кредит доверия, выстраивали свою работу на местах, исходя из собственных представлений о «новом революционном искусстве». Именно поэтому столь по-разному формировались и развивались СГХМ в Уфе, Перми, Кудымкаре, Кунгуре, Екатеринбурге и Оренбурге.

Так, в Уфе СГХМ возглавлял уполномоченный В. Левицкий, затем Н. Протопопов (оба учились в ВХУ при ИАХ), стремившиеся выстроить учебный процесс по академической системе и наладить продуктивные отношения с местными художниками.

Региональную специфику учитывал уполномоченный Пермских СГХМ П.И. Субботин-Пермяк, сделавший акцент на развитие мастерских, связанных с декоративно-прикладным искусством и народными промыслами (особенно в Кудымкарских и Кунгурских СГХМ).

Оренбургские СГХМ оказались во власти столичных уполномоченных, игнорировавших местные культурные традиции и художников. Несмотря на немногочисленность авангардистов, споры о методике обучения, как и индивидуальные творческие установки, привели к серьезным конфликтам внутри коллектива.

История возникновения и функционирования Екатеринбургских СГХМ является ярким примером преобразования традиционной школы в духе «футуристической революции». «Революционные преобразования»

принимались в штыки во всех без исключения традиционных учебных центрах, но пример ЕСГХМ кажется наиболее показательным, так как «комиссаров от искусства» Е. Равделя, П. Соколова, А. Боеву и их сторонников интересовало не столько устройство новых мастерских, сколько решительный разворот уже существовавшей художественной школы (со сложившейся методикой преподавания) от академизма к авангарду. Отстаивая линию «новаторского искусства», уполномоченные шли на серьезный конфликт как с поклонниками академизма, так и с консервативными советскими руководителями на местах. При этом жесткие действия «левых» часто лишь усложняли ситуацию и, в конечном счете, оборачивались против реформаторов.

Необходимо отметить, что следует говорить не только о влиянии столичных СГХМ на периферийные, но и об обратном процессе. Для педагогов-новаторов опыт создания региональных СГХМ окажется чрезвычайно важным. Равдель в дальнейшем будет активно использовать уральские наработки во ВХУТЕМАСе, вводя методы обучения в процессе исполнения конкретного заказа³²⁴. В 1922–1924 гг. А.Ф. Боева работала в Наркомпросе, а П.Е. Соколов поначалу являлся заместителем заведующего Отделом художественного образования Главпрофобра Д.П. Штеренберга, а затем начал преподавать на основном отделении ВХУТЕМАСа. М. Плаксин, Н. Цицковский, Н. Лаков, А. Лабас, обучаясь во ВХУТЕМАСе, будут развивать наработки, полученные ими в Екатеринбургских СГХМ.

³²⁴ См.: *Димаков Д.Н.* Равдель // *Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. – Т. 2. Л - Я. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. – С. 287.*

3.3. Разнообразие авангардных практик: участники и результаты

Миссионеры «футуристической революции» не ограничивались деятельностью в пространстве СГХМ, в 1919–1923 годах они проводили активную пропаганду новых художественных направлений, организовывали творческие группы, устраивали выставки и диспуты. Необходимо было показать жизнеспособность авангардных практик и привлечь как можно более широкую зрительскую аудиторию. Надо отметить, что конфликты между «левыми» и «правыми» на Урале возникали лишь по поводу художественных учебных заведений, в которых «левые», используя поддержку центра, попытались в корне изменить учебный процесс, не принимая во внимание установки идеологических противников. Что же касается выставок, то каких-либо ограничений поначалу не существовало, и на них экспонировались произведения мастеров как «левого», так и «правого» искусства. Другое дело, что «левые» стремились руководить выставочной деятельностью и «правильно» преподносить населению разницу между традиционным («старым») и революционным («новым») искусством. Выставка становилась манифестом и пространством утверждения авангарда.

Так, особоуполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса Е. Равдель понимал необходимость устройства в Екатеринбурге широкомасштабной экспозиции, демонстрирующей любителям искусства всё разнообразие авангардных принципов, подходов и приемов. Он стал одним из организаторов «Выставки всех течений» (открыта в помещении Екатеринбургских СГХМ 9 мая 1920 г.)³²⁵. Демонстрация населению провинции образцов авангардного искусства была частью художественной стратегии отдела ИЗО Наркомпроса. Важно было показать, как традиционное искусство второй половины XIX века через импрессионизм и символизм преобразуется в новую творческую систему, внутренне разнообразную и продуктивную. Государственный художественный

³²⁵ «Художников, желающих участвовать в выставке, просят сдавать свои произведения в канцелярию мастерских т. Соколову ежедневно <...> без жюри». Уральский рабочий. – 1920. – 8 мая.

фонд, созданный при Музейном бюро отдела ИЗО Наркомпроса, в первые советские годы активно пополнялся произведениями, закупленными у ведущих мастеров авангарда, для дальнейшего экспонирования в выставочных и музейных пространствах. Отсутствие надлежащих институций и инициативных руководителей на местах мешало осуществлению полномасштабной выставочной программы в регионах. Наличие в Екатеринбурге Свободных государственных художественных мастерских, а также готовность Равделя и его команды решить все организационные вопросы, определили появление авангардных полотен в городе. Сразу же после официального открытия ЕСГХМ Равдель подал заявку о выделении картин для музейных учреждений Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста и Перми. 17 января 1920 эта заявка была рассмотрена на заседании Музейной комиссии³²⁶. В итоге, было зафиксировано: «по запросам из провинции отдано 79 произведений русских художников для пополнения музеев городов Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста и Перми»³²⁷. Выделенные работы уже 30 января были отправлены в Пензу³²⁸, но демонстрировались ли они там, как, впрочем, и в других, указанных в документах, городах, кроме Екатеринбурга, не известно. Получив музейные работы, Равдель с уполномоченными ЕСГХМ приняли решение устроить Выставку всех течений современной живописи, включив в экспозицию произведения проживающих в городе художников, в первую очередь преподавателей мастерских. Выставочный проект был рассчитан, прежде всего, на творческую молодежь, более открытую к новым веяниям в искусстве, а значит, «новаторская линия» в учебной системе должна была значительно усилиться. Экспозиция была хорошо выстроена. В одном зале экспонировались работы передвижников, натуралистов, импрессионистов, во втором – неоимпрессионистов, примитивистов, кубистов; в третьем был

³²⁶ РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, д. 6, л. 76. Протокол №34 заседания Музейной комиссии от 17 января 1920.

³²⁷ Там же. Л. 15. Список картин №8 для музеев Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста и Перми.

³²⁸ Там же. Д. 25. Л. 54. Отчет о работе Музейного бюро.

представлен лучизм, беспредметное творчество, супрематизм³²⁹. Подобное разделение работ по направлениям и течением должно было помочь зрителям осознать специфику современного искусства.

Кроме произведений К. Малевича, В. Кандинского, А. Родченко, О. Розановой, Н. Удальцовой, М. Ларионова, Н. Гончаровой, П. Кончаловского и др., полученных из Москвы, на выставке экспонировались работы преподавателей местных мастерских: П. Соколова, А. Лабаса, Н. Цицковского³³⁰.

Организаторы не рассчитывали на одобрение обывателей, далеких от художественных проблем, но были возмущены негативной оценкой мероприятия со стороны официальных властей. В газете была опубликована разгромная рецензия под названием «Тихий ужас. К выставке в художественных мастерских»³³¹. Художников в статье именовали «умалишенными новаторами», а произведения описывались как «всякая всячина, не поддающаяся разумению нормального человека и доступные разве только самим „творцам“ этой чудовищной гадости»³³².

Устроители Выставки всех течений современной живописи ожидали непонимания со стороны неподготовленного зрителя, а потому были готовы к обстоятельному разговору о творческих задачах и художественных приемах. Был организован и проведен диспут, о котором упоминает автор разгромной рецензии: «Возникает естественный вопрос: что хотят доказать своей бесшабашной мазней футуристы? Увы, сколько-нибудь рассудительный ответ и сами они не в состоянии дать. Это выяснилось на «диспуте», устроенном в день

³²⁹ *Молот*. Тихий ужас // Уральский рабочий. – 1920. – 14 мая.

³³⁰ См.: *Горнунг О.А.* ЕМИИ (Екатеринбургский музей изобразительных искусств) // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. – М., 2013. – Т. III: Кн. 1: История. Теория. А–М. – С. 193–195.

³³¹ «Иначе положительно нельзя назвать ту выставку „всех течений живописи“, которая открылась 9 мая в Екатеринбургских государственных свободных художественных мастерских /так громко именуется учреждение, легкомысленно приютившее в своих стенах кошмарные мудрствования до наглости зарвавшихся творцов нового якобы искусства». *Молот*. Тихий ужас // Уральский рабочий. – 1920. – 14 мая.

³³² Там же.

открытия выставки ее же создателями. В общем тихий ужас и только»³³³. Статья, автором которой, по ряду свидетельств, являлся известный уральский большевик Ф.Ф. Сыромолотов (на тот момент председатель Горного совета и член президиума Высшего совета народного хозяйства), вызвала враждебное отношение к Екатеринбургским СГХМ со стороны губернского и городского руководства. По сути, был дан сигнал к началу кампании против миссионеров «футуристической революции».

Позднее, выступая на Первой всероссийской конференции учащихся и учащих (июнь 1920 года, Москва) как представитель Екатеринбурга, П. Соколов поднял проблему отношения власти к современному искусству. Зачитав статью «Тихий ужас», он добавил: «Если в дополнение к этой рецензии прибавить пьяный разгул комиссаров, врывающихся в мастерские и мешающих работе учеников, то картина получится безотрадная. Если коммунизм дал художникам возможность несколько расширить рамки своего творчества, то все же нельзя сказать, что только одни коммунисты создают новое искусство»³³⁴.

Выставка работ молодых художников левых направлений состоялась в Екатеринбурге в 1921 году в помещении СГХМ и стала поводом для публичных диспутов о проблемах современного искусства. Сторонник реализма Н. Сазонов заявлял: «Мы дрались в словесной битве с футуристами за оскорбленную ими русскую национальную культуру, за передвижников, за реализм (...) Нередко эти диспуты кончались чрезвычайно бурно»³³⁵. Правда, тот же Сазонов отмечает, что и художники-реалисты могли проводить художественные акции в духе выступлений Д. Бурлюка.

Надо отметить, что уполномоченные Екатеринбургских СГХМ А.Ф. Боева и П.Е. Соколов не были «невеждами и недоучками», какими их пытались изобразить противники авангарда, они обладали широким культурным кругозором, были ценителями классической литературы и философии. Да и в

³³³ Там же.

³³⁴ ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 90.

³³⁵ Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 62.

плане традиционной живописи и академического рисунка они были гораздо мастеровитее уральских сторонников реализма Для А. Лабаса, Н. Лакова, М. Плаксина, Н. Цицковского пребывание в Екатеринбурге стало началом погружения в авангардные практики. Сохранившиеся работы свидетельствуют, что им было интересно экспериментировать с различными приемами футуризма, кубизма, супрематизма. Не обошлось без влияния мастеров «Бубнового валета», что особо заметно в «Портрете» кисти Н. Цицковского (ил. 137) и «Натюрморте» Н. Лакова (ил. 138). В последнем заметен подход, характерный для учеников СГХМ, а позднее ВХУТЕМАСа. Показательно, что и преподаватели Екатеринбургских мастерских осваивали новые для них художественные задачи.

Более творчески осмысленным выглядит «Натюрморт» А. Лабаса (ил. 139). Кроме стилизации форм и включения в пространство холста шрифтовых элементов есть интересное решение колористических задач. Плотный темный передний план, в котором растворяются очертания предметов, переходит в высветленное пространство с графическими контурами. В этой работе уже угадывается живопись мастера последующих десятилетий.

Наиболее интересны беспредметные работы А. Лабаса «Цветовая композиция. Овал» (ил. 140) и М. Плаксина «Планетарное» (ил. 141), чрезвычайно схожие по композиционным основам. Появление в это время двух работ в редко встречающемся овальном формате можно объяснить лишь общей задачей, стоявшей перед художниками. Совместная работа в политотделе 3-й армии Восточного фронта дала молодым мастерам опыт создания разнообразной агитпродукции. Они создавали не только станковые плакаты, но и крупные панно для улиц или интерьерных пространств. Лабас подробно описал этот процесс в воспоминаниях: «Некоторое время мы вместе обсуждаем их (эскизы – Е.А.) за столом, а затем – работать. Громадный холст натянута на полу. (...) Но когда все уже сделано, берешь широченные, как щетки, кисти, так называемые дилижансы на длинных палках, и краской покрываешь большие плоскости. Это надо делать и ловко, и быстро. Работать вместе было весело –

целый, можно сказать, слаженный оркестр»³³⁶. Овальные композиции Лабаса и Лакова могли быть эскизами росписи, скажем, плафона – отсюда акцент на центр, обозначенный и в том, и в другом случае четко читаемыми кругами. При этом каждый из мастеров предлагает свое композиционное и цветовое решение. У Лабаса круги, прямоугольники и треугольники накладываются друг на друга и создают (в отличие от композиций супрематистов) ощущение глубины пространства. «Горящие» пятна красного, оранжевого и золотого усиливают ощущение «революционного праздника», выразительно передают дух времени.

Иначе решен «овал» Плаксина: ощущение глубины передается за счет высветления центрального пространства, благодаря чему возникает впечатление, что перед нами овальное блюдо с приподнятыми краями. Наложённые на «блюдо» полосы местами обретают объем, и вся композиция принимает вид своеобразного натюрморта. Оранжевый на темном фоне (как и в работе Лабаса) круг разбит на сегменты, что усиливает ощущение цветовой вибрации. Если А. Лабас впоследствии круто поменяет художественные приоритеты, и его «Цветовая композиция» останется своеобразным эпизодом раннего творчества мастера, то М. Плаксин продолжит развивать композиционные и цветовые находки «овала». Уже в Москве он, совместно с К.Н. Редько, С.Б. Никритиным, А.Г. Тышлером, будет представлять направление «Электроорганизм» («Свеченизм»), разрабатывая, помимо прочего, иллюзию свечения, цветозвука и электрической энергии.

Для А. Лабаса, Н. Лакова, М. Плаксина и Н. Цицковского екатеринбургский период стал важным эпизодом в творческой судьбе – они раскрепостились и почувствовали вкус к экспериментальному искусству, что помогло каждому из них обрести в дальнейшем индивидуальный творческий метод. Несомненно, в этом есть заслуга главного «возмутителя спокойствия» – П.Е. Соколова. Именно он, внедряя формальные эксперименты в живописи и графике, ратовал за определенный эклектизм и выход за пределы жестко

³³⁶Лабас А.А. Воспоминания. – Государственный Русский музей. Государственная Третьяковская галерея / Сост. О.М. Бескина-Лабас. – СПб: Palace Editions, 2004. – С. 28.

очерченных «канонов». Используя наработки мастеров авангарда, испытывая сильное влияние столь разных по установкам художников, как И. Машков, К. Малевич, П. Кузнецов, П. Соколов стремился найти «свою линию», сохраняя творческую независимость и индивидуальность. «Личность художника не должна теряться в динамике художественного процесса», – говорил он через много лет своему ученику В.Н. Немухину³³⁷.

Главным смотром художественных сил в Оренбурге стала Первая государственная выставка картин (Дом бывшего страхового общества. 1921)³³⁸. Организаторы, желая сохранить паритет между представителями разных направлений представили в экспозиции три раздела: «реализм», «импрессионизм», «абстрактивизм». Выставка стала площадкой для публичного обсуждения проблем современного искусства. Были организованы «Митинг об искусстве» и дискуссия-концерт на тему «Обзор живописных течений (ложноклассики; натуралисты; импрессионисты; от кубизма до супрематизма)». В рамках выставки С.И. Калмыков прочитал лекцию «Натурализм и абстрактивизм в изобразительном искусстве и наука о формах видимого мира». Местные критики предпочитали реализм: «Вообще реалисты: Мехед, Карпов, Мухин, Поляков, Третьяков и др. – дали много хорошо исполненных картин»³³⁹. Автор статьи противопоставляет лагерю реалистов, к которому, помимо перечисленных выше, относит Степанова, Ольшевского и, с известными оговорками, Николаева и Калмыкова, – представителей «стряпни, которую для напускания пыли, дым-тумана называют загадочно-таинственными именами «абстракционизм», «супрематизм» и ещё какой-нибудь факиро-кабалистический «изм»³⁴⁰. В числе абстракционистов называются Кудришевский (И. Кудряшов – *Е.А.*) и Тимофеев (Н. Тимофеева – *Е.А.*).

³³⁷ *Уральский М.* Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). – М.: Бонфи, 1999. – С. 127

³³⁸ Выставка проходила 6–28 февраля 1921 г., было представлено 265 работ.

³³⁹ *Посторонний // Коммунар (Оренбург).* – 1922. – 22 фев.

³⁴⁰ Там же.

Реалисты действительно выступили сплоченным лагерем, а их лидер – С.М. Карпов – выставил эффектное полотно «Тезей и Минотавр» (1921. ГРМ). Картину мастер начал еще во время учебы в ВХУ при ИАХ, а в начале 1918 г. смог привезти большой незаконченный холст (137 х 352) в Оренбург и продолжить работу. Античный миф о поединке героя с чудовищем в период Гражданской войны (вокруг Оренбурга в 1918–1919 гг. шли тяжелые бои) обрел новое символическое звучание. Голова монстра еле заметна во мраке, в темноту частично погружена и фигура героя, готового принять бой. Акцент сделан на ярко освещенную группу пленников (юношей и девушек), замерших в стахе. Томительное ожидание кровавой развязки, точно переданное Карповым, было близко оренбуржцам, пережившим все ужасы братоубийственной бойни.

В достаточно условный раздел «импрессионизм» были отнесены не только полотна, написанные под влиянием К. Моне, но и работы с установкой на сезаннизм, кубизм, футуризм. Среди них картина уполномоченного Оренбургскими ГСХМ С.А. Богданова «Натурщица» (ил. 142), которую можно рассматривать и как учебную постановку. Предлагая ученикам ориентироваться на художественные приемы Сезанна и представителей группы «Бубновый валет», Богданов демонстрировал в своих полотнах композиционные и колористические разработки (ил. 143).

Так же в разделе «импрессионизм» демонстрировались произведения К. Николаева, В. Хвостенко и С. Калмыкова, далекие по стилистике от импрессионизма и больше тяготевшие к кубизму и сезаннизму. Отношение к ним у критиков и большей части зрителей было сдержанно негативное.

«Абстрактивизм» включал работы художников оренбургского филиала УНОВИСа, созданного после посещения города К. Малевичем и Л. Лисицким в июле 1920 года (ил. 144). Лидеры супрематизма больше месяца проживали в

кумысолечебнице «Тевкелево» в пригороде Оренбурга, общались с мастерами и подмастерьями местных СГХМ. Лисицкий работал над «проунами»³⁴¹.

Глава оренбургского филиала УНОВИСа И.А. Кудряшов стремился найти для супрематических композиций утилитарное применение. Еще в 1918 г. в столице он проектировал агитпроповские конструкции, которые монтировались на автомобили во время ежегодных октябрьских торжеств. Участник конкурса на оформление 1-го Советского театра в Оренбурге (октябрь – ноябрь 1920 г.), он сообщал в витебский творком УНОВИСа (от 2 декабря 1920 г.): «Я сделал эскизы для росписи театра – супрематические эскизы, они были одобрены и приобретены подотделом искусств и будут выставлены для публики и критиков»³⁴². Насыщенные супрематическими элементами эскизы отражали и программу УНОВИСа на оформление реального пространства и авторские идеи о космизме – «Время – движение рождает новые формы жизни»³⁴³. Несмотря на то, что эскизы были приобретены подотделом из ГубОНО, оценки критиков были отрицательные: «Кудряшовская «общая схема росписи 1 Сов. театра» тоже нечто в виде зрительской галлюцинации (...) Неужели так предполагается расписать театр? Какое же воспитание народу даст такая роспись? Клинышки, палочки, линеечки, ленточки (...) Безалаберное собрание желтых, серо-стальных полос, кружочков, клиньев...»³⁴⁴. Роспись театра Кудряшову выполнить не удалось, но на основе разработки он создал станковые работы, которые показал на Первой государственной выставке картин (ил. 145, 146).

Супрематисты создавали станковые вещи, всегда подразумевая в них прикладное содержание. Закономерны их усилия в фарфоре, текстиле, в тех областях прикладного искусства, которые были им доступны. Супрематистский

³⁴¹ Эскиз «Проуна 2D» имеет авторскую надпись: «Тевкелево. Оренбург». См.: *Смекалов И.В.* Агитационное путешествие К.С. Малевича и Эль Лисицкого: Витебск – Москва – Оренбург (1920, лето) // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник МГХПА. – № 2. – 2016. – С. 154–165.

³⁴² Цит. по: *Смекалов И.В.* Педагогические эксперименты супрематистов в Оренбурге. По материалам переписки Ивана Кудряшова с витебским Творкомом УНОВИСа (1920 – 1922) // *Архитектон: известия вузов.* – 2016. – №1 (53). Эл. ресурс: http://archvuz.ru/2016_1/7/ Дата обращения 11.03.2023

³⁴³ Название статьи И.А. Кудряшова (1919).

³⁴⁴ С выставки // *Коммунар.* – 1921 – 16 февраля

схематизм, геометризм – это не столько декор с характерной стилистикой, сколько предложение универсального изобразительного языка, существование которого имеет смысл лишь в синтезе с архитектурой, инженерной и механической инфраструктурой, предметной сферой. Станковая работа Кудряшова «Общая схема росписи зрительного зала 1-го Советского театра в Оренбурге» парадоксальна, так как при всем схематизме и даже плакатной наглядности представляет собой оптическую шараду. Трапециевидная фигура внизу однозначно прочитывается как «усиленно-сходящаяся перспектива» (термин Жегина-Шехтеля) прямоугольной площадки пола. Этот эффект усиливается тем, что и супрематический орнамент на «стенах» тоже дан в перспективной системе, с изменением наклона линейных уровней по мере их возвышения к линии горизонта. Но при этом вертикали, воспринимаемые как условные «колонны», нанесены с одинаковыми «шагами», что разрушает перспективную иллюзию. Что же касается концентрических полукруглых арок вверху, то они даны уже однозначно ортогональным образом, вне перспективы. Возникает представление некоего перспективного портала в средневековых соборах, но с современным декором³⁴⁵. Четкая линейность, замкнутая центричность изображения резко усиливают суггестивное воздействие графической модели. Символизм произведения обусловлен тем, что это не столько картина, сколько «дизайн-проект», визуализация оформления интерьера.

Современные специалисты реконструировали интерьер оренбургского театра в компьютерной 3D-модели с нанесением элементов росписи на архитектурные поверхности в соответствии с проектом Кудряшова³⁴⁶. Выяснилось, что схема представляет не традиционную итальянскую, не горизонтальную, а вертикальную перспективу. То, что представляется на картине сценическим задником, на самом деле – плафон потолка;

³⁴⁵ Можно вспомнить об архитектурной несменяемой декорации с эффектом объемной перспективы, построенной А. Палладио для театра «Олимпико» в Виченце (1580).

³⁴⁶ См.: *Смекалов И.В.* Реконструкция двух супрематических проектов Ивана Кудряшова для театров Оренбурга. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021.

концентрические арки – ярусы лож; «пол» – занавес, закрывающий сцену. Фактически, это так называемая развертка – вполне традиционный способ проектной подачи, когда по-разному ориентированные в пространстве поверхности совмещаются в одной плоскости на чертеже. Необычность заключается в самом этом совмещении. Стенки ярусов в натуре представляют собой прямую «ленту»; она изгибается, но не в своей собственной, вертикальной, а в горизонтальной плоскости. Развертка такой поверхности представляет собой прямоугольный вытянутый формат, по образу ионического фриза. Кудряшову, в силу избранной им модели, приходится эти элементы вписывать в кольцеобразную форму, что, конечно же, является искажением истинных пропорций, но позволяет передать в проектной графике впечатление скругления поверхности. Любой проект представляет собой серию изображений: ортогональных (планов, фасадов, разверток) и перспективных (так называемые «видовые точки»). Художник синтезировал все подготовительные материалы в одной «геральдической формуле». Если отнести к данному изображению как к проекту, то его «прочтение» оказывается крайне сложным; при этом, несомненно, в таком синтетическом методе подачи есть свой смысл (смысл именно «проектный», а не только лишь «картинный»). Затрудненность прочтения можно преодолеть с помощью текстовой экспликации – чертеж как раз подразумевает письменные разъяснения, в отличие от станковой живописи. При этом соединение всех видов в один усиливает целостность восприятия и наглядность проектного представления – все эскизы поданы на одном листе. Картина Кудряшова – это своеобразный синтез «в квадрате»: объединение всех проектных видов в единой графической модели, и соединение в одном произведении дизайн-проекта и станковой картины. Таким образом, работа Кудряшова стала репрезентацией всей художественной программы супрематизма, сопоставимой по своей концептуальной значимости с проунами Эль Лисицкого и архитекторами Малевича.

Супруга Кудряшова – Н.К. Тимофеева, экспонировала на выставке кубистические произведения с элементами коллажа: «Кубизм», «Портрет-абстракция», «Натюрморт» (ил. 147). Оригинальным художественным мышлением обладал входивший в филиал УНОВИСа С.И. Калмыков. Он участвовал в оформлении революционных праздников, читал лекции по истории искусств, делал эскизы театральных костюмов и афиши для Оренбургского театра и цирка. В абстрактных композициях, которые художник создавал в начале 1920-х годов, он стремился интуитивно постичь суть явлений. «Абстрактивистский» подход Калмыкова стал причиной конфликта с другими членами оренбургского филиала УНОВИСа и привели к расколу коллектива. Если в дальнейшем Калмыков, отказавшись от кубизма и супрематизма, продолжил поиски своего художественного языка, то для Кудряшова оренбургский период стал временем обретения выстроенной творческой системы.

Поиски новых художественных приемов происходят и в скульптуре. С декабря 1919 по июль 1920 г. в городе работала скульптор Б.Ю. Сандомирская, возглавлявшая в качестве уполномоченного Изо Наркомпроса Оренбургские СГХМ. Учившаяся в ВХУ при Императорской Академии художеств у Р.Р. Баха, а затем в МУЖВЗ у С.В. Волнухина Сандомирская была увлечена кубизмом: «Я была фанатиком этого направления (кубизма) и страстно держалась за него. Занимаясь нагромождением конструкций из стекла, железа, картона, дерева, фанеры, я тщательно прорабатывала фактуру до зеркальной чистоты, строила конструкции по прямой и косой, занималась разложением, анализом форм»³⁴⁷.

Исследователь И.В. Смекалов предполагает, что Сандомирская является автором рельефа «Обнаженная» (ил. 132): «Программной статичностью, «распластанностью» объемов по плоскости фона, рельеф одновременно напоминает архаические памятники и пространственно-временные эксперименты ранних кубистов. (...) Динамизм, столь характерный для

³⁴⁷ Из воспоминаний Б.Ю. Сандомирской. См.: *Светлов И.Е.* Беатриса Сандомирская. – М.: Советский художник, 1971. – С. 7.

авангарда, властно напоминает о себе и в подцветке дерева и металла»³⁴⁸. Отмечая грубость и неумелость обработки материала, искусствовед не исключает, что работа была выполнена подмастерьем Оренбургских мастерских под руководством Сандомирской, приводя информацию, что учениками скульптора было выполнено 15 работ в стиле кубизма. Эти работы, показанные на студенческой выставке в июне 1920 года, вызвали недовольство критиков, как раз кубистическим характером форм и раскрашенностью³⁴⁹.

Иной подход к кубизму в скульптуре использовали художники-декораторы агитационного поезда «Красный Восток» 1-й армии Туркестанского фронта Н.Г. Шалимов и В.В. Хвостенко. При изготовлении кукол для агитационного передвижного театра кукол они (Шалимов вырезал головы кукол из дерева, Хвостенко – раскрашивал) ориентировались с одной стороны на культуру народного театра с его лубочным гротеском, с другой – на авангардные приемы (ил. 148–150). Смекалов отмечал, что это «...по существу, уже не куклы, а движущиеся динамические скульптуры (...) Заостренность образов, деформация объемов, фактурные эффекты агрессивность, построенное на контрастах цветовое решение – все подчинено идее выразительности»³⁵⁰. Стоит отметить, что подобные «динамичные скульптуры» вызывали у зрителей и критиков исключительно положительную реакцию и казались совершенно уместными в системе агитационно-театрального действия.

Своеобразно авангардные практики развивались в Перми, общественность которой еще до революционных потрясений познакомилась с «футуристическими фокусами». Значительную роль в этом сыграл П.И. Субботин-Пермяк, который тяготел в своих работах к ярким цветовым сочетаниям и театрально-декоративным композициям. В неопубликованном труде «Приемы и системы нового искусства» он писал: «Моей задачей является

³⁴⁸ Смекалов И. В. К вопросу об авторстве деревянного рельефа «Обнаженная» (начало 1920-х) из Самарского художественного музея // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 1. – С. 76–77.

³⁴⁹ Там же. С. 79.

³⁵⁰ Смекалов И. В. Скульптор Николай Шалимов и живописец Василий Хвостенко – художники 1-й армии Туркестанского фронта (1919–1921) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 1. – С.137.

найти общие места для всех систем и приемов, понять язык творческой логики новых положений и этим самым, может быть, положить начало обоснованию единой твердой линии в новом для нового. Старая логика геометризации в живописи, логика симметрий, перпендикуляров и непрерывных линий должна быть отброшена. Новые положения должны создать искусство, соответствующее революционной эпохе исканий, творчества и нового строительства гигантских размахов. Утверждаю, что новое искусство должно основываться на следующих пяти положениях: структура, фактура, динамизм, экономизм, централизация»³⁵¹. Под структурой Субботин-Пермяк понимал новый способ организации живописной поверхности, где фон и фигура становятся равноценными; под фактурой – умение пластически предать внутренние свойства предметов, их тяжесть, мягкость, упругость, чтоб материал «звенел», «шумел», «шелестел» на полотне; под динамизмом – передачу в живописи «круговращения тел и всевозможные состояния движения», под экономизмом (или экономикой) – стремление к простоте и лаконичности выражения; под централизацией – подчинение всех систем и приемов главной идее произведения.

Теоретические рассуждения Субботина-Пермяка менее эмоциональны, но при этом более конкретны и содержательны, чем «лозунги», типичные для футуристов и супрематистов. Все они носят сущностный характер, под каждым из них художник подразумевает конкретный прием или принцип, апробированный в собственной практике. Другое дело, что мастер противопоставляет одни принципы другим, в то время, как они, по своему содержанию, образуют единый ряд. В работах художника этого периода наиболее явно сказываются как раз первые из заявленных постулатов (от которых художник «открещивается»). В его натюрмортах (ил. 151–153) работает один прием построения: вертикальный формат, укрупненный центральный предмет, вытянутый по вертикали (ваза, бокал, кофейник),

³⁵¹ *Субботин-Пермяк П.И.* Приемы и системы нового искусства: Рукопись. – Пермь, 1921. – С. 12. Архив Пермской государственной художественной галереи.

задающий главную ось. Несмотря на то, что Субботин-Пермяк на словах отрицает «старую логику геометризации», очевидно, что именно к ней он и прибегает на практике.

В ранних произведениях Субботина-Пермяка заметно влияние К.А. Коровина и Ф.А. Малявина, экспрессия и красочность приближала его живописные работы к декоративно-театральным (ил. 154). Заметно и его подражание Н.К. Рериху (ил. 155). Художнику интересен символизм, а благодаря дружбе с В.В. Каменским он приобщился к футуризму. Каменский привлек Субботина к участию в оформлении столицы к празднованию годовщины Красной Армии (февраль 1919 г.): «Я выбрал Петра Ивановича Субботина-Пермяка из всех художников Москвы, как мастера живописи, превосходного организатора, с горячим темпераментом... (...) В день праздника годовщины Красной Армии Москва увидела всю субботинскую живописную нарядность. Многие серые стены домов и заборов вдруг по-легендарному оживлялись, заиграли, как уральские самоцветы, лучами разноцветных красок...»³⁵². Выполненные в духе кубофутуризма эскизы праздничного оформления оказались созвучны атмосфере и динамике революционного праздника (ил. 156).

Как отмечала Е.А. Бобринская «В русском авангардном искусстве никогда не существовало жестких стилистических границ для кубофутуризма. Определенный эклектизм и вместе с тем тенденция к синтезу и выходу за границы жестко очерченных «канонов» кубизма или футуризма – все это превратило кубофутуризм в русской живописи в своеобразную «пересадочную станцию» (Д.В. Сарабьянов), в экспериментальную площадку для открытия нового»³⁵³.

³⁵² Цит. по: *Субботина И.П.* Художник Субботин-Пермяк. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1959. – С. 33–34.

³⁵³ *Бобринская Е.А.* Кубофутуризм // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013. – Т. III; – Кн. 1: История. Теория. А–М. – С. 323.

Для Субботина-Пермяка кубофутуризм оказался удобным пространством: декоративно-театральная направленность оказалась важной составляющей, сохранялись наработанные приемы импрессионизма и символизма, вводились новые – в духе кубизма, футуризма и примитива. Интерес к народному искусству (русскому и коми-пермяцкому), сформировавшийся еще до 1917 года, добавил в индивидуальную творческую систему мастера новые черты. Несмотря на кажущуюся всеядность, художник действовал избирательно и целенаправленно, желая «переплавить» важные для него приемы разных стилей и направлений в ясный творческий метод, который можно было бы предложить ученикам и коллегам. Именно этим он и занимался в Пермских СГХМ, демонстрируя учащимся вариативность авангардных практик и побуждая экспериментировать. Организаторский и педагогический дар художника проявился в желании фиксировать свои идеи и разработки в текстах программ³⁵⁴. В своих живописных полотнах Субботин-Пермяк действует как исследователь, экспериментируя с композиционным расположением, насыщенностью и сочетанием цветовых пятен. В его работах есть стилизация форм, совмещение разных ракурсов, вывернутое пространство, игра с фактурами, но при этом всегда чувствуется декоративная составляющая творческой программы – желание сделать вещь максимально эффектно и красочно. Субботин-Пермяк стремился обосновать эту декоративность близостью художественных приемов авангарда народному искусству. Отсюда его интерес к национальному искусству финно-угорских народов Урала, которое, благодаря советской культурной политике, ждет возрождение. По твердому убеждению мастера, опорой авангарда в уральской провинции могло стать только народное искусство: уральская роспись, уральский орнамент, народные и кустарные промыслы, – могли дать привнесенным из центра

³⁵⁴ Так, размышляя о проблеме цвета в живописи, он писал: «Цвет на расстоянии так же, как и звук, теряет свою силу, поэтому необходимо, чтобы цвет не пропадал на далеком расстоянии и оставался поющим, говорящим и издали. Пусть цвет будет ярким, кричащим, вполне насыщенным!» См.: *Субботин-Пермяк П.И.* Приемы и системы нового искусства: Рукопись. – Пермь, 1921. – С. 44. Архив ПГХГ.

авангардным практикам мощный потенциал для дальнейшего развития, как и широкую популярность среди простого народа.

Установки Субботина-Пермяка не мешали коллегам по СГХМ разрабатывать собственные творческие идеи. Близость в авангардных подходах если и была, то основывалась на совместной работе по созданию разнообразной агитпродукции. Разработки плакатных образов и композиций могли использоваться в станковой живописи и графике. В.И. Иконников использовал в рисунках элементы кубизма, прибегал к схематизму (ил. 157, 158), а в живописи больше разрабатывал декоративные цветовые сочетания (ил. 159). Очевидно, что концептуальные проблемы, в отличие от Субботина-Пермяка, мало волновали художника. Для Иконникова кубофутуризм – это прежде всего манера, графическая «подача». Геометризм, структурирование осей носят у него исключительно декоративно-плоскостной характер.

Свой вариант авангардного языка предлагала М.Б. Вериге, стремившаяся переосмыслить уроки Боннара, Валлатона, Пюви де Шавана (в 1912 – 1914 художница училась в Париже в Академии Рансон). В ее живописных работах начала 1920-х годов неопрIMITивизм предстает более строгим и осмысленным, чем в полотнах местных кубофутуристов (ил. 160, 161). Линия неопрIMITивизма не противоречила установкам Субботина-Пермяка, который порой использовал приемы примитива в своих работах. Ученики СГХМ также активно работали в этом направлении.

Своеобразными оказались и выставочные проекты пермских авангардистов. Летом 1920 года возникает творческий союз преподавателей и учащихся СГХМ «Инопутисты» (от словосочетания «Иной путь»). В августе 1920 «инопутисты» провели выставку в здании Института народного образования, а в октябре продемонстрировали свои работы на уличной выставке (произведения были расставлены на бульваре улицы Карла Маркса)³⁵⁵. Подобный выставочный проект, близкий к художественному

³⁵⁵ «Выставлено 75 работ. Из них 12 женских портретов работ учащихся Пермских Высших Государственных мастерских. Картины прислонены к деревьям и скамейкам. Все остальные

акционизму, оказался, в целом, удачным. Горожане встретили «уличное искусство» благосклонно, критики, справедливо отмечая «печать так называемого кубизма», принимали это как должное. «Будхуды» (от словосочетания «Будущие художники»), как именовали учеников в Пермских СГХМ, получили от преподавателей представление о различных авангардных практиках и имели возможность предлагать собственное понимание «новаторского искусства». Благодаря этому многие ученики СГХМ добились профессионального уровня и признания. Среди известных художников – учеников Пермских мастерских: Д. Н. Будрин, В.М. Орешников (академик АХ СССР, ректор Ленинградского ИЖСА им. И.Е. Репина), Надежда В. и Нина В. Кашины, В.А. Кобелев, В.И. Курдов, А.К. Накаряков, Л.А. Райцер, В.Д. Цельмер.

Среди художников Челябинска интерес к футуризму проявляли М.В. Борисоглебский, П.С. Дуплицкий, А.И. Корабельников, И.К. Мрачковский. Авангардные приемы использовались ими в различной агитационно-массовой продукции³⁵⁶. Отсутствие общей базы – учебного заведения, наподобие СГХМ, не позволило местным футуристам пропагандировать свои идеи и расширять круг последователей. Лидер челябинских художников Н.А. Русаков, талантливый стилизатор, увлеченный культурой Востока, использует в своих произведениях не только разнообразные приемы постимпрессионизма (подражание П. Гогену) и символизма, но и элементы кубофутуризма. Он, как и другие художники Челябинска, имел опыт оформления городских зданий в дни революционных праздников. В отличие от Субботина-Пермяка, желавшего «привязать» авангард к местной народной традиции, Русаков использует футуристические приемы в работе с цветом и композицией для подчеркивания экзотичности образов и сюжетов. Эклектичность приемов приводит к

холсты изображают преимущественно натюрморты. На всем этом лежит печать так называемого кубизма и вообще всяких измов, свойственных т.н. левому течению в искусстве». См.: *Кашинский Ф.* Искусство на улице // Звезда (Пермь). – 1920. – 3 октября.

³⁵⁶ См.: *Байнов Л.П.* Художники Челябинска. – Челябинск, 1979. – С.7-8.

декоративной сухости, живописные картины решаются в эстетике панно, сюжеты обретают подчеркнутую иллюстративность (ил. 162–164).

На первый взгляд, в художественной жизни Уфы авангардные практики оставили незначительный след, в среде местных мастеров не было радикальных авангардистов, а прибывшие из столиц уполномоченные (В. Левицкий, Н. Протопопов) стояли даже на более консервативных позициях, нежели уральцы.

В то же время анализ произведений ведущих художников города демонстрирует, что в живописных работах присутствует экспериментальный характер, поиск цветовой выразительности и композиционных подходов. В первую очередь это относится к полотнам А.Э. Тюлькина. Ученик Н. Фешина, стремившийся, поначалу, развивать живописную культуру преподавателя, в середине 1910-х годов испытал серьезное увлечение искусством импрессионистов и постимпрессионистов. Художник вспоминал: «Работы Сезанна на меня произвели сильное впечатление. Из картин импрессионистов мне понравились работы Дега и картина Поля Боннара «Интимная феерия». Много было у меня противоречивых исканий и ошибок...»³⁵⁷. Влияние Сезанна и художников группы «Бубновый валет» заметно в картине Тюлькина «Домик на даче» (1919, ил. 116). Гамма, выстроенная на цветовых контрастах, фактурность мазков и обобщенность форм передают ощущение весомости предметов и напряженного эмоционального состояния. Иначе мастер разрабатывает цветовые отношения и композиционные приемы в картинах «Гортензии» (1918–1919, ил. 165) и «Восточный натюрморт» (1920, ил. 166). В первой комнатные цветы на фоне городского пейзажа вызывают интерес прямолинейным противопоставлением пространств: крупные шарообразные бутоны цветов представлены на активном золотисто-охристом фоне, и здание православного храма неожиданно выступает на первый план, тем самым придавая полотну символическое звучание. Еще более интересен «Восточный натюрморт», в котором цветы, фрукты, ткани и посуда даны с различных точек зрения, объемные предметы переплетаются с орнаментальными образами, а

³⁵⁷ Цит. по: Янбухтина А.Г. Александр Тюлькин. – Л., 1975. – С. 6–7.

композиция, несмотря на квадратный формат, оказывается динамичной. В «Гортензиях» и «Восточном натюрморте» есть выразительное решение конкретной колористической задачи – эффекта свечения цвета: белых гортензий на фоне широкой солнечной панорамы, ярко окрашенных небольших предметов, разбросанных по ковру. Художник добивается нужного эффекта как опытный колорист – не форсированием цвета (как поступил бы Бурлюк), а сближением тонов, тем самым «переключая регистр» живописного контраста с тонового на так называемый «симультанный». Несомненно, в этом сказалось внимательное изучение парижской живописи, в первую очередь, Боннара и Вюйара.

Дружеские отношения Д. Бурлюка (часто бывавшего в Уфе в 1916 – 1918 гг.) и А. Тюлькина сказались на творчестве последнего. Известно, что художники неоднократно совместно работали на пленэре в окрестностях Уфы и вели разговоры о современном искусстве³⁵⁸. Разнообразие творческих установок Бурлюка, как и его умение легко переходить от реализма к футуризму, включать в реалистические пейзажи и образы яркие локальные пятна и символы, побуждала его уфимских коллег к экспериментам, способствовала раскрепощению художественного мышления. И пусть Тюлькин под влиянием «отца русского футуризма» не ушел с головой в авангардные практики, он, несомненно, обратил внимание на новейшие течения в живописи и использовал отдельные приемы и находки в рамках собственных творческих задач. Подобный избирательный подход к авангарду характерен и для других художников Уфы: Л. Лезенкова, К. Девлеткильдеева, М. Елгаштиной, А. Лежнёва. Так, в работах А.П. Лежнёва «Деревня Баряшево» (1918, ил. 167) и «Синие тени» (1918, ил. 168) при изначальной реалистичности пространства с довольно точной передачей освещения, вводятся яркие цветовые акценты. Натурный этюд превращается в красочное панно, таким

³⁵⁸ См.: Гафарова З.М. История развития изобразительного искусства в республике Башкортостан конца XIX – начала XX века // Вестник Башкирского университета. – 2010. – Т. 15. – № 3. – С. 879.

образом, в отличие от утонченной живописи Тюлькина, работы Лежнёва по цветовому строю, несомненно, более близки вещам Бурлюка.

Установки Д. Бурлюка на «творческий эгоцентризм», несмотря на откровенную эпатажность, оказались необыкновенно «живучими». Уфимские художники, казалось бы, наиболее умеренные в рамках авангардных практик, на протяжении 1920-х годов будут стремиться к поиску выразительных цветовых отношений и композиционных приемов.

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. Серьезную роль в этом процессе сыграли «координаторы», такие как особоуполномоченный Изо Наркомпроса Е.В. Равдель (стремившийся укрепить авторитет СГХМ в регионах) или руководитель УНОВИСа К.С. Малевич (желавший расширить влияние супрематистов в российской провинции). Противостояние систем СГХМ и УНОВИСа в Оренбурге привело к раздроблению левых художественных сил. Уполномоченные на местах, обладая определенной свободой действия, по-разному решали поставленные перед ними «сверху» задачи. Если П.Е. Соколов ратовал за эклектику приемов (кубизм, кубофутуризм, супрематизм) и поддерживал индивидуальные поиски коллег и учеников в системе авангардных практик, то И.А. Кудряшов как «правоверный» супрематист желал утверждать и отстаивать данный Малевичем «канон». Именно из-за внутренних конфликтов авангардисты Оренбурга потеряли вначале скульптора-кубиста Б. Сандомирскую, а затем С. Калмыкова, желавшего по-своему решать творческие задачи. Политика Соколова оказалась более продуктивной и позволила поклонникам авангарда выступить единым фронтом против приверженцев реализма.

Еще более гибкую политику проводил Субботин-Пермяк, стремившийся сгладить противоречия между новым и старым искусством через обращение к народному творчеству и кустарным промыслам. Несмотря на всю утопичность

подобной программы, Субботину-Пермяку удалось не только организовать деятельный педагогический коллектив (в Перми, Кудымкаре, Кунгуре), но и инициировать творческую самостоятельность учеников. Инициатор «стихийного авангарда» Субботин-Пермяк, при всей умеренности собственных авангардных приемов, выступил как новатор, заявляя об эволюции авангардных практик.

По мнению Е.Ю. Дёготь, «главное противоречие исторического авангарда (...) – между идеологией постоянной новизны, которую они провозгласили, и требованием определенных форм, в которых этот поиск должен быть выражен»³⁵⁹. Столичные миссионеры «футуристической революции» приносили в регионы не только радикальные художественные концепции, но и уже сложившиеся формы, требуя от местных поклонников и учеников работать в жестко установленных рамках. Именно это, а не столько конфликты с консервативными художниками и зрителями, привели к довольно быстрому «выгоранию» новаторов на уральской почве, ведь авангард по определению не может быть вторичным и «провинциальным».

Авангардные принципы, подходы и приемы удалось сохранить и развить как раз умеренным, не склонным к крайностям «левым» художникам, сумевшим дать собственное прочтение «канонических программ» и адаптировать их к новым творческим задачам. Именно эти мастера сыграют заметную роль в художественной жизни региона последующего десятилетия.

³⁵⁹ Дёготь Е.Ю. Прекраснодушный Субботин, выбившийся в люди Тараканов и многие другие // Кудымкор – локомотив будущего. Альбом по материалам выставки в Центре современного искусства ВИНЗАВОД. 27 сентября – 18 октября 2009 / Авт.-сост. Е. Дёготь. – М., 2009. – С. 10.

3.4. Ученики ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа: стратегия не прямых действий

С момента своего рождения ВХУТЕМАС претендовал на роль лидера художественной жизни страны, ставя перед собой задачу пропаганды нового искусства в российских регионах. «Наш живописный язык должен звучать, как орган, оркестр, трубный хор здоровых людей, чтобы передовую часть общества подвели к подлинному пониманию искусства», – призывал И.И. Машков³⁶⁰. Борьбе за «настоящее революционное творчество» предавалось особое значение. Ученики ВХУТЕМАСа, многие из которых до этого получили основы художественного образования в провинциальных учебных заведениях, часто становились проводниками новых творческих идей и задач на местах. В свою очередь, руководство стремилось всеми возможными способами укрепить творческие связи с провинцией, для чего уже в 1921 году были организованы постоянные командировки учеников и преподавателей в российскую глубинку. Сохранившиеся в архивах многочисленные командировочные удостоверения учеников, совершивших поездки в Екатеринбург, Пермь, Кунгур, Кудымкар, Златоуст, дают представление о масштабах этого явления³⁶¹. В Екатеринбургские СГХМ были направлены А. Аникин, Н. Голубчиков, Ф. Дерябин, А. Жуков³⁶².

³⁶⁰ Машков И.И. Автобиография // Советские художники. Т. 1. Живописцы и скульпторы. – М., 1937. – С. 194.

³⁶¹ В качестве примера можно привести документ, выданный в марте 1921 года Николаю Голубчикову: «7.03.1921. Удостоверение. Дано студенту живописного факультета Московских Высших Государственных Художественно-Технических мастерских Н.П. Голубчикову в том, что он согласно его заявлению откомандировывается в распоряжение художественных мастерских в Гор. Екатеринбург. Уполномоченный Равдель». РГАЛИ, ф. 681 (ВХУТЕМАС), оп. 2, ед. хр. 388 (переписка по личному составу), л. 106.

³⁶² Все командируемые были уроженцами Урала, кроме того, они в свое время окончили Екатеринбургскую художественно-промышленную школу, на базе которой были организованы ЕСГХМ. Они не один раз в течение 1921–1922 гг. по заданию руководства ВХУТЕМАСа приезжали в столицу Урала, так как хорошо представляли специфику местного художественного преподавания, лично знали многих екатеринбургских педагогов и художников. В их задачу входил рассказ о принципах нового искусства, о выразительных средствах и технических приемах. См.: 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

Студентов направляли, как правило, в весенний период на срок до трех месяцев, что совпадало со временем каникул. В кратких формулировках были представлены лишь общие цели мероприятия: «Для пропаганды изобразительного искусства» на заводах и в Свободных художественных мастерских, но, несомненно, ученики ВХУТЕМАСа получали дополнительно письменные или устные инструкции³⁶³.

Посланники ВХУТЕМАСа вместе с местными поклонниками авангарда организовали несколько художественных выставок. Екатеринбургский живописец Н. Сазонов упоминает об участии командированных из столицы в художественном карнавале «Грандиозарь-кискезази» в здании первой женской гимназии (ул. Карла Либкнехта, д. 9), который состоялся в последних числах декабря 1921 года³⁶⁴.

Преподаватели ВХУТЕМАСа также приезжали на Урал. Несколько лет в Уральском художественном техникуме работал скульптор В.Е. Лямин. В 1923 году бывший заведующий рабфака ВХУТЕМАСа Лямин был направлен на Урал для «укрепления административной работы». Педагогическую и административную деятельность он успешно сочетал с творческой, выполнив по заказу городских властей бюсты Я.М. Свердлова и рельефы на фасаде здания Делового клуба (ныне здание филармонии, ил. 169). Здание, спроектированное и построенное в 1915–1917 годах, в середине 1920-х обретает новое художественное оформление. Выполненные Ляминим фигуры рабочего и

государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА. – 2020. – № 4. Часть 2. – С. 158 – 170.

³⁶³ См.: *Алексеев Е.П.* Командировки учеников ВХУТЕМАСа в Екатеринбургские СГХМ в начале 1920-х годов // 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.

³⁶⁴ «Рядом с трактиром находилась узкая длинная комната, которую заняли футуристы: А. Лугасков, Н. Голубчиков, Аникин, Ф. Дерябин и другие. Они натянули вдоль комнаты в несколько рядов проволоку, развесили на ней жестяные треугольники, квадратики и просто листы жести, а также бутылки. Когда публика заходила к ним в комнату, они закрывали двери, гасили свет и били по жести палками. Одновременно приводили в действие сирену и временами включали свет». См.: *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – С. 67.

работницы, как и герб Советского Союза, включаются в систему фигуры «встроены» мастером в надарочное пространство. Обнаженность персонажей отчасти способствует их «включению» в аллегорическую эстетику оформления, а грубоватая пластика и динамичность форм выделяет из системы отвлеченных орнаментальных ритмов (Ил. 170).

В середине 1920-х гг. на Урале начинают работать выпускники Высших художественно-технических мастерских. Наиболее известной фигурой среди них стал И.И. Трембовлер³⁶⁵. Под влиянием С.Т. Конёнкова много работал с деревом, экспериментировал с формой и фактурой, участвовал в столичных художественных выставках. Выполненный во время учебы во ВХУТЕМАСе «Автопортрет» (1925, ил. 171) демонстрирует творческие установки скульптора на включение в объемную композицию элементов контррельефа – уплощенность формы и переход от круглой скульптуры к рельефу. В пластику активно вносились элементы графики (акцент на линию), что придавало скульптуре экспрессивность.

В Свердловске Трембовлер сосредоточился на педагогической деятельности, был директором Уральского индустриально-художественного техникума. В его скульптурных работах «Портрет А.И. Герцена» (1934), «Я.М. Свердлов» (1930-е), «Портрет Лауреата Сталинской премии П.П. Бажова» (1943), пусть и выполненных с оглядкой на установки соцреализма, есть выразительная авторская линия. Искусствовед Б. Павловский отмечал «высокую профессиональную культуру» мастера³⁶⁶. Несколько лет совместно с Трембовлером в Уральском художественном техникуме преподавал Б.В. Валентинов³⁶⁷.

³⁶⁵ В 1925 году окончил скульптурное отделение ВХУТЕМАСа РГАЛИ, ф. 681 (ВХУТЕМАС), оп. 1, ед. хр. 2539. Личное дело Трембовлера Исаака Израилевича.

³⁶⁶ Павловский Б.В. Художники Свердловска. – Л., 1960. – С. 41.

³⁶⁷ Учился во ВХУТЕМАСе (1920–1925) у Д.Н. Кардовского, Б.Д. Королева. В 1925 выполнил дипломную работу – «Жница» (тонируемый гипс).

В начале 1930-х гг. в Свердловск вернулся Я.П. Зайцев, окончивший скульптурный факультет Ленинградского ВХУТЕИНа³⁶⁸. Среди его ранних вещей – статуэтка «Сибирский партизан» (1930–1932. Ил. 172). В дальнейшем Зайцев обрел статус официального скульптора – выполнил ряд крупных монументально-декоративных работ (ил. 173), а также памятник Ленину на площади УЗТМ (1930-е гг., не сохранился) и статую И.В. Сталина для Геологического музея Свердловска.

В Кудымкарских художественно-промышленных мастерских начинал путь в искусство А.И. Григорьев. В дальнейшем он учился на скульптурном факультете ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа в Москве у И. С. Ефимова и В. И. Мухиной. В 1930-х гг. мастер активно участвовал в различных художественных конкурсах. Б. Терновец особо отмечал его проект памятника павшим борцам революции для Челябинска³⁶⁹. Среди станковых работ Григорьева получили известность произведения: «Пушкин» (1936. Государственный музей А.С. Пушкина), «Александр Пушкин» (1937. ГРМ).

Мастерам, особенно работавшим в монументальной скульптуре, окажется крайне сложно сохранять и развивать творческую программу ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Лишь в станковых работах и мелкой пластике, а также в декоративных композициях они могли позволить себе эксперименты с формой и фактурой. Отсюда и немногочисленность скульптурных произведений Э.Н. Шориной³⁷⁰ (ил. 174) и Г.М. Темниковой (ил. 175). Невостребованность в области скульптуры часто компенсировалась обращением как к графике и живописи, так и к преподавательской деятельности.

Большими возможностями в плане развития индивидуального творческого метода обладали художники театра, т.к. сама система сценографии требует решения разнообразных формальных задач. Эксперименты 1920-х годов в пространстве театра оказались интересны уральскому зрителю, что

³⁶⁸ Окончил в 1930 г. См.: ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Веэн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 37.

³⁶⁹ Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Советский художник, 1963. – С. 50.

³⁷⁰ В 1927 г. окончила отделение скульптуры Ленинградского ВХУТЕИНа (среди преподавателей: А. Т. Матвеев, М. Г. Манизер, В. В. Лишев).

показали гастроль театра им. Мейерхольда в Свердловске в мае – июне 1928 года. За месяц до начала гастролей в местной газете наряду с анонсом было опубликовано интервью Мейерхольда, в котором он стремился объяснить свои режиссёрские замыслы и задачи³⁷¹. В другой статье рассказывалось о режиссерском методе Мейерхольда и о принципе биомеханики как о новой системе актерской игры³⁷². Спектакли «Рычи, Китай», «Великодушный рогоносец», «Лес», «Ревизор», «Мандат», «Горе уму» были хорошо приняты зрителями и критикой. В рецензиях отмечали блистательную актерскую работу и художественное оформление: «Конструктивизм – как принцип постановок в руках Мейерхольда блестяще себя оправдал»³⁷³. Режиссер общался с публикой и позднее заявлял своим идеологическим противникам: «И вот тут, когда начинается борьба за эту новую технику, нам говорят: пролетариат этого нового не умеет воспринимать, он не хочет схематизма. Тогда мы несем свое искусство к пролетариату и требуем от него ответа на вопрос: понимает ли он или не понимает то, что ему показывают работающие на левом фронте искусства. Когда мы в Свердловске ставили «Ревизора», то, конечно, были посрамлены не мы, а все эти Блюмы, потому что свердловские рабочие заявили: «До нас дошли слухи, что будто вы показываете непонятное пролетариату искусство; мы решительно все поняли»³⁷⁴.

Гастроли театра им. Мейерхольда, несомненно, повлияли на художественную культуру Свердловска конца 1920 – начала 1930-х годов. Город, по общему мнению, стал одним из крупных центров советского театрального искусства. Возможно, поэтому выпускники ВХУТЕМАСа оказались востребованы в уральских театрах.

И.М. Вахонин после краткого периода обучения в Пермских СГХМ несколько лет проучился в Петроградском ВХУТЕМАСе (1923–1924) у А.И.

³⁷¹ Уральский рабочий. – 1928. – 1 апреля.

³⁷² Уральский рабочий. – 1928. – 8 апреля.

³⁷³ Каневский С. К приезду театра им. Мейерхольда // Уральский рабочий. – 1928. – 4 мая.

³⁷⁴ Мейерхольд В.Э. О нашей работе в области ударничества // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. – М., 1968. – 2 т. – С. 226–227.

Савинова. Влияние педагога чувствуется в композициях с библейскими сюжетами и декоративных панно (ил. 176, 177).

С 1924 г. Вахонин работал в театрах Перми, как писали критики: «Его работы в Театре рабочей молодежи в Перми (...) отмечены печатью конструктивизма»³⁷⁵. В 1933 художник переехал в Свердловск и начал оформлять постановки в местных театрах, а также принял участие в росписи концертного зала Дома пионеров. Его работы хвалили за зрелищную красочность и изобретательность³⁷⁶ (ил. 178).

А.И. Константиновский после окончания театрального отделения живописного факультета ВХУТЕИНа³⁷⁷ пять лет работал в Свердловске и оформил более 20 спектаклей. Его эмоционально-насыщенные декорации нравились зрителям (ил. 179), а широкий диапазон художественных приемов отмечали не только местные, но и столичные критики, недаром впоследствии Константиновский стал художником ведущих ленинградских и московских театров.

В Свердловском оперном театре некоторое время трудился В.Ф. Рындин³⁷⁸, чье оформление оперы В. Фемелиди «Разлом» именовали типичным образцом конструктивизма и формализма³⁷⁹. Примером «буржуазного формализма» считали и оформление пьесы В. Вишневского «Первая конная»³⁸⁰.

Во второй половине 1930-х годов, несмотря на ужесточившуюся кампанию по борьбе с формализмом, художники театра продолжают предлагать экспериментальные творческие решения, а руководство привечает столичных мастеров конструктивизма. Так, Свердловский драмтеатр в конце

³⁷⁵ Павловский Б.В. Художники Свердловска. – Л., 1960. – С. 48.

³⁷⁶ Там же. С. 58.

³⁷⁷ Учился в 1926–1930 гг. у С.В. Герасимова, Д.П. Штеренберга. См.: ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Веэн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 22.

³⁷⁸ Учился в Воронежских СГХМ (1918–1922), затем во ВХУТЕМАСе (1922–1924).

³⁷⁹ «Декорации третьего акта оперы (...) представляли собой сочетание упрощенных объемов и конструкций, увенчанных изображением женщины среди кружев». См.: Павловский Б.В. Художники Свердловска. – Л., 1960. – С. 46.

³⁸⁰ «На сцене был сооружен холм из фанеры, имевший форму огромной буденовки с красной пятиконечной звездой над козырьком. Холм окружала деревянная подкова». См.: Панфилов А. Свердловский драматический театр. – Свердловск, 1957. – С. 34.

1936 года приглашает В.Е. Татлина оформить спектакль «Пушкин» (автор пьесы А. Глоба, режиссер-постановщик Б.Г. Рошин)³⁸¹. Художник три месяца жил в Свердловске на квартире своего бывшего ученика А.В. Кикина

Историки уральского театрального искусства полагали, что «Утверждение реалистических принципов декоративного решения спектаклей в Свердловском драматическом театре связано с именем А.А. Кузьмина»³⁸². Художник окончил в 1929 году театрально-декоративное отделение Ленинградского ВХУТЕИНа³⁸³ и в первой половине 1930-х плодотворно трудился в театрах Магнитогорска, Перми, Златоуста, Челябинска. С 1936 Кузьмин – главный художник Свердловского драматического театра. Он действительно отходит от традиций конструктивизма, предлагая взамен выверенную систему планов в академическом духе, делая акцент на выразительные детали и символы (ил. 180). Критикам нравилась его тяга к монументальности в оформлении спектаклей: «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого (1938), «Мать» К. Чапека (1939), «Собака на сене» Лопе де Вега (1939). Тем не менее, и в сложную эпоху 1940 – 1950-х гг. Кузьмин сохраняет тягу к поиску новых выразительных средств и приемов.

В целом, театральная среда оказалась наиболее устойчивой к идеологии соцреализма и смогла сохранить не только традиции сценографии 1920-х годов,

³⁸¹ Анализируя работу Татлина, искусствовед О.А. Зиброва отмечает: «Художник отходит здесь от некоторого схематизма «Комика» («Комик XVII столетия», спектакль для МХТ II, 1934 год. – *Е.А.*) и выстраивает иную, реалистическую линию декораций. Обстановка более конкретна, узнаваема. «Комик» с его достаточно условной, обшитой фанерой сценической коробкой гораздо ближе к театральным экспериментам 1920-х годов. «Пушкин» же более спокоен, даже классичен. Татлин точно передает атмосферу эпохи, насыщая декорации характерными предметами быта середины XIX века. Бутафория перерастает отведенную ей вспомогательную роль. Предметы вступают в непосредственный контакт с актером, даже переигрывают его. Символом бюрократии становится огромных размеров папка – донос на Пушкина. Она «оживает» в руках Булгарина, подсказывает ему текст подобно суфлеру». См.: *Зиброва О. А.* Позднее творчество В.Е. Татлина. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб., 2009. – С. 14.

³⁸² *Павловский Б.В.* Художники Свердловска. – Л., 1960. – С. 47.

³⁸³ ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Веэн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 20.

но и живописную культуру авангарда. Свою роль в этом сыграли и выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

Еще более многочисленной и активной была когорта вхутемасовцев-графиков. Рисунку и техникам гравюры уделяли особое внимание в Пермских СГХМ – Пермском художественном техникуме, и потому многие ученики продолжили обучение на графических факультетах ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

Полиграффак Ленинградского ВХУТЕИНа окончили В.А. Кобелев³⁸⁴ – ученик В.М. Конашевича, он в 1930-х гг. активно сотрудничал с ленинградскими книжными издательствами (ил. 181). У Конашевича училась Е.В. Камшилова³⁸⁵, занимавшая в 1940 – 1950-х годах пост художественного редактора в Пермском книжном издательстве (ил. 182). Создавал иллюстрации для журналов «Пионер» и «Юный натуралист» В.Д. Цельмер (ил. 183). В группу «Тринадцать» входила Нина Кашина³⁸⁶ – выпускница московского ВХУТЕИНа, автор выразительных акварелей (ил. 184, 185).

Выпускники Екатеринбургских СГХМ – Уральского художественного техникума – нередко стремились продолжить обучение на графических факультетах ВХУТЕМАСа. Ученица В.А. Фаворского и Н.Н. Куприянова Г.М. Темникова сотрудничала с московскими издательствами, а после возвращения на Урал занималась офортом и литографией (ил. 186). Школу В.А. Фаворского во ВХУТЕИНе, а затем в Московском полиграфическо-технологическом институте прошел Ю.А. Иванов, занимавший в 1936–1939 годах должность председателя Правления Свердловского отделения СХ и много работавший для уральских издательств (ил. 187). Уроки Д.С. Моора определили творческие установки Н.А. Долгорукова в области плаката. Его произведения регулярно демонстрировались на уральских и столичных выставках (ил. 188). Над политическими плакатами работал и челябинский художник Г.В. Захаров³⁸⁷. После нескольких лет учебы во ВХУТЕМАСе А.И. Корабельников сотрудничал

³⁸⁴ ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Везн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 33.

³⁸⁵ Там же. С. 37.

³⁸⁶ Там же. С. 24

³⁸⁷ Учился в московском ВХУТЕИНе (1926–1929).

с уральской газетой «На смену!» и экспонировал графические серии на региональных выставках.

Н.Н. Голубчиков оказался во ВХУТЕМАСе в 1920 году в числе первых учеников и был активным пропагандистом «революционного искусства». После длительного перерыва он вернулся к учебе и окончил полиграффак ВХУТЕИНА в 1930 году³⁸⁸. В этом же году полиграффак окончил А.А. Жуков. Ученик Д. Кардовского и Н. Куприянова, даровитый график Жуков работал иллюстратором в издательстве «Молодая гвардия», но по возвращению в Свердловск посвятил себя преподавательской деятельности, хотя и участвовал в ряде издательских и выставочных проектов (ил. 189).

В 1930-х гг. выпускники Ленинградского ВХУТЕИНА определяли развитие графического искусства в Оренбурге и Челябинске. После завершения учебы у Д.И. Митрохина, П.А. Шиллинговского и работы в ленинградских книжных издательствах в Оренбург возвращается Н.Д. Прохоров. Мастер ксилографии и акварели, рисовальщик и иллюстратор, он создает плакаты, пейзажные композиции и жанровые сценки (ил. 190, 191). Творческой удачей художника стала серия графических работ, посвященная пребыванию А.С. Пушкина в Оренбурге.

В 1931 в Челябинск приезжает В.Н. Челинцева – ученица Д. И. Митрохина и В.М. Конашевича. Несколько десятилетий она будет плодотворно работать как в станковой, так и в печатной графике (ил. 192).

Известным ленинградским художником книги стал В.И. Курдов, который после учебы в Пермских и Екатеринбургских СГХМ окончил живфак Ленинградского ВХУТЕИНа³⁸⁹.

Много работал в графике А.К. Накоряков, занимавшийся живописью у А.В. Шевченко³⁹⁰. На персональной выставке в Магнитогорске (1936) он

³⁸⁸ ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И.Иванова-Везн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 24.

³⁸⁹ Учился у М.В. Матюшина, А.Е. Карева, А.И. Савинова Окончил в 1926 г. См.: ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Везн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 22.

демонстрировал серию графических работ (ил. 193). Дипломированный живописец А.В. Кикин³⁹¹ по приезду в Свердловск работал преимущественно как график, иллюстратор и плакатист (ил. 194, 195).

Деятельность выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на Урале проходила в сложной атмосфере подозрительности и недоброжелательности со стороны консервативных зрителей и чиновников. Н.С. Сазонов в воспоминаниях подчеркивает, что выпускников ВХУТЕМАСа художники Свердловска воспринимали как чужаков, не привнесших в художественную жизнь города чего-либо ценного³⁹². Автор предисловия к книге Сазонова искусствовед Б.В. Павловский, вынужден был заметить: «Рассказ о молодых художниках, воспитанниках ВХУТЕМАСа, приехавших в Свердловск в начале тридцатых годов, дан очень субъективно и крайне односторонне. (...) их приезд и их роль в развитии уральского искусства были весьма положительны»³⁹³.

Давление со стороны провинциальных чиновников, для которых ВХУТЕМАС стал символом чуждого пролетариату формализма, привел к тому, что вхутемасовцы держались единой группой и стремились проводить в жизнь совместные творческие проекты.

Одним из подобных проектов стало оформление и иллюстрирование пятитомного собрания сочинений Д.Н. Мамина-Сибиряка³⁹⁴. В советское время, писатель обрел звание «летописца родного края», а потому уральские издательства начали активно издавать его произведения и приглашать

³⁹⁰ Окончил живфак Московского ВХУТЕИНа в 1930 г. См.: ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Веэн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 23.

³⁹¹ Окончил живфак ВХУТЕИН в Москве (1930). Среди педагогов П.В. Кузнецов, П.В. Митурич, В.Е. Татлин. См.: ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Веэн. – М.: МАРХИ, 2010. – С. 22.

³⁹² «В 1932 году, после художественного института в Свердловск приехали уральцы Н.П. Голубчиков, А.А. Жуков и из Перми художник Ф.К. Шмелев. Все они на нас смотрели свысока, как на провинциалов, старались от нас отмежеваться. (...) На выставках они не участвовали, им нечего было показать, а форсу хоть отбавляю. Между тем образование их было неполным, так как они учились в те годы, когда процветали различные «измы»: футуризм, формализм и прочая чума в искусстве». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 102.

³⁹³ Там же. С. 8.

³⁹⁴ Свердловск: Свердловгиз, 1935–1936

художников. Выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа оказались востребованными как художники книги. В 1933 г. УралОГИЗ выпускает в свет «Избранные рассказы» Мамина-Сибиряка с обложкой, выполненной В.Н. Челинцовой. В 1934 г. Свердловское отделение Гослестехиздата издает роман «Горное гнездо» и очерки «Бойцы», оформленные А.В. Кикиным³⁹⁵. Художник тяготел к строгим композиционным схемам и ярким экспрессивным образам. Найденный им стилистический подход будет использован и в оформлении пятитомника Мамина-Сибиряка (Свердлгиз, 1935—1936). Благожелательное отношение руководства издательств и положительные отзывы критиков позволили привлечь к иллюстрированию, кроме А.В. Кикина (ил. 196), также Ю.А. Иванова, А.А. Жукова (ил. 197), А.И. Константиновского (ил. 198), Н.П. Голубчикова (ил. 199) и выпускницу Уральского художественно-промышленного техникума Е.В. Гилёву, которая вела свою часть работы, ориентируясь на вхутемасовцев.

Проект отличается изначальной продуманностью и художественной ясностью: единая для всех томов суперобложка (автор Ю.А. Иванов), каждый том был проиллюстрирован одним художником, а концовки во всех томах выполняет А. Кикин. При единых установках оформления в иллюстрациях присутствует разнообразие авторских подходов. Каждый из художников самостоятельно дозировал степень формальности графических приемов, экспрессивность либо гротеск образов. При этом общим для представителей творческого коллектива являлся уход от детализации и документальности в сторону выразительной композиционной схемы. Нарисованные порой условно, персонажи обретали многозначительность знака. Благодаря динамичным штрихам и линиям, графическим контрастам и стилизации фигур художники передавали эмоциональную напряженность изображаемого действия.

³⁹⁵ Как свидетельствует К. В. Боголюбов, Бажов высоко оценил рисунок А.В. Кикина для обложки «Горного гнезда»: «Из нескольких представленных вариантов Павел Петрович остановился на том, где была изображена туча в виде протянутой над заводским поселком руки.

– Это подходяще, – сказал он. – Это по Мамину. Идею отражает точно». *Боголюбов К. В. Наш Бажов (Воспоминания) // Южный Урал / Литературно-художественный альманах. – 1951. – № 5. – С. 51.*

В целом этот проект показателен для эстетики середины 1930-х годов с ее переходом от формальных приемов к консервативной иллюстративности соцреализма.

Уральская среда 1930-х годов оказалась непростой для творческой реализации живописцев, прошедших школу ВХУТЕМАСа. Кто-то был вынужден «пройти перековку» и отказаться от формальных приемов и экспериментальных задач, кто-то покинул край, перебравшись в столицу либо переехав в культурные центры Средней Азии, как это сделала Надежда Кашина³⁹⁶. Член художественной группы «Тринадцать» (1929 –1930), она с 1930 г. жила в Самарканде, а затем в Ташкенте, продолжая разрабатывать индивидуальный творческий метод (ил. 200).

Заметным явлением в художественной жизни Уфы стало творчество Л.В. Лезенкова³⁹⁷. Чувство цвета и колористические находки выпускника ВХУТЕМАСа сделали его одним из ведущих живописцев Башкирии начала 1930-х годов (ил. 201). Лезенков преподавал в Уфимском техникуме искусств и вел изостудию при клубе железнодорожников. Известными художниками стали его ученики: Г.В. Огородов, М.Н. Арсланов, А.В. Храмов, Г.С. Мустафин.

Выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа наиболее ярко проявили себя именно на педагогическом поприще, порой жертвуя творческой деятельностью ради работы с молодыми художниками. Их взгляды на искусство и жизненная позиция, сформировавшиеся во время учебы в столицах, вызывали уважение у учеников.

Авторитетом среди уральских мастеров пользовался Н.П. Голубчиков: «Это был один из самых активных и принципиальных художников Свердловска (...), начиная с 1945 года — участник всех областных художественных выставок, в течение ряда лет бессменный председатель художественного

³⁹⁶ Училась в московском ВХУТЕМАСЕ – ВХУТЕИНЕ (1921–1927) у Р. Фалька и С. Герасимова.

³⁹⁷ Окончил живфак Московского ВХУТЕМАСа в 1927. См.: ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Веэн. – М., 2010. – С. 14.

совета»³⁹⁸. Получили известность и произведения Голубчикова: выполненные во время войны плакаты (совместно с С. Адливанкиным), живописные полотна о тружениках тыла, пейзажи (ил. 202).

Много лет преподавал в Свердловском художественном училище А.А. Жуков. В своих воспоминаниях уральский график В.М. Волович³⁹⁹ высоко оценивал роль Жукова в воспитании молодых художников: «Он был живописцем от Бога, обожал К. Тройона, Констебля, барбизонцев... Мы ездили вместе с ним на этюды за Уралмаш, в Калиновку. (...) Александр Александрович говорил с нами как с мастерами, и многое из того, что было непонятным, запомнилось и оказалось потом, в самостоятельной творческой жизни, необычайно важным и полезным... (...) Он учил нас конструктивному рисунку. Рисунку-размышлению»⁴⁰⁰. Сосредоточившись на преподавательской деятельности, Жуков редко участвовал в художественных выставках, был в стороне от деятельности местного СХ.

Крупным художником-педагогом Урала был Ф.К. Шмелёв. В 1921 году он был командирован Вятским отделом народного образования «для продолжения образования в Государственные художественные мастерские»⁴⁰¹. О периоде обучения во ВХУТЕМАСе Шмелёв впоследствии подробно рассказывал своим ученикам и коллегам по Свердловскому художественному

³⁹⁸ Мнение Павловского о Н.Н. Голубчикове. См.: *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 8.

³⁹⁹ В.М. Волович (1928–2018) – екатеринбургский график, пик творческой активности которого пришелся на 1970-е гг. Созданные им циклы гравюр по пьесам Шекспира и ряд других работ для изданий Средне-Уральского книжного издательства стали заметным вкладом в отечественное искусство графики. В них явно прослеживаются художественные приемы, восходящие к структурно-аналитической графике ВХУТЕМАС. Пожалуй, можно утверждать, что вхутемасовская парадигма сказывается здесь даже сильнее, чем в творчестве других ярких творческих личностей, товарищей Воловича по профессиональному цеху, таких как Г.С. Мосин или Г.С. Метелев, закончивших столичные художественные вузы. Волович, в отличие от них, не получил другого профессионального образования, кроме как в Свердловском художественном училище. В силу этого его свидетельство о значительном влиянии, оказанном на него А. Жуковым, о «конструктивном рисунке-размышлении» представляется особо значимым, поскольку дает основание говорить о непосредственной преемственности.

⁴⁰⁰ *Волович В.М.* Мастерская. Записки художника. – М.: Кучково поле, 2008. – С. 65–66.

⁴⁰¹ РГАЛИ, ф. 681 (ВХУТЕМАС), оп. 2, ед. хр. 98, л. 110.

училищу⁴⁰². Конструктивизм не увлек Шмелёва, но занятия пространственными упражнениями не прошли даром. Используя возможность свободного посещения занятий, Шмелёв работал в мастерской А.А. Осмёркина, а последние два года учебы занимался у И. Машкова, которого называл своим самым любимым учителем. По его воспоминаниям, знаменитая картина Машкова «Снедь московская. Хлебы» (1924. ГТГ) – учебная постановка. Натюрморт был выстроен студентами во главе со старостой группы Шмелёвым, и мэтр писал картину на виду у всех, комментируя свои действия и приемы⁴⁰³. В это же время была написана картина Шмелёва «Снедь московская. Хлебы. Учебная работа» (ил. 203). В ней заметны не только уроки Машкова, но и попытки самостоятельно развивать установки педагога.

Преподавательскую деятельность Шмелёв начал в Пермском художественном техникуме (с 1928 г.), но в 1934 г. был арестован по ложному обвинению в поджоге техникума и год провел в заключении. После освобождения (педагог был признан невиновным) он переехал в Свердловск и поступил в местное училище ИЗО. Шмелёв смог добиться известности и как живописец. Работы мастера на уральских выставках вызывали интерес у зрителей и коллег по художественному цеху. О нем как о талантливом ученике Машкова писал искусствовед Б. Павловский⁴⁰⁴. В произведениях Шмелёва заметно не только влияние Машкова («Портрет». 1930-е гг., ил. 204), но и других преподавателей ВХУТЕМАСа. Городской пейзаж (ил. 205) по живописному решению близок к пленэрному С. В. Герасимова, натюрморт (ил. 206) – к валёрности Р. Фалька или А. Осмёркина. Шмелёв также работал над большими историко-революционными полотнами и картинами, посвященными Гражданской войне в Испании, но все они остались в эскизах и этюдах. Интересные композиционные и живописные решения (некоторые из них

⁴⁰² *Ярков С.П.* Художественная школа Урала. – Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. – С. 161.

⁴⁰³ Там же.

⁴⁰⁴ «Его композиции подкупали декоративностью, композиционной цельностью. (...) Их красочная мажорность создает ощущение бодрости, прославляя богатства жизни. Шмелёв избегает черных, глухих тонов; в сочной звучности цвета — его родство с учителем». См.: *Павловский Б.В.* Художники Свердловска. – Л., 1960. – С. 39–40.

художник показал на городских выставках) не встретили понимания со стороны руководства местного Союза художников и критиков.

Педагогические принципы Шмелева также основывались на творческой системе Машкова. Поощряя самостоятельную деятельность учащихся, педагог требовал от них подробного обоснования предложенного сюжета и продуманной до деталей композиции. Таким образом, работа над дипломом превращалась в долгий процесс с подготовкой большого количества этюдного материала. В Свердловском художественном училище Шмелев ввел изучение пластической анатомии, которую хорошо освоил во ВХУТЕМАСе. Его ученики будут определять развитие изобразительного искусства Урала в 1950 – 1980-х гг. Среди них: В.М. Волович, Г.С. Мосин, Е.И. Гудин, А.Н. Зыков, Е.Н. Широков, И.И. Симонов, А.П. Зырянов, Г.П. Гаев, П.П. Блок, В.Я. Бушуев, Г.С. Метелёв.

Авторитетные преподаватели Л. Лезенков, И. Трёмовлер, И. Вахонин, Ф. Шмелёв, А. Жуков и Н. Голубчиков не просто давали своим ученикам необходимый набор знаний и умений, они побуждали их к творческой активности, самостоятельности, ориентировали на поиск собственного пути в искусстве. Не раскрывшиеся в должной мере в художественной жизни 1930-х годов, с их жесткими идеологическими ограничениями и препонами, выученики ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа сохранили верность «свободному подлинному искусству» и не жалели сил для воспитания молодых мастеров в духе истинного творчества. Не вступая с открытым конфликтом с доктриной соцреализма, они подчеркивали важность художественной формы. Недаром многие уральские художники, учившиеся у вхутемасовцев, вспоминают об их установках на «конструктивный рисунок», на «конструктивную композицию». Методические разработки И. Машкова, А. Осмёркина, В. Фаворского, Д. Кардовского, Н. Куприянова и других крупных художников-педагогов

ВХУТЕМАСа оказались, в определенной мере, доступными ученикам уральских художественных учебных заведений⁴⁰⁵.

Стремительный напор сторонников «футуристической революции» в 1920–1921 годах на Урале был кратким и малопродуктивным, у большинства уральских художников он вызвал настороженность и отторжение. Напротив, «стратегия не прямых действий», которую самоотверженно в течение нескольких десятилетий проводили вхутемасовцы, принесла свои плоды. В период «оттепели» молодые уральские художники, прошедшие школу воспитанников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, стремились обрести «свое лицо» — новаторскую линию в искусстве — и уже самостоятельно обращались к урокам русского авангарда.

Подводя итоги «Футуристической революции» на Урале в 1920-х годах, необходимо отметить ряд моментов. Эпизодическое знакомство уральского зрителя с практикой футуризма в предреволюционные годы привело к тому, что художников авангарда воспринимали лишь как чудаков и маргиналов. В годы Гражданской войны в ситуации безвременья и социальной катастрофы обращение к формам акционизма оказалось оправданным, но, несмотря на отдельные яркие мероприятия, ясная художественная программа так и не была разработана и представлена, что привело к быстрому затуханию творческих идей. 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. Начинается выстраивание учебных программ в духе «нового революционного искусства». Процесс этот оказался прерван в связи с изменением планов руководства страны в области культурной

⁴⁰⁵ *Алексеев Е.П.* «В борьбе за подлинное понимание искусства»: Ученики ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на Урале // 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.

политики. Ученики уральских СГХМ, стремящиеся достигнуть профессионального уровня, концентрируются в московском и ленинградском ВХУТЕМАСе. 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 уральских традиций, конфликтом с представителями местной художественной школы. 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. В своей педагогической деятельности художники ВХУТЕМАСа ориентировались на творческие установки 1920-х годов и смогли передать новаторские приемы изобразительного искусства новому поколению художников.

Глава 4.

Изобразительное искусство второй половины 1920 – начала 1930-х годов: поиски самостоятельной стратегии

4.1. Филиалы АХРР: социальный заказ и ощущение приобщения

Резкое сокращение заказов на агитпродукцию при практически полном отсутствии художественного рынка вынуждало художников края объединяться и выстраивать продуктивные отношения с местной властью. Опыт дореволюционных объединений, с их ориентацией на образованного зрителя и состоятельных меценатов, уже не работал, а потому уральские деятели изобразительного искусства стремились построить новую модель «художник – власть» по примеру столичных коллег.

Художественная жизнь Москвы и Петрограда в первой половине 1920-х годов определялась большим количеством разнообразных творческих объединений, среди которых наибольшей популярностью у массового зрителя пользовалась Ассоциация художников революционной России (АХРР), объявившая себя наследницей Товарищества передвижных художественных выставок⁴⁰⁶. Руководство АХРР «чутко и конъюнктурно уловило потребности политики»⁴⁰⁷, а потому со дня основания «провозгласило программу служения искусством государству»⁴⁰⁸. Этим объясняется поддержка

⁴⁰⁶ АХРР была основана в Москве в мае 1922. Толчком к созданию ассоциации стала речь руководителя ТПХВ П.А. Родимова «Об отражении быта в искусстве» на последней, 47-й выставке товарищества (1922). Реализм поздних передвижников был объявлен образцом для советских художников. В мае 1922 был принят устав и сформирован президиум (председатель П.А. Радимов, товарищ председателя А.В. Григорьев, секретарь Е.А. Кацман). 1 мая 1922 в Москве открылась «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим», которая в дальнейшем стала считаться первой выставкой АХРР. После 1928 – Ассоциации художников революции (АХР).

⁴⁰⁷ Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России. 1917–1941. – М., 1999. – С. 176.

⁴⁰⁸ Там же.

объединения советской партийной элитой. Так, X выставку (1928) «коллективно посетили все члены Политбюро ЦК ВКП(б) в полном составе»⁴⁰⁹.

Критики полагали, что руководство АХРР выбрало удачную стратегию: тематический принцип организации выставок «Жизнь и быт Красной армии» (1922), «Уголок имени В. И. Ульянова-Ленина» (1923), «Революция, быт и труд» (1924), «Жизнь и быт народов СССР» (1926). Активная пропаганда героических свершений Красной армии позволила художникам АХРР установить тесные связи со Всесоюзным центральным советом профессиональных союзов (ВЦСПС) и Реввоенсоветом. Военное начальство РККА заказывали и приобретали произведения членов АХРР.

Чиновники Наркомпроса были уверены, что произведения мастеров Ассоциации наиболее доступны и понятны массам⁴¹⁰.

Художников привлекало, что руководство АХРР заявляло о необходимости материальной поддержки деятелей искусства, говорило о важности регулярных государственных заказов. Организация стремилась к финансовой независимости и имела ряд производственных баз, а также собственное издательство. Многочисленная печатная продукция, открытки, альбомы, каталоги выставок и журнал «Искусство в массы» (1929–1930) способствовали популяризации АХРР в провинции.

Для уральских художников АХРР стал образцом по выстраиванию диалога с представителями местной власти⁴¹¹. Для большинства мастеров творческая идеология Ассоциации казалась вполне приемлемой. Заявленные руководством АХРР «художественный документализм» и «героический

⁴⁰⁹ Ассоциация художников революционной России «АХРР». Сборник воспоминаний, статей, документов. – М., 1973. – С. 18.

⁴¹⁰ «С течением времени Наркомпрос все более ориентирует общественность на художественную платформу АХРР, имея в виду два обстоятельства: доступность и тематически-сюжетную направленность творчества Ассоциации. Уже при образовании АХРР А.В. Луначарский ответил, что она обещает «стать в известной мере художественным центром». См.: *Манин В.С.* Искусство в резервации. Художественная жизнь России. 1917–1941. – М., 1999. – С. 113–114.

⁴¹¹ В статье «АХРР на Урале» отмечалось: «Организованная в Москве выставка АХРР показала, что ассоциация сумела приблизить искусство к пролетариату больше, чем другие существующие группы художников». См.: АХРР на Урале // *Уральский рабочий*. – 1925. – 17 сент.

реализм» могли трактоваться достаточно широко: от приемов натурализма до включения в произведение элементов символизма. Привлекало и благосклонное отношение идеологов АХРР к самодеятельным художникам и отсутствие жестких требований к профессиональному уровню. Особо отмечалось, что декларация АХРР пропагандировала обращение к местным темам, событиям, людям, а значит, одобряла инициативу на местах.

Руководители Ассоциации были заинтересованы в появлении большого числа филиалов в регионах (это давало им серьезный аргумент в борьбе с другими группировками), для контроля над ними в октябре 1925 года было создано Центральное бюро филиалов АХРР⁴¹². В то же время, как отмечал Ф.С. Богородский, «эти филиалы организуются чаще всего самостоятельно, благодаря колоссальному желанию разрозненных художников войти в жизненное крепкое объединение»⁴¹³. Центральное бюро филиалов АХРР, по большей части, занималось статистикой, собирая информацию о достижениях художников регионов или отправляя на места рекомендательные письма и бюллетени.

Уральские мастера изобразительного искусства желали установить тесный творческий контакт с центром, но при этом подчеркивали свою автономность и творческую самостоятельность⁴¹⁴.

24 декабря 1925 г. в Свердловске состоялось общее собрание местных художников, на котором был избран председатель (А.Н. Парамонов), секретарь (А.А. Кудрин) и казначей (Н.С. Сазонов) Уральского филиала АХРР⁴¹⁵.

⁴¹² Богородский Ф.С. Филиалы АХРР и ОМАХР // Ассоциация художников революционной России «АХРР». Сборник воспоминаний, статей, документов. – М., 1973. – С. 127.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Местные манифесты и воззвания имели явно подражательный характер: «Наш гражданский долг перед человечеством – художественно документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве... Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда». См.: Каталог 1 выставки Оренбургского филиала АХРР. – Оренбург, 1925.

⁴¹⁵ РГАЛИ, ф. 2941, оп. 1, д. 210, л.3.

Уральский, позднее Свердловский, филиал стал наиболее крупным из подобных организаций в регионе⁴¹⁶.

Вторым по численности и творческой активности был Оренбургский филиал (председатель К.В. Николаев), возникший в 1926 г. Он включал в свой состав: А.А. Барановского, С.И. Калмыкова, Н.В. Кудашева, И.М. Левина, Н.М. Ледяева, В.М. Ледяева, И.Р. Мехеда, В.Ф. Никитина, Б.А. Ольшевского, О.А. Шпилько.

Небольшую группу художников АХРР в Уфе (организована в 1925 г.) возглавлял П.Д. Козлов. В нее входили К.С. Девлеткильдеев, М.Н. Елгаштина, А.П. Лежнев, Л.В. Лезенков, А.Э. Тюлькин, В.С. Сыромятников, И.И. Урядов.

Позднее филиалы Ассоциации художников революции (АХР) возникнут в Перми и Челябинске⁴¹⁷.

Филиалы практически не получали никакой помощи из центра, у уральских ахрровцев не было ни мастерских, ни оборудования. Так, свердловские художники лишь через три года смогли получить в аренду одну мастерскую, но средств на ее содержание не хватало⁴¹⁸. Как указывалось в отчетах: «Из здешних художников почти никто не имеет не только отдельной, хотя бы маленькой комнаты для работы, но и не имеет (...) своего угла... Свердловск в отношении жилища является городом в высшей степени неблагоприятным»⁴¹⁹. О трудностях свердловских художников – членах АХРР – писал Н.С. Сазонов: «Новой организации (...) недоставало ни материальных

⁴¹⁶ В состав филиала вошли следующие художники Свердловска и других городов Урала: В.П. Воротников, К.М. Голиков, А.П. Давыдов (Шадринск), С.Н. Денисенко, В.П. Дерябин, Н.В. Звездин, Н.И. Козлов, И. Кротов (Тюмень), А.А. Кудрин, Г.А. Мелентьев (Пермь), А.Н. Парамонов, Т.А. Потапов, Н.С. Сазонов, И.А. Семиряков, А.П. Сергеева, В.К. Славнин, И.К. Слюсарев, А.Ф. Узких, Ф.Ф. Хомяков. См.: Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 80.

⁴¹⁷ Челябинский филиал Ассоциации художников революции (АХР) располагался на ул. Спартака, 19 (председатель Н.А. Русаков). См.: Байнов Л.П. С солнцем в голове и ураганом в груди //Неизвестный Челябинск. Краеведческий сборник. – Челябинск, 1998. – С. 219.

⁴¹⁸ РГАЛИ, ф. 2941, оп. 1, д. 286, л. 1.

⁴¹⁹ Там же. Л. 6.

условий, ни здания, чтобы обеспечить возможность творческой работы для членов организации»⁴²⁰.

Более благополучной была ситуация у оренбургских ахрровцев. Как вспоминал С.А. Варламов: «В Оренбурге к 1926 году собралась немногочисленная, но дружная группа местных художников, возглавил её человек большой энергии и активности Кузьма Николаев (...). Из этой группы образовался оренбургский филиал АХРРа. Филиал размещался в довольно просторных залах на Ленинской улице (...). Вскоре здесь же была организована изостудия. (...) В общем зале работал Сергей Иванович Калмыков. Он в это время писал две картины – «Открытие памятника Ленину 1 мая 1925 года в Оренбурге» и «Первый самолёт в Оренбурге» ...»⁴²¹. В то же время председатель К.В. Николаев жаловался на серьезные бытовые проблемы, мешавшие творческой деятельности: «Условия, в которых протекала работа местных ахрровцев, без прикрас можно назвать – тяжелыми, а проявленные усилия и настойчивость – героическими»⁴²².

В отличие от столичных коллег местные мастера не пользовались поддержкой партийного либо военного руководства, поэтому их первой задачей было обратить на себя внимание представителей городской власти. Художники самостоятельно выезжали на предприятия, изображали заводские пейзажи и реалии производства. Подобные поездки (их часто именовали «культпоходами») приносили скромные результаты. Заводские пейзажи в Златоусте писали И.К. Слюсарев, Н.С. Сазонов, в Серове (Надеждинске) – В. К. Славнин, на Верх-Исетском заводе – А.П. Родионова. Мастера традиционного пейзажа не стремились делать акцент на заводскую действительность, решая чаще пленэрные задачи. Собранный этюдный материал редко приводил к созданию полноценной картины. В портретах и натюрмортах каждый из художников продолжал развивать привычные подходы и приемы.

⁴²⁰Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 81.

⁴²¹Архив Оренбургского областного музея изобразительных искусств. Д. 23. Цит. по: Смекалов И.В. Новые материалы к творческой биографии Сергея Калмыкова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 5 (166). – С. 74

⁴²²Николаев К. АХРР работает // Смычка (Оренбург). – 1926. – 2 дек.

Важнейшей задачей для уральских филиалов была организация мероприятий, которые бы демонстрировали потенциал художников и вызвали бы положительный отклик у массовой аудитории и представителей власти.

Директор Пермского государственного областного музея Н.Н. Серебренников решил организовать смотр художественных сил Уральской области и, возглавив выставочный комитет, призвал всех мастеров изобразительного искусства региона выслать свои работы⁴²³. В опубликованном объявлении о выставке было заявлено о «равноценности всех художественных направлений»⁴²⁴, хотя и отмечалось, что «основным критерием является художественная и общественно-политическая значительность самого произведения изобразительного искусства»⁴²⁵. Серебренников лично обращался к различным общественным организациям, музеям, художественным кружкам и клубам с просьбой найти талантливых художников и выслать работы. Художники Перми, Свердловска, Нижнего Тагила, Миасса, Тюмени откликнулись оперативно, было выслано 449 работ 29 художников⁴²⁶. 25 декабря 1925 года Первая выставка творчества современных художников края в Перми была открыта⁴²⁷.

Выставку посетило 5000 человек, для музейных и частных собраний было приобретено произведений на 635 рублей, в 9 журналах и газетах было опубликовано 16 статей⁴²⁸.

Смотр художественных сил Урала вызвал противоречивые оценки критиков. Многие журналисты негодовали, что художники не отразили в своих работах революционных преобразований и современных социальных

⁴²³ «В целях выявления состояния художественной культуры в Уральской области в Перми в помещении Художественного отдела Государственного областного музея устраивается Первая выставка произведений живописи, скульптуры и графики художников края...». См.: Выставка работ художников края // Звезда (Пермь). – 1925. – 24 нояб.

⁴²⁴ Выставка работ художников края // Звезда (Пермь). – 1925. – 24 нояб.

⁴²⁵ Там же.

⁴²⁶ См.: Будрина А.Г., Поликарпова Г.А. Дело всей жизни. Искусствовед Н.Н. Серебренников (1900 – 1966). Пермь, 1970. С. 32.

⁴²⁷ Первая выставка творчества современных художников края: Художественный отдел Пермского государственного областного музея, 25 декабря 1925 г. – 25 января 1926 г., Пермь: каталог. – Пермь: [б. и.], 1925. – 16 с.

⁴²⁸ ЗГАО, ф. 298, оп. 1, д. 64, л. 15, 16.

проблем⁴²⁹. Исходя из «социально-политической значимости», лучшей работой выставки было объявлено произведение И.Н. Вроченского «Рабкор»⁴³⁰. Более благосклонной была критика по отношению к самодеятельным художникам⁴³¹.

Первая выставка творчества современных художников края в Перми была отмечена и столичными критиками. Так, Я.А. Тугендхольд упоминал о ней среди других художественных событий страны⁴³².

Об отражении революционной современности в искусстве говорили и на Первой выставке картин Оренбургского филиала АХРР (1926)⁴³³. В своем манифесте оренбургские художники-ахрровцы заявляли, что их главной задачей является борьба с представителями авангардного искусства, а также, что они будут строить свою творческую работу, исходя из требований

⁴²⁹ «... Выставка ведь зеркало, точное отображение моментов. И вы, крещенные огнями революции, вы ждете в зеркале отображений. Вы ищете социальных проблем, воплощения революционных устремлений, желанных перспектив. А что на выставке? На выставке этого почти нет. Нет ни величественного эпоса революции, ни зарисовок мрака былого, которыми бы ошарашилась дрема безразличия, подстегнулось бы отстающее. (...) на выставке нет нашей великой, дерзкой в хотении социальном, революции. Восемь лет прошли, едва задев мысль, лишь легкой рябью встревожив творческий дух художника». См.: Первая выставка художников Урала в Перми // Уральская новь. – 1926. – 15 фев. – С. 5–7.

⁴³⁰ «Здесь художник смелыми мазками, пользуясь декоративным приемом, рисует на фоне горячего завода фигуру рабочего героя. (...) Написанная цветами горячего железа и закаленной стали, картина резко выделяется из тихой идиллии пейзажей, головок, натюрмортов». См.: Первая выставка художников Урала в Перми // Уральская новь. – 1926. – 15 фев. – С. 7.

⁴³¹ «Художники специалисты зачастую смотрят на них, «дилетантов», свысока, с пренебрежением и даже легким презрением. Между тем у этих художников есть чему поучиться. Например, художник А.А. Миков изображает весьма красочные натюрморты и, несомненно, сознательно находит интересные краски, весьма удачно их комбинирует, притом продельывает это с поразительной любовью. Художница Григорьева представила свой любимый труд – натюрморт: туесок и лук. Работа аккуратная, кропотливая. Топорков И.Н. – заботливый исполнитель правды. Изобретает технику для передачи точно своих впечатлений непосредственно от природы. И, глядя, на некоторые из его пейзажей забываешь, что это дилетант». Первая выставка художников Урала в Перми // Уральская новь. – 1926. – 15 фев. – С. 5–7.

⁴³² «Еще более крепит нашу надежду... процесс – растущая децентрализация нашей художественной культуры. До Октября жизнь нашего искусства исчерпывалась столицами; во всей остальной «провинции» было лишь несколько средних художественных «училищ»... Теперь мы являемся свидетелями небывалого художественного оживления «на местах»... Не об искусстве Москвы и Ленинграда, но об искусстве СССР должны и уже можем мы говорить». Тугендхольд Я.А. Искусство Октябрьской эпохи. – Л., 1930. – С.47.

⁴³³ Участники: А.Я. Барановский, С.И. Калмыков, Н.В. Кудашев, В.М. Левин, И.М. Ледяев, И.Р. Мехед, В.Ф. Никитин, К.В. Николаев, Б.А. Ольшевский, О.А. Шпилько.

политико-просветительных учреждений и культотделов профсоюзов⁴³⁴. Художники обращаются к местным темам, событиям, людям⁴³⁵. Критики, в целом, были благосклонны, но считали своим долгом напоминать мастерам изобразительных искусств о необходимости решать не только художественные, но общественные и государственные задачи⁴³⁶.

Попытки уральских мастеров показать «героизм нашей эпохи» были представлены на Второй выставке творчества современных художников Урала в Перми в 1927 году⁴³⁷. В уральские города и художественно-образовательные учреждения были разосланы основные положения выставки⁴³⁸. Жесткие требования к содержанию работ, как и претензии к произведениям Первой выставки, художники приняли к сведению, и большинство попыталось им следовать⁴³⁹. Однако критики единодушно считали, что на этом «сдвиге» останавливаться нельзя, от художников требовали усиление идеологического содержания картин.

Руководитель Уральского филиала АХРР А.Н. Парамонов экспонировал на выставке портрет красного партизана Гуляева (1926, ил. 207), который был

⁴³⁴ Смычка (Оренбург). – 1926. – 28 мая.

⁴³⁵ Среди работ, отмеченных критиками: «Портрет делегата Степанкина» А.Я. Барановского, «Портрет комдива Н.Т. Фокина-Уральского» и «Портрет председателя оренбургского горсовета тов. Котова» К.В. Николаева. Социалистические преобразования нашли отражение в ряде этюдов: «Постройка фильтра» Н.В. Кудашева, «Загрузка печи магнезитом на Халиловском заводе» Н.М. Ледяева, «Заготовка сена Красной Армией» Петунина. Пример новой историко-революционной картины продемонстрировал первый председатель Оренбургского филиала АХРР К.В. Николаев в своем полотне «Гибель отряда Цвиллинга» (1926).

⁴³⁶ «Обилие на выставке рисунков, этюдов, эскизов указывает на ту большую работу, которая выполняется оренбургским филиалом АХРР. Работа трудная, но благодарная, надо только художникам дышать глубже воздухом нашей эпохи и не забывать тот быт, о котором они говорят в декларации». См.: *Анненский Л.* Бесстильный стиль // Смычка (Оренбург). – 1926. – 10 дек.

⁴³⁷ На выставке экспонировалось 161 произведение 39 художников. Вторая выставка творчества современных художников Урала. 20 апреля – 20 мая 1927 года. Каталог. – Пермь: Художественная галерея, 1927.

⁴³⁸ См.: «Положение о второй выставке творчества современных художников Урала». ЗГАО, ф. 298, оп. 1, д. 64, л. 15, 16.

⁴³⁹ «Темы работ в большинстве отражают природу и жизнь Урала, уральские заводы и повседневный знакомый нам быт... Первое, что особенно ярко бросается в глаза, – это большой сдвиг в сторону современности содержания картин». См.: Вермильон. Вторая выставка современных художников Урала // Звезда (Пермь). – 1927. – 27 апр.

признан критиками крупным достижением нового уральского искусства. Художнику удалось передать выразительный образ «сибирского Сусанина», как именовали Гуляева в прессе тех лет⁴⁴⁰.

На этой же выставке Парамонов экспонировал картину «Лед возят» (1920-е гг., ил. 208), демонстрируя, что колористические задачи остаются для него столь же важными, как и ранее. Разнообразные работы по технике и художественным приемам (картины, рисунки, декоративное панно, эскизы театральных постановок) представил И.М. Вахонин (Ил. 209). Уроки авангарда чувствуются в работе А.П. Давыдова «Металлисты» (эскиз для декоративного панно. 1926. Ил. 210). Живописно пластичны картины К.М. Голикова «На рассвете», «Хата рыбака», «На плоту» (1927, ил. 211), декоративно усилен образ рабочего в картине В.М. Дубяго (ил. 212).

Стоит отметить, что все представленные выше произведения отличает высокое художественное качество. Живопись Парамонова свидетельствует о большой культуре колоризма, умении разрабатывать разнообразные живописные программы – от глубокого тонального погружения (в портрете Гуляева) до тонкого пленэризма картины «Лед возят». Работы Давыдова и Дубяго – примеры умелой стилизации. Если «Металлисты» явно говорят о модерне, то мужской портрет – это именно эскиз, формирующий стилизованную композицию, а не этюд, преследующий поиск индивидуализированного образа, напоминающего об эстетике, которую провозгласил Deutscher Werkbund.

Зрители отмечали работы А.А. Киселева-Камского, Г.А. Мелентьева, А.П. Родионовой, И.К. Слюсарева. Окрисполкомом были выделены деньги для приобретения отдельных работ с Первой и Второй выставок творчества современных художников края. Эти произведения вошли в отдел советского искусства Пермской художественной галереи.

⁴⁴⁰ «Движение рук и массивность кряжистых плеч подчеркивают внутреннюю энергию и силу, чувство собственного достоинства уральского партизана». См.: Павловский Б.В. Художники Свердловска. – Л., 1960. – С. 21.

В 1928 г. Областная выставка творчества художников Урала была устроена в Свердловске, от предыдущих она отличалась повышенной требовательностью. Из присланных 1850 произведений было отобрано лишь 363 работы⁴⁴¹. Уральские художники, по мнению организаторов мероприятия, должны были откликнуться на социальный заказ и представить новые темы и образы. Об этом откровенно писали критики: «При оценке произведений художников-уральцев приходится принимать две мерки. Во-первых, нужно рассматривать их с точки зрения чисто художественной значимости и, во-вторых, со стороны их идеологического содержания, в смысле яркости и определенности их советской направленности»⁴⁴². Отмечая возросший профессионализм художников, критик Л. Каптерев заявлял, что этого совершенно недостаточно, сетуя, что мастера изобразительных искусств не смогли «увязать свое творчество с интересами нашей эпохи, с интересами пролетарского государства»⁴⁴³. «Злободневно-остроумные» карикатуры П.П. Беянина (ил. 213) и акварели самодеятельного художника А. Сабурова кажутся автору критической статьи более предпочтительными⁴⁴⁴.

В данном случае критик выполнял установку руководства АХРР о поддержке самодеятельного искусства на местах. Еще в 1924 году Центральное бюро АХР выпустило официальный циркуляр, в котором говорилось: «Обратите особое внимание на художественную молодежь, организуйте ее, устремите все свои силы на шлифовку самородков – художников из рабочих и крестьян... (...) – и недалек тот час, когда, может быть, советской художественной школе суждено стать самым самобытным и главным фактором

⁴⁴¹ По сведениям Н.С. Сазонова: «Было прислано 1850 полотен, рисунков, скульптур. Но отобрали лишь 363 работы, принадлежащие 54 авторам-уральцам». См.: Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С.83-84.

⁴⁴² Каптерев Л. Творчество художников Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С. 124–127.

⁴⁴³ Там же.

⁴⁴⁴ «Глубокая искренность и настоящая революционность чувствуется в простых акварелях художника А. Сабурова... Этот самоучка, сидя в глуши Ирбитского округа, гораздо лучше понимает задачи нашего советского искусства, чем квалифицированные художники». См.: Каптерев Л. Творчество художников Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С. 127.

возрождения мирового искусства»⁴⁴⁵. В мае 1927 г. в Доме Октябрьской революции в Свердловске прошла выставка крестьянских художников-самоучек, вызвавшая большой зрительский интерес (за 12 дней выставку посетило 6000 человек)⁴⁴⁶. В апреле 1930 г. возникло Свердловское отделение Общества художников-самоучек (ОХС). 10 художников общества выставляли свои работы на выставках АХР.

Руководствуясь директивами центра, чиновники «от культуры» на местах начали проявлять повышенную активность в вопросах искусства. Рвение провинциальных бюрократов нередко выходило за рамки их полномочий⁴⁴⁷.

Теперь уже проблема объединения деятелей искусств занимает не только художников, но и чиновников «от культуры», для которых важным становится контроль над выставками. Показательна статья Л.М. Каптерева «Художественные силы Урала», в которой критик замечал, что художники региона не готовы к отражению «революционной современности»⁴⁴⁸.

Городская администрация поддержала художников в организации творческих поездок на предприятия. Летом 1929 г. художники Свердловского филиала АХР пишут этюды на Верх-Исетском металлургическом заводе, а

⁴⁴⁵ Очередные задачи. Циркулярное письмо ко всем филиалам АХРР и обращение ко всем художникам СССР // Ассоциация художников революционной России «АХРР». Сборник воспоминаний, статей, документов. – М., 1973. – С. 302.

⁴⁴⁶ Итоги выставки крестьянского искусства // Уральский рабочий. – 1927. – 19 мая.

⁴⁴⁷ Так, критик И.К. Щепкин заявлял: «... все виды искусства должны быть деятельными помощниками в деле строительства пролетариатом нового социалистического общества. (...) У нас нет подобных директив по (...) живописи, графике, архитектуре, резьбе, художественной керамике. Но не может быть спора, что к изобразительному искусству можно и нужно применять целиком все то, что предъявлено к литературе, театру, кино. От них «социальный заказчик» требует, чтобы они служили современности». *Щепкин И.* К 1-ой областной выставке творчества художников Урала // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1928. – 11 мая.

⁴⁴⁸ «Дружно живут лишь свердловские художники, объединенные в Свердловский филиал АХРР. Но объединены далеко не все, а лишь небольшая кучка в 15 человек – живописцев, графиков и скульпторов. (...) Большинство их пишет для «себя», для «вечности», некоторые спускаются до удовлетворения незатейливого, часто мещански-грубого, вкуса «заказчиков», а иногда выполняют заказы учреждений на портреты вождей. Говорить о художественном отражении революционной современности при таких условиях – вряд ли можно. (...) необходимо чаще устраивать выставки, необходимо возможно чаще вывозить изолированных работников уральского искусства с их необитаемых островов...». См.: *Каптерев Л.* Художественные силы Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 3. – С.77-78.

также помогают оформлять заводские красные уголки. В отчетах отмечалось, что рабочие с большим интересом отнеслись к работам художников⁴⁴⁹.

Возрастает и выставочная активность: осенью 1929 открылась 1-я выставка Свердловского филиала АХР, которая, по мнению руководства, должна была демонстрировать «сдвиги» в изображении «героики сегодняшнего дня»⁴⁵⁰. Участник выставки Сазонов признавал, что несмотря на желания художников изобразить современность так, как требовалось партийному руководству, не получилось⁴⁵¹. В «Уральском рабочем» была напечатана статья Н. Сказина «Обывательщина под маской революционного искусства», в которой в адрес художников звучали резкие обвинения в политической слепоте и ограниченности⁴⁵². Негативные отзывы прозвучали по поводу выставок в Шадринске (1927)⁴⁵³, в Кургане (1928)⁴⁵⁴, на Областной выставке художников Урала в Свердловске (1929), на выставке «Искусство масс в массы» в Уфе (1929)⁴⁵⁵. Деятели искусства подвергались всестороннему и безжалостному давлению, как со стороны разного рода чиновников, так и со стороны бдительных зрителей. Подобная политика в отношении деятелей искусства пришла из центра, но на Урале, при наличии слабой общественной культуры и исконного доверия к центральной власти, она приняла еще более жесткие и консервативные формы.

Все возрастающее давление со стороны чиновников и критиков на местах вынуждало художников активизировать свою работу. В мае 1930 г. в Свердловске открылась 3-я выставка АХР, организовывались передвижные выставки в Нижнем Тагиле и Надеждинске. Свердловский филиал увеличился

⁴⁴⁹ РГАЛИ, ф. 2941, оп. 1, д. 286, л. 14.

⁴⁵⁰ Там же. Л. 14.

⁴⁵¹ «Выставка была небольшая – сто тридцать восемь работ. Участвовало в ней девятнадцать членов Уральского АХР и пять студийцев... по своему содержанию она была значительно беднее областной выставки 1928 года. Представленные на этой выставке работы были все же далеки от современности». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 92.

⁴⁵² *Сказин Н.* Обывательщина под маской революционного искусства // Уральский рабочий. – 1929. – 1 июня.

⁴⁵³ Уральский рабочий. – 1927. – 16 июля.

⁴⁵⁴ *Костров В.* Первая выставка // Молодой ленинец (Курган). – 1929. – 11 авг.

⁴⁵⁵ Художественная жизнь СССР // Искусство в массы. – М., 1929. – № 3-4 (июнь-август). – С. 161.

до 21 участника⁴⁵⁶. Регулярно проходили выставки Оренбургского и Уфимского филиалов АХР, художники которых выезжали в колхозы и на заводы, фиксируя достижения Первой пятилетки. Живописцы и графики стремились в своих работах выполнить «социальный заказ»: В.А. Славнин, А.Ф. Узких, Ф.Ф. Хомяков написали ряд заводских пейзажей. Т.А. Партина выполнила картину «Колхозники» (1930, ЕМИИ) на злободневный сюжет: юноша-агитатор объясняет пожилому крестьянину преимущества колхозного строя. К.М. Голиков создал картину «Кузнецы», Г.А. Мелентьев – «Зольщик», Н.С. Сазонов – полотно «Постройка первой трамвайной линии в Свердловске» (1929, ЕМИИ), Н.М. Ледяев – серию индустриальных пейзажей Халиловского рудника.

При внешней активности мастеров изобразительного искусства можно отметить разочарование многих художников существованием в рамках АХР. Практически все живописцы и графики были вынуждены преподавать в учебных заведениях, работать оформителями или искать дополнительный заработок. Доход от продажи картин остается редким случаем. Так, в дневниковых записях С.И. Калмыкова зафиксировано: «Кончилась выставка АХРРа без всякой материальной помощи для меня»⁴⁵⁷. Обиду вызывало и то, что художникам уральских филиалов редко удавалось продемонстрировать свои работы на столичных выставках АХРР. Тот же Калмыков замечает: «Тёмные цирк и карусели, мои большие холсты. Они нигде ещё не были выставлены. На АХРР их не приняли. Они никому не нравятся»⁴⁵⁸. Желание добиться признания в столице приводит к тому, что целый ряд мастеров в конце 1920-х гг. переезжает в Москву. Среди них А.Н. Парамонов (председатель

⁴⁵⁶ На март 1930 г. в Свердловском филиале АРХ числились: Н.М. Аввакумов (председатель), О.Э. Бернгард, А.В. Ветров, К.М. Голиков, С.Н. Денисенко, В.П. Дерябин, Н.В. Звездин, А.А. Кудрин, Н.И. Козлов, Г.А. Мелентьев, А.М. Минеев, А.П. Родионова, Н.С. Сазонов, И.А. Семиряков, А.П. Сергеева, В.А. Сисин, В.К. Славнин, И.К. Слюсарев, А.Ф. Узких, Ф.Ф. Хомяков, В.Е. Якимович.

⁴⁵⁷ Архив Оренбургского областного музея изобразительных искусств. Д. 23. Цит. по: *Смекалов И.В.* Новые материалы к творческой биографии Сергея Калмыкова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 5 (166). – С. 74

⁴⁵⁸ Там же.

Свердловского филиала) и К.В. Николаев (председатель Оренбургского филиала).

Говоря о взаимоотношениях центра и филиалов, стоит упомянуть и о неофициальном воздействии, которое оказывали столичные художники во время своих поездок по Уралу. В 1920-е гг. в творческие командировки на Урал приезжали видные представители АХРР В.В. Мешков, И.Н. Павлов, П.Д. Покаржевский, П.А. Радимов, В.В. Рождественский, Г.Г. Ряжский и др. Краткость пребывания не позволила им оказать прямое воздействие на уральское искусство, но в общении с ними уральские живописцы и графики зачастую находили моральную поддержку и живое участие. Так, в полотнах «Уральская осень» (1929, ил. 214) В.В. Мешкова, «Свердловск строится» (1932, ил. 215) и «Свердловск осенью» (1932, ил. 216) П.А. Радимова представлен «безыдейный пейзаж», столь критикуемый в прессе. Уральские художники отмечали, что творческие подходы столичных коллег часто идут вразрез с декларируемыми задачами.

Картина В. Мешкова вполне типична для русского лирического пейзажа. Неяркость красок уральской природы вполне под стать эстетике, свойственной мастерам круга «Союза русских художников», вошедших впоследствии в АХРР. Это произведение полностью в духе «традиционных кладбищ, часовен, уютных лесных полянок, идиллических заводей». А вот свердловские пейзажи Радимова, пожалуй, относятся к числу лучших вещей в обширном творческом наследии художника. Радимов явно тяготел к ценностям парижской школы, к технике Боннара и Вюйера; очевидно, уральский неяркий свет придал ему дополнительный творческий импульс, породив удивительно изысканную жемчужно-серую гамму с какими-то «минеральными» прожилками цвета лазурита.

Демонстрируя сцены труда, П.Д. Покаржевский («Мартеновский цех. Златоуст». 1930, ил. 217) или Г.Г. Ряжский («Рудник. Урал». 1925, ил. 218) делали акцент на решении чисто живописных задач.

Несомненно, благотворное воздействие на художественную жизнь края оказывали персональные выставки столичных художников в уральских городах, среди них выставки М. А. Доброва в Перми (1927)⁴⁵⁹, В.Н. Пчелина в Оренбурге (1928)⁴⁶⁰, гравёра И.Н. Павлова и его учеников в Перми (1929)⁴⁶¹.

В ноябре 1928 г. в Перми проходила выставка «Революционное искусство Запада» (часть московской экспозиции 1926 года). На ней экспонировались работы ведущих европейских мастеров гравюры. Произведения Г. Гросса, О. Дикса, К. Колвиц, Ф. Мазареля, О. Нагеля, Т. Стейнлена вызвали интерес у всех уральских деятелей искусств и, в первую очередь, у художников-графиков⁴⁶².

Представители других художественных объединений также посещали Урал. А.А. Лабас (член ОСТа) пишет картину «Уральский завод» (1925, ил. 219), в которой демонстрирует иной, нежели у ахрровцев, подход к станковой живописи. Для него картина изначально строится на ясных композиционных принципах, ритме цветовых пятен. Условность изображения людей снимает представление о тяжелом физическом труде, тела людей растворяются в таинственной световоздушной среде. Подобная эстетика окажется востребованной в монументальном искусстве 1960-х – 1970-х гг., в композициях о «мирном атоме» и достижениях в космосе.

В 1926–1928 гг. поездки на Урал совершали А.Д. Древин и Н.А. Удальцова. В деревне Усть-Утка на реке Чусовой они написали цикл картин, в которых продемонстрировали новую живописную программу (ил. 220–224).

Образ Урала сложился на полотнах супругов не спонтанно, а в результате настоящего художественного исследования, когда продуманная в столице

⁴⁵⁹ Персональные и групповые выставки советских художников. 1917–1947. Справочник. – М., 1989. – С. 223.

⁴⁶⁰ Искусство в массы. – 1929. – № 1–2. – С. 56.

⁴⁶¹ Выставка гравюр и рисунков. Клуб ученых, 27 октября – 27 ноября 1929. Каталог. – Пермь, 1929.

⁴⁶² Во вступительной статье каталога выставки подчеркивалось: «В их произведениях те явления общественной жизни, которые волновали и волнуют трудовое население Запада, обрисованы с особенной резкостью, показаны в особо острых формах, не в обыденно-обывательском виде, а чаще всего с новой для многих социальной точки зрения и нередко в необыкновенном для индивидуального восприятия образе». См.: Выставка революционного искусства Запада. В клубе ученых. 10 ноября 1928–1 декабря 1928. Каталог. – Пермь, 1928. – С. 8.

творческая концепция была апробирована на практике. Концепция Древина и Удальцовой была основана на синтезе двух моделей художественного пространства. Это метафорически обобщенный образ первозданной земной жизни, когда все материальные субстанции, представленные на холсте как взаимопроникающие цветоформы, равно весомы и равно подвижны. Но, вместе с тем, это и пленэрные этюды, исполненные с высочайшим мастерством. Этой синтетичностью уральский цикл отличается от последующего алтайского цикла Древина, гораздо более условного, с явно преобладающим графическим началом.

Уральские работы Древина и Удальцовой экспонировались на персональной выставке художников в Русском музее (1928) и были высоко оценены искусствоведом Н.Н. Пуниным⁴⁶³.

Интересно отметить, что не все уральские художники поддерживали установки декларации АХРР⁴⁶⁴. Даже среди членов филиалов находились противники «идеологического заказа»⁴⁶⁵. Работы К.В. Николаева, Б.А. Ольшевского, С.И. Калмыкова, А.П. Давыдова, Н.А. Русакова регулярно критиковали за «формализм». Художники искренне полагали, что членство в АХРР не должно им мешать в разработке индивидуального художественного языка. Изображая заводской или колхозный быт, они стремились быть независимыми, сохранять личные наработки в композиции и живописи. Прав

⁴⁶³ Искусствовед Н.Н. Пунин высоко оценил произведения художников: «При акценте на внутренний образ работы Удальцовой – Древина не лишены формальных ценностей, которые должны быть вскрыты... Это культура скрытого цвета, свойственная лишь барбизонцам. Живопись загорается при внимательном взглядывании. Чернота ее преднамеренна. (...) Цвет главный организатор этих вещей». Цит. по: *Древина Е. А. Надежда Удальцова*. – М.: Трилистник, 1997. – С. 57–58.

⁴⁶⁴ Небольшое количество уральских художников входили в другие художественные организации. Так уфимский живописец П.М. Лебедев был член московских объединений «Жизнь — творчество» (1924 – 1929), Ассоциация художников-графиков (1926–1928), «Жар-цвет» (1929), «Кумач» (1931).

⁴⁶⁵ Об этом, пусть и кратко, упоминает Сазонов: «Конечно, среди нас находились и отступники, с пеной у рта доказывавшие право на «свободу творчества», на приоритет общечеловеческих, бесклассовых моментов жизни, якобы только и достойных изображения... Мы, как умели, давали отпор апологетам подобной «свободы»». *Сазонов Н.С. Записки уральского художника*. – Л., 1966. – С. 93.

был критик, заявлявший, что большинство художников «... пишет для «себя», для «вечности»»⁴⁶⁶.

Анализируя произведения, созданные уральскими художниками во второй половине 1920-х годов, нужно отметить, что они чрезвычайно разнообразны по творческим подходам и приемам. О серьезном влиянии поздних передвижников говорить не приходится. Большинство уфимских и ряд свердловских живописцев – выпускников Казанской художественной школы – ориентировались на установки Н.И. Фешина.

Это можно отметить в картинах А.Э. Тюлькина «Карусель» (1925, ил. 225), «Голубой домик» (1930, ил. 226), в работах Г.А. Мелентьева – «Портрет Е. Овсянниковой» (1928, ил. 227), «Портрет С.А. Окулова» (1932, ил. 228).

Работы Тюлькина демонстрируют, что художник сосредоточен на чисто художественных проблемах. Работа «Голубой домик» напоминает о методе тональной живописи Н.П. Крымова: оттенки голубого в этюде возникают только в тени, падающей на фасад домика от карниза; на свету собственный цвет фасада вступает в оптический конфликт с заливающим его ярким солнечным светом, что дает в результате локальный серый. Выразительна и композиция с каруселью: художник посвящает целую колористическую поэму сопоставлению двух лошадок: вороной и сивой масти, создавая разнообразную гамму оттенков. Ярмарочные краски шатра в картине «смикшированы», локальное звучание цветового пятна заглушается, тонет в рефлексах, в рассеянном серебристом свете. Вместе с тем композиция картины, экстремально фрагментированная, с сильно выраженной сферической перспективой, обладает мощной динамикой: карусель крутится, лошадки бегут по кругу.

Стремится сохранить оригинальность в сюжетах и решении образов Н.А. Русаков. Заявка на «социальную тему» – колониальная политика буржуазного Запада и грядущая мировая революция лишь возможность быть независимым и

⁴⁶⁶Кантерев Л. Художественные силы Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 3. – С.77-78.

предлагать декоративные приемы в стилистике арт-деко (ил. 229). Полотно Русакова своей феерической образностью напоминает о театральной постановке, в которой сценические «белые арапы» противостоят сценическим же революционным «красным туземцам» (в духе пьесы М.А. Булгакова).

Не подстраивается под конъюнктуру и С.И. Калмыков, работавший художником-оформителем в театре и цирке Оренбурга. На местных выставках АХРР он экспонирует и живописные холсты на тему цирка и серию гравюр «Оренбургские мотивы» (Ил. 230, Ил. 231) с выразительно легкой фиксацией пространства и архитектурных объектов.

Этюдность, о которой с недовольством писали критики (понимая под этим термином небрежность и незавершенность), для большинства уральских художников часто становится осознанным принципом работы с формой и цветом. Как, например, в «Женском портрете» (1925, ил. 232) А.П. Лежнёва. Автор умышленно вступает в противоречие с привычными представлениями о фоне и аксессуарах портрета, что соответствует критериям этюдности как жанра «малой формы». В данном случае можно говорить об этюде не как о «материале», а как о жанре, с присущими ему (жанру) признаками и атрибутами, по аналогии с музыкальными произведениями.

Выпускник живфака московского ВХУТЕМАСа Л.В. Лезенков демонстрирует в своих картинах (ил. 233, 234) «вещественность» и обобщенность форм, богатство оттенков. Натюрморт свидетельствует о внимательном изучении живописи Сезанна. Интересно, что в данном случае речь идет отнюдь не о «сезаннизме». Это явно «свой собственный» Сезанн, воспринятый непосредственно, а не через «бубнововалетскую» призму. Портрет же, с глубоким погружением белого и горящим в затененном пространстве красным, ясно указывает на влияние Р. Фалька.

Активное участие в выставках работ художников АХР в Оренбурге (1930, 1932) принимал живописец-баталист Е.А. Тихменев, переехавший на Южный Урал из Ленинграда в 1928 г. Довольно быстро он создал серию батальных картин, посвященных гражданской войне на Южном Урале: «Разгром

колчаковцев на Салмыше в 1919 году» (1931), «Доставка оружия Красной Армии» (1930-е), «Поход Джангильдина» (1931), «Разгром обоза белых» (1930-е, ил. 235). Выпускник ИАХ, выходец из дворянской семьи, Тихменев старательно выполняет «социальный заказ на показ героических свершений Красной армии», в точности соблюдая все указания советских историков Гражданской войны, а потому, при всем мастерстве, в его работах присутствует открыточная упрощенность. Более самостоятелен он в сценах охоты: «Встреча сибирских казаков с уссурийским тигром» (1930-е, ил. 236), «Охота на рысь» (1930-е), «Соколиная охота (1930-е). Хотя и в этих эффектных полотнах все ограничивается иллюстративностью.

Для живописных работ А.П. Давыдова на тему труда характерны приемы экспрессионизма, с помощью которых художник пытался передать динамику заводского процесса, либо эмоциональную напряженность рабочих (ил. 237). Б.А. Ольшевский, напротив, тяготел к монохромности и точности в деталях (ил. 238), а К.В. Николаев мог представить индустриальный мотив в системе декоративного панно (ил. 239).

Несмотря на призывы демонстрировать успехи индустриализации, уральские художники создавали многочисленные натюрморты (явно, рассчитывая на спрос со стороны зрителей). Полевые цветы, фрукты, посуда, предметы быта – все может изображаться в различных техниках и стилях. Художники позволяют себе экспериментировать с цветом и формой (Н.С. Сазонова «Натюрморт». 1929, ил. 240; Девлеткильдеев К.С. «Натюрморт с кувшином и кактусом». 1920-е, ил. 241) или прибегать к стилизаторскому подходу (Звездин Н.В. «Натюрморт». 1930-е, ил. 242).

Интересны и лирические сюжеты (невольно противостоящие индустриальным). В них более точно представлены вкусы и настроение автора. Этюдную свежесть сохраняют картины Н.М. Ледяева «На пляже» (1924–1925, ил. 243) и «Лыжница» (1930-е, ил. 244).

Заметно, что художники круга АХРР легко переходят от «производственной темы» к вполне отчетливой салонности, при обязательном

сохранении общей оптимистически-приподнятой, мажорной тональности. Этим работы периода позднего НЭПа предвосхищают творческие установки будущих комбинатов Худфонда 1960-х гг., когда даже слово «салон» окажется реабилитированным, и в магазинах под вывеской «Художественный салон» будут продаваться произведения членов СХ.

Художники, несомненно, желали возрождения художественного рынка (пусть и в скромных объемах), который казался им альтернативой госзаказу (редкому и избирательному). Они стремились совершенствоваться в профессиональном плане и быть востребованными. 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. Живописцы и графики стали чаще демонстрировать свои работы как на городских, так и на региональных выставках. Местная пресса начала уделять выставкам повышенное внимание, и пусть большинство статей отличались чрезмерно критическим настроем, а придирки журналистов имели больше идеологический характер, население стало осознавать важность творческого труда. Возросло и количество зрителей⁴⁶⁷, посетители выставок активно высказывали свои мнения по поводу современного художественного процесса.

АХРР – наиболее традиционалистское из отечественных художественных объединений 1920-х годов. Спектр стилевых направлений, в рамках которых работали мастера этого круга, включал в себя и «дореволюционную» живописность «Союза русских художников», и стилизаторские поиски, и пиетет перед достижениями парижской школы, набидами и фовистами. Все это предполагает определенную толерантность, гибкость и вариативность, проявляемую как в отношениях между столичными и провинциальными мастерами, так и в отношении «социального заказа». По этой причине

⁴⁶⁷ Выставку Свердловского филиала АХРР (1927) посетило 2800 человек, а выставку Свердловского филиала АХР (1929) – 2500. См.: РГАЛИ, ф. 2941, оп. 1, д. 298, л. 1.

ахрровская линия может расцениваться как наиболее органичная в плане влияния центра на местную художественную жизнь.

Деятельность филиалов АХРР на Урале, как и по всей стране, была важна и для представителей власти (региональной и столичной), заинтересованных в возможности объединения художников «сверху». Для чиновников «от культуры» это своего рода опытный образец создаваемой идеологической машины: «В течение 1925–1927 годов предпринимались неоднократные попытки сосредоточить в едином центре контроль над всеми сферами искусства, ликвидировав ведомственный разноречивый в руководстве. (...) В 1927 году вторично встал вопрос об организации такого органа (Главискусство)... Решением коллегии Наркомпроса от 17 ноября 1927 года на Главискусство было возложено руководство всеми сферами искусства»⁴⁶⁸. Достигнутый контроль за идеологической направленностью искусства не удовлетворил руководство страны. В начале 1930-х гг. начинается новый этап выстраивания административно-командной системы управления искусством. Филиалы, как и центральная организация АХР, самоликвидировались после постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года.

⁴⁶⁸ Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 125.

4.2. «Краеведческая программа» 1920 - 1930-х годов: поиск идентичности

Обращение уральских художников в первые постреволюционные десятилетия к местной истории и повседневности – процесс во многом закономерный, связанный не столько с местечковым патриотизмом, сколько с желанием творческой самоидентификации. Можно уловить в «краеведческой программе» и определенное противостояние «спускаемому сверху» плану агитационно-массового искусства. Для большинства станковистов (живописцев и графиков) работа над созданием агитационной продукции оказывалась сродни халтуре, так как в рамках официального заказа разработка и решение творческих задач не предусматривалась. Обращение же к местным темам и сюжетам требовало не только знания истории родного края, но и этнографических исследований, умения выстроить систему повествовательности и выразительно подать образ конкретного персонажа. Здесь могли пригодиться работа с натурой и пленэрный подход, образная символика и оригинальные композиционные находки. Свобода выбора как сюжета, так и выразительных приемов способствовали интересу к подобному творчеству.

Художники, несомненно, надеялись, что обращение к краеведению позволит им выстроить продуктивные отношения с местным властями, найти поддержку со стороны руководителей музейных и образовательных учреждений, а самое главное – привлечь внимание широких зрительских масс.

Немаловажным фактором является то, что интерес к краеведению, этнографии, археологии, к архивным и фольклорным материалам был свойственен многим мастерам отечественного изобразительного искусства конца XIX – начала XX века. Ради сбора художественного и научного материала художники совершали серьезные путешествия, проводили длительные изыскания и прибегали к помощи специалистов-консультантов или местных старожилов.

Свою роль сыграло и привлечение художников к музейной работе. Если до 1917 года подобных случаев было немного, то в первые годы советской власти мастера изобразительных искусств участвовали в сборе экспонатов для музейных собраний и в создании экспозиций выставочных пространств. В Екатеринбурге «по инициативе О.Е. Клера осенью 1919 г. была создана «Комиссия по охране научных и художественных ценностей» при уездном отделе народного образования, в состав которого входили скульптор С.Д. Эрзя, художники Л.В. Туржанский и И.К. Слюсарев, С.М. Бучельников, А.Ф. Чернышев, А.А. Арнольдов и президент УОЛЕ О.Е. Клер. (...) За два месяца Комиссией было собрано на склады финотдела большое количество научных и художественных памятников, часть их которых попала в музей»⁴⁶⁹.

В краеведческой работе принимают участие многие деятели искусства, такие как П.И. Субботин-Пермяк, Н.Н. Серебренников, С.Н. Дурылин, Е.Н. Косвинцев. Среди организаторов и директоров краеведческих музеев – художники С.М. Карпов в Оренбурге, Е.И. Субботина в Кудымкаре, П.А. Россомахин в Тюмени, В.А. Кузнецов в Нижнем Тагиле, Э.И. Мали в Миассе. «В большинстве случаев музейная сеть развивалась стихийно. Музеи появлялись исключительно благодаря энтузиазму краеведов. За 1917 – 1932 (...) на Урале было открыто около 30 музеев силами краеведческих организаций»⁴⁷⁰.

Художники выступали и в роли исследователей традиционной народной культуры Урала. П.И. Субботин-Пермяк еще до 1917 года начал изучать синильный и красильный промыслы Пермского края, технологию набойки и орнаменты коми-пермяков, а также собирать набойные доски и образцы орнаментов. В 1920 организовав музей при Кудымкарских художественно-промышленных мастерских, Субботин-Пермяк передал в него свою

⁴⁶⁹ Леденцова Е.К., Овчинникова Б.Б. Музеи Урала в истории России XX века. – Екатеринбург, 2019. – С. 26.

⁴⁷⁰ Там же. С. 52.

коллекцию⁴⁷¹. Собранный материал, художник-коллекционер изучил и описал в пяти выпусках рукописей «Пермяцкая набойка»⁴⁷² (ил. 245). В настоящее время, специалисты оценивают материал, собранный Субботиным-Пермяком, как уникальный и чрезвычайно важный для понимания развития народного искусства региона.

В 1923 г. художник И.И. Туранский был привлечен А.К. Сыропятовым к первой экспедиции по розыску деревянной скульптуры в Прикамье. Всего было организовано шесть экспедиций (1923 – 1926), в процесс которых было собрано 413 образцов Пермской деревянной скульптуры⁴⁷³.

Краеведческие общества в 1920-х гг. были влиятельной силой в формировании новой уральской культуры: издавались краеведческие труды и сборники, организовывались геологические, этнографические и археологические экспедиции, открывались музейные площадки, проводились научные конференции, читались лекции об истории и культуре Урала. Желание сделать работу историков края более скоординированной привело к организации ряда краеведческих съездов. В апреле 1921 г. при поддержке Уральского областного бюро краеведения и УОЛЕ был организован съезд музейных деятелей в Екатеринбурге. В 1924 г. состоялся II областной краеведческий съезд в Свердловске, а в 1927 году – Первая окружная конференция краеведов в Перми и Первая Всебашкирская конференция (съезд)

⁴⁷¹ «...в музее имеется до 230 досок, 250 образцов лоскутов и до 80 рисунков, взятых с досок у разных местных мастеров-синильщиков (...) Считаю, что вопросы пермяцкого орнамента вообще в истории пермяцкой набойки являются теперь одной из ближайших задач пермяцкой культуры, мною выпускаются альбомы набойки Пермского края. Первой задачей выпуска альбомов является задача сохранить то, что исчезает, и затем второй задачей является желание предоставить специалистам этнологам и археологам материалы для изучения»». *Субботин-Пермяк П.И.* Набойка Пермского края. Из собрания Коми-Пермяцкого краеведческого музея им. П. И. Субботина-Пермяка. Альбом-каталог. – Кудымкар, 2021. – С. 9.

⁴⁷² Хранятся в фондах Коми-Пермяцкого краеведческого музея.

⁴⁷³ См.: *Серебренников Н.Н.* Пермская деревянная скульптура: Материалы предварительного изучения и опись. 2 изд., испр. и доп. – М.: Художник и книга, 2008. – 328 с.

краеведов в Уфе. С представителями региональной власти обсуждалась идея открытия в Перми краеведческого научно-исследовательского института⁴⁷⁴.

Стоит отметить, что администрация Уральской области, образованной в 1923 г. из Екатеринбургской, Пермской, Тюменской и Челябинской губерний, поддерживала краеведческие организации региона, видя в них инструмент изучения истории края и пропаганды нового социалистического общества. В 1930 г. Уральский обком ВКП(б) принял решение об издании Уральской советской энциклопедии (УЭС), выпустив в 1931 г. словник-проспект УСЭ, а в 1933 г. – 1 том, включавший 650 статей.

Уральские мастера обрели возможность для консолидации на базе краеведческих организаций, обладавших в этот период популярностью у населения и пользовавшихся поддержкой властей. Сотрудничество краеведов и художников имело на Урале давние традиции. Известно, что в 1924 г. свердловские художники, озабоченные своей неорганизованностью начали собираться на квартирах для совместной работы и обсуждения проблем искусства. Подобные собрания переросли в «среды», которые проходили на квартире букиниста и старожила города А.Н. Шарнина⁴⁷⁵. В 1925 г. подобные встречи устраивались на квартире художника А.Н. Парамонова.

В то же время можно говорить о целом ряде мастеров, использовавших разнообразные краеведческие материалы в своем творчестве. Авторитетным живописцем, еще до 1917 года написавшем ряд полотен о быте и культуре старообрядцев, был В.А. Кузнецов. Художник увлеченно и целенаправленно

⁴⁷⁴ См.: *Кругликова Г.А.* Роль краеведческих учреждений Урала в изучении и сохранении культурного наследия в 1920-е гг. // Пятые Татищевские чтения. Духовность и нравственность на Урале в прошлом и настоящем: тезисы докладов и сообщений, Екатеринбург, 22–23 апреля 2004 г. – Екатеринбург: ИИиАУрО РАН, 2004. – С. 293–297.

⁴⁷⁵ Сазонов подробно описывал эти мероприятия: «Участники наших жарких бесед были: Денисенко, Узких, Славин, Звездин, Дерябин, Хомяков и ... фельетонист газеты «Уральский рабочий» И. Чилим (И. Егоров) (...) Каждый приходящий художник должен был принести одну-две свои работы, и в большой комнате устраивалась очередная выставка. (...) За чаем разворачивалась дружеская беседа, начинался разбор каждого произведения. Говорили много о тоне, цвете, о содержании, о проблемах искусства и т.д (...) «Среды» художников проходили оживленно, много высказывалось интересных мыслей, все это давало хорошую зарядку для дальнейшей работы. (...) На «средах» бывали художники: Парамонов, Камбаров, Слюсарев, Денисенко, Сазонов, Кудрин, Узких, Звездин, Гайдамович, Потапов, Славин, Белянин и другие». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 78–79.

собирал этнографический материал на Нижне-Салдинском заводе, делал зарисовки и портреты с натуры. Картина художника «Канун» (1909, ил. 246), посвященная уральским «ревнителям старой веры» вызвала интерес на академической выставке в Петербурге, была отмечена золотой медалью, а затем демонстрировалась на международной выставке в Риме (1911).

Повествуя о создании полотна «Божьи люди» (1916, ил. 247), художник отмечал: «После работы над эскизами я остановился на упрощенной фронтальной композиции фигур: мне казалось, что в ней можно дать наибольшее впечатление и силу в обрисовке психологически сложных типов старообрядцев, показать характер этих людей, их противоречивый облик»⁴⁷⁶.

В 1919 – 1921 годах Кузнецов заведовал художественной студией и принимал участие в организации краеведческого музея в Нижнем Тагиле. На богатом этнографическом материале он написал полотно «Свадьба в Пермской губернии» (1921). Позднейшие работы художника со сценами труда старателей, штейгеров, крестьян отличались глубоким пониманием особенностей местного быта и характера населения края. На 8-й выставке АХРР Кузнецов экспонировал целый ряд картин, созданных на уральском материале: «Герой труда В.Г. Бабич», «Металлист», «Шахтер», «Старатели на золотых приисках Урала», «Нижне-Тагильский завод», «Нижне-Салдинский завод», «Уральский штейгер» (ил. 248).

Стремление к документальной точности не мешало В.А. Кузнецову передавать в работах свое восхищение природой и людьми горной страны. «Урал дал мне очень много. Его могучая красота, суровый цветовой строй обогатили мои искания, в годы академической учебы помогли мне определить свое живописное лицо. Сильные волей и характером уральцы вдохновляли меня к непрестанному творчеству. Урал манил меня своею исполинской богатырской силою, богатством красок и величавым пейзажем»⁴⁷⁷, – писал живописец в своей книге «Путь художника».

⁴⁷⁶ Кузнецов В.А. Путь художника. – М.-Л., 1952. – С. 36.

⁴⁷⁷ Там же.

Взгляд В.А. Кузнецова на своеобразие старообрядческого Урала – это взгляд просвещенного наблюдателя, подмечающий характерные черты, например, деревянную божницу посреди леса, отчетливо напоминающую языческое капище. Изображаемые люди для художника – не столько типы и характеры, сколько типажи. Его интересует не психология персонажей, а то, как суровая природа и условия старообрядческого быта сказались на их внешности.

В работах 1920-х годов стилистика уже иная. «Разведчик Урала» – это типизированный образ, тяготеющий к эпичности. Это и «гений места», наподобие врубелевского Пана и, вместе с тем, активный деятель, для которого природная среда – поле сражения как за жизненные блага, так и за саму жизнь. В условиях уже утвердившегося соцреализма, во второй половине 1930-х гг. мастер вполне бы мог осуществить синтез двух этих тенденций: этнографической очерковости и эпических образов. С позиций соцреализма, напрашивается идея соединить этнографический материал жизни старообрядцев с темой классовой борьбы, и Кузнецов, как художник академического метода, вполне был в состоянии предложить соответствующую художественную программу.

Интерес к краеведению повлиял и на творческое становление Г.А. Мелентьева. В 1920-х гг. художник основательно работал над серией картин, посвященных истории Кунгура. Ученик Н. Фешина, он стремился не столько реконструировать события ушедших эпох, сколько передать атмосферу легендарной древности, ориентируясь в своих поисках как на полотна В. Сурикова, так и на более «актуальные» для него вещи А. Васнецова и Н. Рериха. Влияние последнего критики усмотрели в картине «Постройка деревянной крепости в Кунгуре в 1675 году» и упрекали Мелентьева в «символических условностях». Не понравилась критикам и «Осада Кунгура армией Пугачева» (1924 – 1925. Эскиз картины, ил. 249), в которой отсутствовала плакатная эффектность т.н. историко-революционных картин. Художник пользовался материалами местного краеведа – священника Градо-

Кунгурского Иоанно-Предтечевского женского монастыря П.П. Пономарева, который, с одной стороны, описал множество бытовых и исторических подробностей, с другой – представил разгром пугачевцев под стенами города как проявление божественной воли, как истинное чудо⁴⁷⁸. Мелентьев пытался быть исторически точным и, в тоже время, передать в полотне дух сказания – неожиданное смятение, охватившие мятежные толпы.

Подобный взгляд на уральскую историю показался критикам и бдительным зрителям вредным. Мелентьеву настойчиво советовали оставить подобную тему и переключиться на производственную⁴⁷⁹.

Обратившись к современности, Мелентьев написал картину о местных богоборцах, довольно точно передав атмосферу революционного мероприятия по уничтожению церковных ценностей (ил. 250). Подобное полотно смущало советских чиновников своей откровенностью и практически не выставлялось.

Тема пугачевщины казалась уральским художникам актуальной (Пугачев объявлен новой властью народным героем, в честь него устанавливаются памятники), а, главное, близкой, связанной с историей региона и конкретных мест. Сюжетную линию можно было обогатить малоизвестными (особенно в столицах) фактами, этнографическим материалом и народными преданиями, тем самым подчеркнув индивидуальный авторский взгляд.

⁴⁷⁸ «В этот день – 23 января – при усиленном нападении злодеев с двух сторон и жестокой пушечной и оружейной стрельбе защитники Кунгура, не надеясь на свои силы, обратились к заступничеству Царицы Небесной. (...) Для крестного хода была взята из Тихвинской церкви чтимая икона Тихвинской Божией Матери... (...) Подняв свои иконы, вышли злодеям навстречу для служения молебна, и их молитва увенчалась полным успехом; враги бежали от города...». Сказание о нападении на Кунгур и уезд злодейских пугачевских шаек и об обороне кунгурских граждан // Описание церквей и приходов Кунгурского уезда (Пермской губернии). Историко-географический биографический очерк / Составил священник П.П. Пономарев. – Кунгур, 1896. – С. 329.

⁴⁷⁹ «Вот художник Мелентьев написал «Постройку деревянной крепости в Кунгуре в 1675 году» А разве сейчас мы не строимся? Разве нет у нас Богомолстрога, Кизелстрога, гигантского размаха строительства в самом Свердловске и т.д.? Почему же наши художники не взяли для своего творчества этих тем, не отобразили быстрого пульса современности, не дали, например, картины новой электростанции, производственных совещаний, быта новой школы, работы и жизни наших клубов и т. д.?». *Кантарева Л.* Творчество художников Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С. 127.

С.М. Карпов – уроженец Оренбурга, работавший в крае в 1918 – 1921 годах, являлся одним из идеологов и активных руководителей АХРР. Его крупное полотно «Арест Пугачева» (1928 – 1929, ил. 251) задумывалось как программная историко-революционная картина в рамках пропагандируемого мастером «большого стиля».

Незавершенное из-за скоропостижной смерти художника, полотно экспонировалось вместе с эскизами к картине на выставке АХР в 1929 г. и было высоко оценено современниками⁴⁸⁰.

Карпов, избрав драматичный эпизод ареста Пугачева, подает его в своеобразной «интимной» атмосфере, словно делясь со зрителем своим тайным знанием – «вот как все было на самом деле». Исторические факты сплавляются с местными сказаниями об императоре-самозванце Петре III (сам Карпов был родом из оренбургских казаков) и экспрессией высокой трагедии, напоминающей о последних строках поэмы С. Есенина «Пугачев» (поэт был в Оренбурге проездом в Туркестан в мае 1921 г.).

Сохранившиеся многочисленные наброски и подготовительные этюды демонстрируют, насколько основательно художник разрабатывал композицию и образы персонажей⁴⁸¹.

Художник академической выучки, Карпов понимает, что для создания образа значительного исторического события нужно установить пластические взаимосвязи между фигурами. Сложная ритмическая структура картины подчинена четкой дихотомической закономерности – все элементы композиции

⁴⁸⁰ «Его последняя картина «Арест Пугачева» насыщена ненавистью к эксплуататорам. АХР пытается воссоздать и борьбу отдельных революционных основ, передавая ее отнюдь не сквозь призму «народнического передвижничества», как это думают некоторые наши критики, а осветить эту революционную борьбу светом последних десятилетий классовой борьбы пролетариата». См.: Карпов, Степан Михайлович. Некролог / Правда. – 1929. – 26 марта.

⁴⁸¹ «Целый ряд штудий, еще не совсем внятных, обыгрывают тему темного силуэта фигуры возле освещенной двери (...). Возможно, этот мотив был исходной точкой для рассуждений мастера. По зарисовкам к «Пугачеву» можно проследить становление композиционного строя картины. Героические, басовые ноты, столь характерные для Карпова, здесь с новой силой напоминают о неоклассицизме. Философия замысла раскрывается в эскизах пластически, через столкновение света и теней, игру силуэтов и больших пространственных планов». Степан Карпов. Живопись и графика из собрания Оренбургского областного музея изобразительных искусств / Сост.: И. В. Смекалов. – Оренбург, 2020. – С. 129.

разделены на пластические пары. Есть два источника света: из открытой двери – слева и фонаря в руке солдата, поднесшего свет к лицу Пугачева – справа. Оба светильника скрыты от зрителя, заслонены фигурами военных, которые, таким образом, оказываются в контражурном положении. Если первый из этих персонажей, фланкирующих центральную группу – рядовой – вытянулся во фронт, то второй – офицер – уже оживший истукан, делает шаг к схваченному Пугачеву. Он наклоняется к пойманному бунтовщику всем телом, опершись на трость. Антагонист – офицер и протагонист – Пугачев образуют геральдичную сомкнутую группу, но по пластике они противоположны: застылости солдафона противопоставлена перетекающая, «ртутная» пластика фигуры казака; жестко вырезанному контражурному силуэту – рельефная светотеневая моделировка сильно освещенного объема. Геральдичность композиции усилена двумя симметрично расположенными у ног Пугачева коленопреклоненными фигурами бунтовщиков. Казак в синем чекмене – предатель, выдавший народного героя в руки палачей-сатрапов. Правой рукой он держит под уздцы коня (поэтическая эмблема украденной свободы), а левой вздымает связанные за спиной руки лже-Петра Третьего. Все эти объединения и сближения создают многомерную образно-символическую структуру, вносящую в исторический сюжет дух классицистической трагедии.

В 1920 – 1930-х годах серию исторических картин о Крестьянской войне 1773 – 1775 гг. создал уфимский живописец А.П. Лежнёв.

Близкие художника отмечали, что он основательно изучал исторические источники, консультировался с уфимскими краеведами, зная башкирский язык, посещал спектакли Башкирского драматического театра. Исследуя быт эпохи, Лежнёв делал зарисовки утвари, одежды, оружия хранившихся в фондах краеведческого музея⁴⁸².

Лучшей работой цикла стала «Поимка Салавата» (1930, ил. 252), в которой народный герой представлен загнанным зверем, угрюмым и обреченным. Сюжет картины близок описанным событиям в романе С.П.

⁴⁸² *Сорокина В.М.* Ученик Сурикова // Бельские просторы. – 2004. – № 11. – С. 117–121.

Злобина «Салават Юлаев» (1929). Художник и писатель были знакомы, и Лежнёв, судя по всему, разделял творческий подход Злобина, который строил текст о национальном герое не только на документальном и бытовом, но и фольклорном материале. Отсюда, негероический эпизод поимки бунтовщика⁴⁸³ превращается в былинный эпос о мятежном богатыре. Не идеализированный Салават (его иконография на тот момент еще не сложилась) выразителен своей фактурой: голова кажется небольшой, что создает ощущения могучего тела батыра, а лук и стрелы (реальное оружие башкирского воина тех лет) становятся символами хтоничного существа – хозяина уральских гор. Лубочно-декоративными (лишенными какой-либо агрессии) предстают на полотне фигурки лошадей и всадников, да и пейзаж с сиреневыми скалами и изумрудными елями кажется эффектно-театральным.

Образ Салавата Лежнёв будет разрабатывать в последующих картинах: «Истязание Салавата» (1934, ил. 253), «Встреча Салавата Юлаева с отрядом Емельяна Пугачева» (1940), «Бой Салавата с авангардом Михельсона» (1941), а также в серии эскизов для картины «Допрос Салавата» (1946–1947). Несмотря на выразительные находки, композиционные и колористические, образ героя башкирского народа будет более иллюстративным, однозначно героическим.

Художник уделил внимание и Чике Зарубину – пугачевскому атаману, под командованием которого восставшие пытались взять штурмом Уфу. Его картины «Казнь Чики Зарубина» (1930, ил. 254) и «Осада Уфы пугачевцами» (1940, ил. 255) демонстрируют хорошее знание исторического материала и, в то же время, желание решать колористические задачи. В работе над историческими картинами Лежнёв находился под большим влиянием творчества В. Сурикова, с которым общался в молодости: «Он говорил много ценного, много давал советов и указаний, рассказывал о своих работах, меня

⁴⁸³ В романе «Салават Юлаев» С. Злобин сцену поимки описал так:

« – Имай теперь! — крикнул Салават, пускаясь бежать на лыжах.

В то же мгновение он упал от удара по голове: один из солдат метнул ему в голову фляжку с водой». Если в романе кульминационный момент представлен буднично и даже с забавной подробностью (герой сбит с ног фляжкой с водой), то на картине Лежнёва есть экспрессия борьбы, исход которой не определен.

расспрашивал обо всем, разъяснял, поправлял. Меня больше всего поразила его разборка всех деталей на моих портретах: кажется, каждый мазок он разбирал и учил, как надо положить и что почувствовать в живописи, в портретах»⁴⁸⁴. Ориентация на произведения выдающегося мастера, определяла процесс работы: Лежнёв писал с натуры улочки старой Уфы, памятники архитектуры, искал образы своих героев в башкирских селениях. При том, что Лежнёв получил художественное образование, в его картинах явственно прослеживаются черты, характерные для творчества самодеятельных художников. Это придает работам мастера, выбиравшего крайне драматичные эпизоды, своеобразие, свежесть и привлекательность.

В подобном ключе он будет работать над картинами, представляющими новый быт советской Башкирии. Черты примитива внесут в полотно «Освобождение башкирской женщины» (1931, ил. 256), написанной с явной установкой на социальный заказ, фольклорное звучание и мягкий лиризм. Даже в столь серьезной и ответственной для 1930-х гг. теме как Лениниана, художник позволяет себе авторское решение, собственную разработку сюжета и композиции. Картина «Ленин в Уфе» (1938, ил. 257) создает ощущение романтической легенды, хотя автор основывался на документальном факте о приезде В. Ульянова и Н. Крупской в Уфу (февраль 1900) и об их встрече с местными социал-демократами. Узнаваемый образ вождя мирового пролетариата с характерным жестом в живописной дымке не кажется плакатно однозначным. Талант Лежнёва преобразует сцену в полутемном интерьере в некую мрачноватую фантазию, с искаженной формой предметов, заостряющимися и вздыбливающимися углами, погруженную в живописную, тонкую по цвету среду.

Произведения В. Кузнецова, Г. Мелентьева, С. Карпова, А. Лежнёва демонстрируют независимую творческую позицию и избирательный подход к краеведческому и фольклорному материалу (порой отдавая предпочтение

⁴⁸⁴Лежнёв А.П. Автобиография. (Архив БГХМ им. М.В. Нестерова). Цит. по: *Сорокина В.М.* Ученик Сурикова // *Бельские просторы.* – 2004. – № 11. – С. 117–121.

последнему), что связано с желанием представить новую программу развития отечественной исторической картины.

Большинство уральских художников не имели опыта работы над историческими полотнами и видели ценность краеведения в решении иных, более скромных задач. Участвуя в деятельности музейных сообществ, они активно обращались к этнографическим темам и участвовали в разного рода экспедициях по сбору экспонатов для формирования коллекций, зарисовывали образцы флоры и фауны, памятники архитектуры, типы и элементы жилья, предметы быта, одежды различных народов Урала. Музейные учреждения заказывали мастерам живописи и графики оформление залов и витрин, макеты и пособия, живописные полотна и рисунки иллюстрирующие природные зоны и этапы исторического развития края, портреты выдающихся личностей. Даже в рамках музейного заказа, ряду художников удалось создать выразительные произведения, в которых ярко отразились как личные наблюдения, так и творческие установки.

Директор Башкирского государственного художественного музея Ю.Ю. Блюменталь стал организатором ряда экспедиции по Южному Уралу, в результате которых была собрана коллекция башкирского народного декоративно-прикладного искусства⁴⁸⁵. Во время этих экспедиций Блюменталь и привлеченные им художники В.С. Сыромятников, К.С. Девлеткильдеев, А.Э. Тюлькин выполнили ряд карандашных и акварельных работ на тему башкирского быта.

Плодотворной в плане творческих результатов стала поездка в 1928 году Ю. Блюменталья и К. Девлеткильдеева в Тамьяно-Катайский кантон (ныне Белорецкий район) Башкирии. Работы художников, созданные во время поездки, обладают не только документальной, но и художественной ценностью. Среди них «Интерьер башкирской избы» (ил. 258), «Молодая баба-башкирка» (ил. 259), «За кумысом», «Косцы», «Башкирское крыльцо» (ил. 260)

⁴⁸⁵ Первая экспедиция работала в Тамьян-Катайском кантоне Башкирии (1928), вторая в Аргаяшский кантоне (1929), третья (1933), четвёртая (1934), пятая (1935) в Бурзянском районе.

Блюменталья. Так, в «Интерьере башкирской избы» предметы быта, утварь представлены с явным почтением к материальной сфере жизни, с сознанием ценности объективного отображения. Но живописно-колористическая техника художника погружает все предметы в валерную свето-воздушную вибрацию. Подобная дематериализация объектов, замена их на систему пятен характерна для таких мастеров как Вюйар и Боннар.

Иначе решает творческие задачи Девлеткильдеев, тонкий и точный акварелист. В его работах есть передача световоздушной среды и легкая идеализация образов, что позволяет почувствовать особую поэтичность народной жизни. Именно поэтому этнографические зарисовки «Крыльцо башкирской избы» (ил. 261), «Девушка-башкирка в голубом» (ил. 262), «Башкир-охотник на медведя» (ил. 263) обрели со временем статус национального достояния. Даже надписи, сделанные рукой художника на оборотной стороне, несут не только формальную информацию, но, порой, краткий рассказ о модели. Так, акварель «Башкир-охотник на медведя», автор сопровождает текстом: «Бигарслан Султанов, охотник, 30 лет, убивший около 20 медведей, 16 волков, партейный, инвалид, получил инвалидность на охоте, собака Бурзик».

В тонких акварелях Девлеткильдеева ощущается некоторое противоречие между художественной задачей и изобразительным языком. Они воспринимаются скорее как красочные фантазии, чем-то напоминая экспрессионистские акварели Э. Нольде, чем как этюды с натуры. Но, возможно, эта амбивалентность как раз и придает им неповторимый шарм, ощущение времени.

Будучи научным сотрудником Башкирского государственного художественного музея, художник В.С. Сыромятников регулярно выезжал в различные районы Башкирии и выполнял многочисленные альбомы с зарисовками национального орнамента и образцами народного искусства, среди которых украшенная орнаментом обувь (сарыки), вышивка и резная деревянная утварь. Художник стремился зафиксировать этнографический или

художественный материал с документальной точностью, прописывая всю необходимую информацию (ил. 264). По результатам творческих поездок, он написал несколько статей, которые опубликовал в столичных журналах⁴⁸⁶.

Наиболее значительной работой В.С. Сыромятникова этого периода считается полотно «Гости на женской половине» (ил. 265). Известно, что художник в конце 1920 – начале 1930-х гг. написал несколько вариантов картины, в которые постарался включить все свои знания башкирской народной культуры. Современные исследователи подчеркивают: «Картина В.С. Сыромятникова (...), является своего рода наглядным пособием для изучения деталей башкирской женской одежды. Здесь художник очень правдиво и документально изображает не только всю обстановку и интерьер башкирской избы, но и женские праздничные костюмы своих героинь. Хозяйка дома, являясь как бы символом достатка и благополучия, одета в праздничный головной убор кашмау и нагрудник сакал, которые являются самыми красивыми частями праздничного башкирского женского костюма»⁴⁸⁷.

М.Н. Елгаштина, много работавшая на пленэре в 1900 – 1910-х гг., продолжала и в 1920-х создавать акварели, ориентируясь на «пейзаж настроения». Уголки старой Уфы, задворки, пустыри, кладбища обретали в произведениях художника, то романтическое, то лирическое звучание. Выразительные природные состояния и нюансы освещения определяют привлекательность работ «Вечерний час» (1924), «Совы» (1925, ил. 266), «Река Сим» (1926), «Фабричный двор» (1920-е, ил. 267), «Вечерние сумерки» (1920-е. Ил. 268). В этих листах неудержимо прорывается память о Серебряном веке. «Вечерние сумерки» – явное воспоминание об усадебной жизни, «Фабричный двор» перекликается с петербургскими мотивами М. Добужинского.

⁴⁸⁶ См.: *Сыромятников В.* Башкирское народное искусство // Советское краеведение. – М.-Л., –1936. – № 12. – С. 107–113; *Сыромятников В.* Башкирское народное искусство // Искусство – 1937. – № 1. – С. 155–160.

⁴⁸⁷ *Мамлеева Э.* О коллекции башкирского народного декоративно-прикладного искусства в художественном музее имени М.В. Нестерова // Ватандаш. – 2018. – № 3 (258). – С. 144.

Активным краеведом и музейным работником зарекомендовал себя А.Э. Тюлькин. Участник этнографических поездок, он внес заметный вклад в собирание предметов башкирского народного искусства. Так же известно, что в начале 1920-х гг. он был командирован в Среднюю Азию для приобретения экспонатов (в Уфе планировали открыть Музей народов Востока)⁴⁸⁸.

Для Тюлькина краеведение давало возможность погрузиться в мир старины и найти адекватные выразительные средства, чтобы зафиксировать «уходящую красоту»⁴⁸⁹.

Можно отметить, что погружение в мир прошлого было связано не столько с любовью к истории родного края, сколько с внутренним противостоянием, до конца не осозанным художником, советской художественной программе, внедряемой в 1920-х – 1930-х гг. Недаром в автобиографии он откровенно признавался: «Когда писал и любовался отживающим, невольно возникали мысли о колючем, некрасивом, новом, и мучительно хотелось проникнуть в него и найти в этом красоту. (...) Я хотел написать новую Башкирию, но картина не получалась. В этом противоречивом борении прошла вся моя жизнь»⁴⁹⁰.

Художественное осмысление старой Уфы позволяло Тюлькину оставаться независимым, самостоятельно избирать сюжеты и образы, экспериментировать с композицией и колоритом. Мастер шел от пленэрной практики, наблюдая и определяясь с творческими задачами, порой точно фиксируя в этюде состояние и освещение, порой длительное время перерабатывал этюдный материал, преобразуя его в систему станковой картины. Художник неоднократно возвращался к полубившимся мотивам и объектам, варьируя цветовую насыщенность, звонкость красок («Базар». 1923, ил. 269) или добиваясь композиционной сложности и фактурности объектов

⁴⁸⁸ Янбухтина А.Г. Окраина – не конец мира // Бельские просторы. – 2003. – № 10. – С. 120.

⁴⁸⁹ Как отмечала А. Янбухтина: «Образ старой Уфы явился для Тюлькина (...) источником глубоких художественных переживаний на протяжении всего творчества». См.: там же.

⁴⁹⁰ Цит. по: Янбухтина А.Г. Окраина – не конец мира // Бельские просторы. – 2003. – № 10. – С. 120.

(«Берег Уфы. 1924, ил. 270). Ему интересна красота обыденного мира, выразительность привычного образа, такого как «Цветущие окна» (1924, ил. 271) или белые полотенца на плетне («Перед праздником в башкирской деревне. 1937, ил. 272).

А. Тюлькин, несомненно, крупный мастер, значение творчества которого далеко не исчерпывается воспеванием потаенной красоты старинного провинциального города. В его уфимских мотивах не меньше символизма, чем в витебских фантазиях Шагала. Хотя художник и не прибегает к очевидным трансформациям, но все его объекты: строения, элементы ландшафта, предметы быта – живут напряженной органической жизнью. Мастерство натуроподобного изображения, предельная насыщенность деталями, многообразие фактур и текстур – все это нужно не само по себе, а для максимального усиления суггестивного воздействия на зрителя.

Под руководством Тюлькина начинал свой творческий путь П.В. Мальков, еще подростком бравший у мастера уроки рисования и живописи⁴⁹¹. В начале 1920-х гг. Мальков по заданию Уфимского музея, занимался реконструкцией национальных женских костюмов. Этнографические и краеведческие познания художника определили своеобразие его полотна «Башкиры из Архирейки» (1924, ил. 273). Жанровая композиция на фоне знаменитой Архирейки⁴⁹² воспринимается как часть музейной экспозиции с муляжами в национальных одеждах и с предметами народного быта. Вывернутое пространство, отсутствие световоздушной среды, декоративная плоскостность пятен, как и подчеркнутая иллюстративность, создают ощущение, что перед нами старательно исполненный музейный заказ.

Заметна и тяга к кинематографической эффектности. В картине «Башкиры из Архирейки» осуществлено монтажное соединение сверхблизкого

⁴⁹¹ См.: Павел Васильевич Мальков / Вступ. ст. Н. Ольшанской. – М.: Советский художник, 1954.

⁴⁹² Архирейская слобода располагалась на окраине Уфы, на гористом склоне вдоль реки Белой. Название слобода получила от самого большого местного здания – Архирейского дома.

и сверхдальнего планов. Коза, кажется, рогом вот-вот проткнет сам холст. При этом фоном для ее головы оказывается целая крестьянская усадьба, уменьшенная головокружительной дистанцией. То, что картина смоделирована из различных фигур, предметов и деталей одежды, ясно при сравнении мужских фигур из живописного полотна и рисунка «Башкир» (колоритный персонаж помещен на неожиданно классически-барочном архитектурном фоне. 1920-е, ил. 274). Подобный прием в то время использовали многих художники, но картина Малькова благодаря наивно-ученическому подходу автора, соединившего сухой этнографический материал и театральную эффектность, обрела выразительность. В творчестве художника, достигшего впоследствии профессионального уровня и признания (Сталинская премия, 1950), ранняя работа «Башкиры из Архирейки» осталась лучшим произведением.

Творческая деятельность уфимских художников-краеведов получила международную огласку. В 1929 г. сотрудник Галереи изящных искусств Сан-Диего (штат Калифорния, США) Р. Моррис посетил Уфимский художественный музей и отобрал для выставки «Художники национальных окраин Советской России» произведения А. Тюлькина, Ю. Блюменталья, М. Елгаштиной, К. Девлеткильдеева, А. Лежнёва, В. Сыромятникова. В архиве А. Тюлькина хранится текст рецензии Хейзел Бойер Брауна «Художники окраины», опубликованной в газете «New-York Tribune» (1929)⁴⁹³.

Краеведение и музейная деятельность сплотила уфимских художников, позволила им не только сохранить дореволюционный потенциал, но и активно развиваться на протяжении 1920 – 1930-х годов. Не последнюю роль в этом сыграло их обращение к национальной культуре башкирского народа.

⁴⁹³ Художественный критик отмечал: «На маленькой выставке в Галерее изящных искусств мы в настоящее время находим отражение одной из провинций России. Выставленные работы показывают скромную сельскую жизнь с сильным расовым оттенком... (...) Бедность этих художников явствует из тех материалов, которыми они пользуются. Большая часть полотен записана с обеих сторон. Лучшая работа в собрании — «Головка» Ю. Ю. Блюменталья, директора Уфимского художественного музея, сделана на бумаге, обратная сторона которой имеет печатный текст, быть может, это кусок обложки...». См.: *Навозова А.* За далью лет... О творчестве художников Юлия Блюменталья и Леонида Лезенкова // *Бельские просторы.* – 2006. – № 3. – С. 138.

Собирание, изучение и популяризация башкирского декоративно-прикладного искусства стало важной частью культурной политики республики. Местная власть, в целом, благосклонно относилась к творческой работе художников. В 1926 году Башкирская музыкальная школа была реорганизована в Башкирский государственный музыкальный художественный и театральный техникум⁴⁹⁴. Художественные дисциплины в техникуме преподавали Ю. Блюменталь А. Лежнёв, Л. Лезенков, А. Тюлькин.

В других уральских культурных центрах – Перми, Свердловске, Оренбурге, Челябинске, Нижнем Тагиле, художники, занимавшиеся краеведением, ограничивали свои творческие разработки темой «старый город». В известной мере, это стало продолжением темы «Старая Русь», популярной у художников столиц и регионов в 1900 – 1910-х годах. Мотив «уходящего» волновал Л.В. Туржанского, умевшего в пленэрных вещах передать не только тонкие колористические сочетания, но и точный художественный образ. Так, громоздкие ворота с классическими колоннами словно врастают в землю, олицетворяя собой дух старообрядческого края (ил. 275). Мастер никогда не ставил перед собой специальной задачи отобразить характерные особенности уральского жизненного уклада, климата, растительного или животного мира, при том, что в его творчестве присутствуют, наряду с чисто пейзажными, и бытописательские, и анималистические мотивы. Ученик В. А. Серова, Туржанский, воспринимал черты сельской и провинциальной жизни, городские постройки, крестьянские усадьбы и живность как элементы органической жизни, столь же естественные, как небо над головой и земля под ногами. Эту органичность великолепно демонстрирует этюд-картина «Осенний мотив». Образность этого произведения совсем иного рода, нежели «поэзия руин». Запыленность и загрязненность ворот, подчеркнутые живописцем, сродни обстановке в заводском цеху или мастерской в разгар производственного процесса. Сколы штукатурки сродни

⁴⁹⁴ В 1936 г. техникум был реорганизован в два самостоятельных учебных заведения: Уфимское музыкальное училище и Уфимское театрально-художественное училище.

вмятинам и царапинам, что появляются на поверхности интенсивно эксплуатируемого механизма, к примеру, парового молота. Туржанский изображает вовсе не промышленный объект, но сам факт укорененности художника в уральской жизни, в сочетании с его художественной чуткостью, придают этюду мощный символизм, делая его обобщенным образом горнозаводского Урала.

К этому стремился И.К. Слюсарев, задумавший написать в период Первой мировой войны живописный цикл «Старая Русь» (ил. 276). Анализируя творчество И.К. Слюсарева, наиболее последовательного ученика Л. Туржанского.

Виды Перми создавали И.И. Туранский и А. Каплун, подчеркивая в своих работах то ярморочную красочность в духе Кустодиева (ил. 277), то изысканную строгость линий и локальных пятен на манер Добужинского (ил. 278). В 1920-х гг. эти художники продолжают свои поиски выразительного образа малой родины. Тот же А. Каплун выполнит в 1919 – 1920 гг. цикл линогравюр «Старая Пермь» (ил. 279). Уйдя от утонченности мирискусников, мастер сумел подчеркнуть в обыденных сюжетах напряженность трагического времени. В дальнейшем, он совершит ряд поездок в Среднюю Азию, где изобразит памятники истории и архитектуры.

В Свердловске интерес художников к образам старого Екатеринбурга был связан с личностью Л.В. Туржанского, в мастерской которого в Малом Истоке (деревня в окрестностях Екатеринбурга) занимались И. Слюсарев, В. Бояринцев, Н. Сазонов, А. Минеев, О. Бернгард и др. Собственно, Туржанский не увлекался краеведением и редко писал архитектурные мотивы или городские виды, но умел настроить своих учеников на восприятие среды и образа.

Создать образ старого Екатеринбурга, передать атмосферу уральской старины пытались в своих произведениях В.И. Бояринцев («Весной повеяло». 1922, ил. 280), И.К. Слюсарев («Старый Екатеринбург зимой». 1923, ил. 281), Л.А. Елтышев.

В конце 1920 – начале 1930-х гг. местные художники пытались сделать эту тему привлекательной для зрителей и городских властей. Н. Сазонов вспоминал, как вместе с художниками С. Михайловым и А. Борматовым решили писать картины, посвящённые старому Екатеринбург⁴⁹⁵.

Подобная позиция городских властей была связана с идущей из центра установкой о вредности в целом «безыдейного пейзажа» и темы «старый город» в частности.

Несмотря на негативное отношение со стороны руководства, художники и в 1930-х продолжают писать виды старого Екатеринбурга, заметно уходя от эстетики Л. Туржанского в сторону пейзажа-панорамы с выстроенными планами, явно рассчитанные на музейную экспозицию.

Стоит отметить, что часто живописцы изображают старый город зимой, занесенный снегом, в серовато-охристой гамме (Белянин Н.Я. «Старый Екатеринбург», ил. 282; Минеев А.М. «Старый Екатеринбург», ил. 283; Петров С.И. «На площади Народной мести», ил. 284). Художники не только не идеализировали образ столицы Урала, а, напротив, подчеркивали неустроенность и некомфортность среды рабочих окраин. Акцент на пустыри, огороды, заборы, сараи лишь усиливают бытовые реалии города-завода. Задача, озвученная Сазоновым – запечатлеть уходящую городскую среду для потомков: «Придет время, будет такой музей, но (...) облик старого города по фото не восстановишь!»⁴⁹⁶ – требовала от мастеров не столько документальной фиксации, сколько передачи атмосферы эпохи перемен, которую они глубоко ощущали. Другое дело, что выполнить эту художественную задачу оказалось

⁴⁹⁵ «Много знакомилась с литературой о строительстве города, с историей возникновения его, находили старые постройки, вели учет их. В первую очередь мы рисовали деревянные здания, так как они сносились разрушались. Написали ряд этюдов с ветхими домами, которые пленили нас своей живописностью и, конечно, своей историей. (...) мы отправились к тогдашнему председателю горсовета, доложили, что мы, художники Свердловска, разработали план по изображению в картинах, этюдах, рисунках историю города... (...) Все наши произведения отдаем горсовету для создания музея города (...). Председатель выслушал нас и сказал:

– Никакого музея города не надо мне!». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 111–112.

⁴⁹⁶ Там же. С. 112.

непросто. Тот же Сазонов, много писавший виды старого города (Ил. 285), огранивался, по сути, эффектными композициями, на которых была представлена разнообразная городская застройка. Нарочитая отстраненность, дистанцированность точки зрения от самого предметного пространства изображения, демонстративное отсутствие аванплана как бы намекают на возможность применения картины в качестве диорамы, когда первый план решается не средствами живописи, а путем некоего ассамбляжа из натуральных объектов. Но дело в том, что такая композиционная задача подразумевает репрезентативный характер изображения: должно быть изображено или примечательное место, или экстраординарное событие.

Впрочем, одна из работ – «На площади народной мести» С.И. Петрова – отвечает критериям диорамы, поскольку на ней изображено примечательное место: особняк инженера Ипатьева, где в 1918 году была расстреляна семья бывшего российского императора Николая Романова. Безобидные стаффажные фигурки, как-то очень понуро бредущие по просторной заснеженной территории, действительно, ассоциируется с «народными мстителями», которых что-то притягивает к месту, где погибла царская семья.

«Расстрельный дом» в это время регулярно изображали местные живописцы и графики. По решению партийного руководства в здании был открыт уральский филиал Музея Революции, проводились экскурсии для учащихся и приезжих соработников. На картине И.К. Слюсарева «Дом Ипатьева» (1925. СОКМ) представлен боковой фасад здания. Художник подчеркивает живописный облик написанного с натуры особняка: светится на солнце голубовато-белая штукатурка, синие тени от деревьев подчеркивают рельеф декоративной лепнины. Но посвященные понимали, что живописец не случайно выбрал именно этот ракурс: он изобразил окна комнат, в которых содержались Николай, Александра и их дети, а также окно подвала, где происходил расстрел.

Время больших перемен чаще удавалось передать в жанровых сюжетах. Тот же Слюсарев в конце 1920-х гг. обратился к заводскому пейзажу, создав

картины «Верх-Исетский завод» (1927), «Катав-Ивановский завод» (1934), «Поселок Симского завода» (1936). Критики, как правило, были единодушны: «Менее удавались художнику индустриальные пейзажи: он не видел еще красоту в самом промышленном мотиве»⁴⁹⁷.

Показательна история создания полотна Слюсарева «Открытие трамвайного парка в Свердловске» (1930, ил. 286). Присутствуя на торжественном мероприятии, художник написал с крыши близстоящего дома этюд, на основе которого позднее создал картину⁴⁹⁸. Он сохранил в окончательном варианте этюдную свежесть пейзажа, усилив лубочную яркость трамвайных вагонов (они напоминают детские игрушки), лозунгов, знамен и грубовато сколоченной триумфальной арки с натянутой поперек финишной лентой⁴⁹⁹. Тонкий лирик, Слюсарев в этой картине открывается с неожиданной стороны. Чувствительный к ритмам древесных ветвей или хлопьев снега, здесь он оказывается как бы под гипнозом механического движения. Ритм трамвайных окон соответствует ритму стоящих фигурок людей, каждая из которых, кажется, занимает обособленное положение, несмотря на сплоченность – множество фигур не сливаются в толпу, с ее органической, волнообразной пластикой, а остаются суммой отдельных персон, одинаково застывших, обездвиженных, кажется, поддавшихся гипнозу официального действия.

Приемы примитива заметны в изображении праздничной толпы. Заказная работа при всей эклектичности художественных приемов передает

⁴⁹⁷ Павловский Б. В. Художники Свердловска. – Л., 1960. – С. 38.

⁴⁹⁸ Фотография, запечатлевшая И.К. Слюсарева во время написания этюда «Открытие трамвайного парка в Свердловске», опубликована в книге С.П. Яркова «Художественная школа Урала». – Екатеринбург, 2002. – С. 90.

⁴⁹⁹ См.: Алексеев Е.П., Ярков С.П. Сила детских впечатлений: Новые материалы о творчестве Ивана Слюсарева // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2008. – № 55. – С. 98–107.

атмосферу первых пятилеток с ее динамикой, напором и плакатной крикливостью⁵⁰⁰.

Работа в области краеведения объединяла и многих художников-самоучек, желавших проявить себя в деле иллюстрации истории родного края. В 1926 г. в Нижнем Тагиле состоялась художественная выставка, на которой экспонировались пейзажи и жанровые сюжеты А.Н. Кравченко, В.В. Топорковой, Г.И. Форшева, В.И. Шишова. Яркие индивидуальности, эти художники не были группой единомышленников. Одни из них, такие как А.Н. Кравченко тяготели к сухой декоративной манере («Шарамыга», «За сосной», «На току» «Мальчик в забое» (1937. Ил 287)), другие, как В.И. Шишов, увлекались импрессионизмом. Были и мастера, совмещавшие занятия живописью с резьбой по дереву и мрамору, как Г.И. Форшев. Произведения художников-самоучек критики неизменно ставили в пример профессионалам, но лишь немногие из самодеятельных мастеров сумели развить свой талант, сохранив при этом самобытное видение мира.

В художественной жизни Челябинска 1920 – 1950-х гг. заметной фигурой был И.Л. Вандышев. Выходец из казачьей среды, он с ранних лет был увлечен рисованием, даже будучи на фронте во время 1-й мировой войны, находил время для изображения сослуживцев и военного быта (графические серии «Типы 10 казачьего полка» и «Типы Волынской губернии» (1915 – 1917) хранятся в Государственном историческом музее Южного Урала). После завершения Гражданской войны Вандышев непродолжительное время обучался в красноармейской студии и в Первой Сибирской художественно-промышленной школе в Омске (среди преподавателей – художник авангарда К.К. Чеботарёв). Влияние Чеботарёва заметно в живописно-декоративной композиции «Прекрасная терзающая жизнь» (1921). Художник обрел известность после того, как на выставке самодеятельных художников в

⁵⁰⁰ См.: *Алексеев Е.П., Ярков С.П.* Сила детских впечатлений: Новые материалы о творчестве Ивана Слюсарева // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2008. – № 55. – С. 98–107.

Свердловске (1927) его работа была отмечена 1-й премией. В 1927 г. Вандышев поступил на рабфак ВХУТЕМАСа, но обучение не завершил. В 1930-х он много рисовал с натуры, фиксировал культурные и политические события, происходившие в регионе: «Бал-маскарад в Уйской школе рабочей молодёжи» (1930-е), «Общегородской митинг солидарности Испании в Челябинске» (1936, все в ГИМ Южного Урала). В это время он нашел свою тему – жизнь сельских тружеников, изображал не столько колхозные реалии, сколько традиционную жизнь уральских крестьян, делал зарисовки сельских строений, интерьеры изб и предметов быта. Интерес к историческому прошлому определило и его работу над живописным циклом, посвященном старому Челябинску. В ряде произведений художник, в соответствии с советскими установками, представил «мрачную эпоху царизма» («Проверка цепей» (1920-е., ил. 288) «Челябинская пересыльная тюрьма» (конец 1930-х гг., ЧМИИ), в других – красоту старинного жизненного уклада («На рынке» (1926 ГИМ Южного Урала), «Ярмарка» (1928, ЧМИИ)). Интерес к этнографическому материалу, жизненные наблюдения и эмоциональная выразительность исполнения, близкая художникам наива, определили своеобразие творческой манеры И.Л. Вандышева (ил. 289).

В Челябинском краеведческом музее трудились художники А.Н. Самохвалов и А.И. Корабельников, выполнявшие, по большей части, рисунки археологических и этнографических объектов, а также оформительские работы. Среди работ Корабельникова есть и графическая серия «Старый Челябинск».

Уже в конце 1920-х годов краеведческие общества оказались под огнем критики: «Личностное начало в краеведческом движении все более мешало развитию бюрократических методов в управлении обществом. Развернувшаяся борьба против участников краеведческого движения, многие из которых были представителями старой интеллигенции, справедливо воспринималась последними как «действие», направленное на сворачивание краеведения или на изменение его сути»⁵⁰¹. В начале 1930-х гг. в местных и столичных газетах

⁵⁰¹ Краеведы и краеведческие организации Перми. Биобиблиографический справочник / Сост.: Т.И. Быстрых, А.В. Шилов. – Пермь: Курсив, 2000. – С. 31.

появляются разгромные статьи, в которых подчеркивался «антисоветский» характер деятельности уральских краеведов, их обвиняли в местничестве и разжигании национализма. Гонения на исследователей «родного края» привели к резкому снижению активности краеведческих организаций, многие из руководителей были репрессированы. В 1937 г. вышло постановление Совнаркома РСФСР о полной ликвидации краеведческих организаций⁵⁰². Краеведческую работу было решено проводить только в рамках музейных учреждений, которые должны были усилить «политико-идеологическую работу» и тем самым превратиться в «политпросвет комбинаты»⁵⁰³.

Для уральских художников это означало потерю определенной ниши, в которой они могли развиваться независимо от идеологических установок заказчиков. И, хотя произведения на местном материале появлялись и во второй половине 1930-х годов, художники явно работали с оглядкой на культурную политику идущую из Москвы. Так, оренбургский художник Н.Д. Прохоров, исполняя Постановление ВЦИК СССР (от 16 декабря 1935 г.) об увековечении памяти А.С. Пушкина, создал в 1935 – 1937 гг. цикл гравюр и рисунков, посвященный пребыванию поэта на Южном Урале.

Художник позволяет себе ироничный взгляд на «основоположника новой русской литературы», но в то же время выполняет идеологическую установку – показать поэта в гуще народной жизни. Пушкин на работах Прохорова чувствует себя своим среди башкир и калмыков, казаков и крестьян, при этом реальный исторический и этнографический материал уступает место фантазиям автора (ил. 290, 291).

Гравюра «Пушкин с крестьянами» (ил. 292) практически лишена этнографических деталей, «местного колорита». Она построена исключительно на типизированных литературных образах – солдат, деревенская молодка, мужик-буян, явно только что вывалившийся из кабака, старуха-сказительница

⁵⁰² О реорганизации краеведческой работы в центре и на местах: Постановление СНК РСФСР от 10 июня 1937 г.

⁵⁰³ *Леденцова Е.К., Овчинникова Б.Б.* Музеи Урала в истории России XX века. – Екатеринбург, 2019. – С. 53.

(реминисценция Арины Родионовны), ребенок – типичный дворянский недоросль. Это и представители народа, окружившие великого национального гения, и, вместе с тем, образы его произведений. Сам Пушкин выглядит легкомысленным и легковесным персонажем, таким гоголевским Хлестаковым, его узкие штаны и городские штиблеты противопоставлены лаптям, онучам и опоркам.

В подобном иронично-иллюстративном ключе Прохоров решает и сюжет пребывания Т. Шевченко в Орской ссылке (ил. 293).

Анализируя произведения, созданные художниками на основе краеведческого материала, можно отметить, что мастера не только активно вводили в изобразительное искусство новые темы, сюжеты и образы, связанные с Уралом, наиболее талантливые предлагали оригинальные выразительные приемы, индивидуальные подходы решения исторических или жанровых картин, пейзажей и аллегорических композиций. Эстетика декоративно-прикладного искусства промышленного Урала, традиции крестьянской росписи и местных иконописных школ, интерес к национальной (славянской, финно-угорской и тюркской) культуре позволяли увлеченному историей края художнику осознать новые творческие задачи.

Особо важным представляется тот факт, что творчество художников – «краеведов» позволяет поставить проблему: как, мастеру изобразительного искусства, живущему на Урале, стать *уральским художником*? Выстроить такую художественную программу – вовсе не означает избрать исключительно нарративно-иллюстративный подход, выбирая сюжеты и мотивы репрезентативного характера, прямо отображающие историю края, его ландшафтные особенности и характерные бытовые черты. Можно, подобно Л. Туржанскому, вобрать в себя, в свое видение, свою палитру, воздух и свет, и тем самым приобщиться к «гению места». Или вслед за свердловскими «панорамистами» задуматься о методах репрезентации образа города в его повседневном, сиюминутном бытовании. Можно «в поисках утраченного времени» до предела насытить свои произведения натурным материалом,

добиваясь синтетичности, сплавленности всех деталей в кристаллизованный образ, как это удалось А. Тюлькину. 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. Этот процесс был сложным и противоречивым. Мешало не только давление со стороны партийных чиновников, желавших видеть в каждой художественной работе пропагандистские установки, но и самоограничение художников, психологически не готовых проводить независимую творческую линию. Во второй половине 1930-х годов руководство в столицах и на местах начинает контролировать тематику произведений, жестко ограничивая мастеров в свободе выбора. Индивидуальное прочтение истории края, личный субъективный взгляд на деятелей прошедшей эпохи чревато серьезными проблемами. Многообещающая «краеведческая программа» оказывается не перспективной и стремительно угасает.

Лишь во второй половине 1950 – 1960-х годов ряд художников вновь обращаются к краеведческим материалам и темам. Правда, решать сюжеты местной истории они будут уже в ином художественном ключе, разнообразный яркий опыт 1920 – 1930-х окажется не востребованным.

4.3. Скульптура как вектор развития искусства региона

В развитии изобразительного искусства региона 1920-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. Процесс реализации ленинского плана монументальной пропаганды продемонстрировал, что объединение различных художников для работы над созданием конкретного сооружения может быть плодотворным⁵⁰⁴. Даже после завершения Москвой плана монументальной пропаганды как агитационного проекта, уральские чиновники были настроены на продуктивное сотрудничество со скульпторами. Отчасти это можно объяснить обретением Екатеринбург-Свердловском официального статуса столицы региона (Уральской области) и амбициями руководства в области культурной политики⁵⁰⁵. Слабый художественный уровень многих произведений монументальной пропаганды 1920 – 1922 годов объясняли спешкой и применением некачественных материалов, полагая, что использование дореволюционного опыта обработки камня и металла позволит добиться большего успеха в создании революционных памятников.

Несмотря на катаклизмы, традиции скульптурного образования в Екатеринбургской художественно-промышленной школе, заложенные еще В. Алмазовым и Т. Залькалном, не только сохранились, но и обрели, благодаря педагогической деятельности С. Эрзи, новый импульс. Авторитет Эрзи, который в 1919 г. предлагал организовать на базе художественно-

⁵⁰⁴ Искусствовед Я. Тугендхольд, понимая скульптуру как «овеществленное, конденсированное чувство жизни, своего рода силомер», анализируя художественную жизнь российской провинции 1920-х годов, отмечает, что можно говорить «о пробуждении массовой потребности в скульптуре, которой раньше не могло быть. Ибо раньше широкие массы населения не знали вообще искусства улицы. Только революция могла дать им «право на улицу», только она могла вернуть нашим площадям их публичное значение, а нашей скульптуре – её подлинное призвание – быть искусством с о ц и а л ь н ы м». *Тугендхольд Я.А. Искусство Октябрьской эпохи.* – Л., 1930. – С. 68, 70.

⁵⁰⁵ Это продемонстрировал конкурс на памятник в честь 200-летия Екатеринбурга (1923).

промышленной школы Уральскую скульптурную академию, способствовал расцвету скульптурной мастерской в рамках Екатеринбургских СГХМ. Вокруг мастера сложилась группа учеников, совместно работавшая над воплощением монументальных проектов. При этом, в своей педагогической практике, скульптор стремился передать ученикам в первую очередь ремесленные приемы обработки материала, технологию скульптуры⁵⁰⁶.

После реорганизации мастерских в 1922 году в Уральский художественно-практический институт акцент был сделан на подготовку скульпторов. Предполагалось наладить тесную связь с производством, ввести в систему обучения заводскую практику учащихся, чтобы они смогли непосредственно познакомиться с формовочным и литейным процессами, обработкой камня и дерева⁵⁰⁷. В педагогический коллектив удалось привлечь ряд старых мастеров декоративно-прикладного искусства, камнереза А. Худякова, профессионального формовщика А. Агафьина.

Пришедшие на смену Эрзы скульпторы-педагоги П.П. Шарлаимов и С.А. Шаховской (ректор Уральского ХПИ) смогли разработать учебную программу, рассчитанную на три курса. Молодых людей обучали изготавливать каркас, работать с глиной, формовать, делать гипсовые слепки, обрабатывать камень. Учащиеся должны были выполнять пластические этюды с натурщиков, делать наброски по памяти.

В основу программы была положена методика преподавания скульптуры в МУЖВЗ (П.П. Шарлаимов и С.А. Шаховской были выпускниками училища), а конкретно разработки А.С. Голубкиной. В ее книге «Несколько слов о

⁵⁰⁶ По воспоминаниям А. Спешилова: «Мастер не отличался многословием. Он кратко сказал, что сделает из меня мраморщика-камнетеса, а затем – копировщика.

– А художником-скульптором ты должен сделаться сам, – добавил он. (...) Первую стадию учебы я прошел в течение трех месяцев. Научился долбить, колоть, резать и шлифовать мрамор... Эрзя стал давать мне на копировку сложные орнаменты с мельчайшим рисунком. (...) Так шаг за шагом он приучал меня и других учеников к тонкому мастерству». *Спешилов А.Н.* Страницы прожитого. Автобиографическая повесть. – Пермь, 1979. – С. 91–92.

⁵⁰⁷ С. Ахун рассказывал: «Работая сначала в камнерезной мастерской... я перешел в древорезную мастерскую, резал по дубу, березе и липе, а затем в мраморную мастерскую. С пневматическим молотом в руках, купаясь в искрах осыпаемого мрамора, пробуждая к жизни спящий камень, я навсегда и бесповоротно посвятил себя скульптуре». Цит. по: *Бреннерт В.* Садри Ахун. – Казань, 1945. – С. 14.

ремесле скульптора» (издана в 1923 г.) есть установки, которые хорошо знали и активно использовали преподаватели Уральского ХПИ: «Чтобы перейти к (...) настоящему искусству (скульптуры – Е.А.), надо хорошо изучить его ремесленную часть, которая очень проста, целиком поддается знанию и вычислению и преодолевается вниманием, усвоением порядка работы, сдержанностью и дисциплиной»⁵⁰⁸. Анна Сергеевна полагает, что необходимо научить будущих скульпторов работать с глиной, правильно изготавливать каркас, формовать. Она считает важным работать с живой моделью, брать модель в характере, чувствовать динамику и пропорции.

Творческие работы учащихся публиковались в уральской прессе, демонстрировались на выставках, либо на конкурсах по созданию памятников. Элементы кубизма, стилизация и экспрессия форм вызывали интерес у зрителей, относившихся к экспериментам в области формообразования более спокойно, нежели к живописи авангардистов.

Учащиеся и преподаватели УХПИ участвовали в конкурсе на памятник «Строителю города» (1923) в честь 200-летия Екатеринбурга. Рельеф «Строителю города» работы Шарлаимова получил на конкурсе первое место (ил. 294). Власти и общественность единодушно одобрили произведение скульптора, объявив его «первым пролетарским памятником»⁵⁰⁹.

Образ «первостроителя» оказался близок и понятен рядовому зрителю⁵¹⁰. Он покорял силой духа и внутренним достоинством, роднившими

⁵⁰⁸ Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора. М. – Л.: Искусство, 1937. С. 20.

⁵⁰⁹ В прессе отмечали: «Автору ... удалось нащупать почву, подход к созданию пролетарского памятника — без фальшивой помпезности и надменности, без интеллигентного лганья и налета передвижничества. Пролетариату... не нужны монументы похоронно-триумфального характера, какими являлись надоевшие всем фигуры царей и вельмож, далеки от него и немые пряничные фигуры вроде «кузнеца мира» и такие экстравагантности, как мрамор «свободному человеку» на нашей площади 1905 года». *Прохожий*. Строителю города // Товарищ Терентий. – Екатеринбург. – 1923. – 21 окт. – С. 7.

⁵¹⁰ «Фигура старика-рабочего, строителя города — выпрямившегося на ходу после тяжелой ноши, как нельзя более лаконична и выразительна. Усталые, но сильные руки, опущенные книзу, полузакрытые глаза и строгое раскольничье лицо, связанные с общим стилем композиции, дают яркую картину тяжелого труда, настойчивости и упорства. В чуть сгорбленных плечах еще чувствуется усталость, еще остался след только что сброшенной тяжести и ожидание такой же тяжести... без конца. (...) Несмотря на некоторые недостатки,

его с героями произведений Мамина-Сибиряка. Скульптура П.П. Шарлаимова, изготовленная из временных материалов, была установлена на Плотинке (в центре города), в прессе отмечали, что рельеф в дальнейшем будет отлит в металле, но подобного не случилось, и через некоторое время оригинальное произведение было утрачено. Тем не менее скульптор, пользуясь поддержкой городских властей, приступил к работе над памятником Я. Свердлову.

Наряду с Шаховским и Шарлаимовым в Уральском ХПИ (преобразованном в 1923 г. в Уральский художественный техникум) начинают преподавать профессиональные скульпторы Б.В. Валентинов, В.Е. Лямин, И.И. Трёмбовлер. Преподавал в техникуме и В. А. Синайский – ученик, а затем ассистент А.Т. Матвеева. Синайский последовательно проводил на Урале установки «матвеевской школы».

Сохранившиеся фотографии учебных скульптурных работ этого периода демонстрируют хороший уровень подготовки и разнообразие творческих задач. По ним можно и реконструировать в общих чертах педагогическую программу. Учебные работы студента первого курса Худякова (ил. 295) показывают, что с самого начала обучения вводится работа с натурой. Задания отличаются сложностью, студенты выполняют не простые формы, не орнаментальные рельефы, а головы и фигуры (ил. 296, 297)⁵¹¹. Заметна и установка на монументальность, на ясность и обобщенность форм. Для всех учебных работ свойственна одна стилистика, что указывает на непосредственное участие в создании скульптуры педагогов-мастеров (ил. 298, 299). Шарлаимов и Синайский постоянно и терпеливо руководили процессом выполнения учебных

на заметный оттенок незаконченности, вызванные спешностью работы, автору памятника удалось близко подойти к пониманию и воплощению в жизнь пролетарского искусства».

См.: там же.

⁵¹¹ На фотографии ясно видно, что одна из голов была вылеплена, после чего отлита в гипсе, другая – была высечена из гипсового блока. Возможно, что процесс лепки и ваяния шел параллельно, и именно на этом строилась вся система обучения пластическому языку. Учащиеся познавали специфику наращивания формы и одновременно высекания – удаления лишнего. См.: *Алексеев Е.П.* Скульптурная мастерская екатеринбургских СГХМ – Уральского ХПИ. 1919–1923 // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. Научный журнал. – №. 3. – СПб, 2013. – С. 82–87

работ, уточняя и поправляя, стремясь дать студентам и ремесленные навыки и подвести к осознанию пластических задач⁵¹².

Скульптурные работы учащихся УХТ были отмечены на Первой выставке творчества современных художников края в Перми (1925), о них с одобрением отзывались критики, заявлявшие, что на Урале формируется региональная скульптурная школа. Из экспонировавшихся в Перми скульптур можно отметить работу В. Шориной «Старуха» (1924, ил. 300). Отработанные в учебном процессе приемы формообразования обретают в самостоятельной творческой работе выразительные психологические черты образа. О высоком уровне обучения камнерезов и гранильщиков говорит тот факт, что работы учащихся экспонировались на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности в Париже (1925) и были отмечены золотой медалью⁵¹³.

Целый ряд выпускников УХПИ – УХТ продолжили обучение скульптурному мастерству во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе – ИПИИ (Институт пролетарского изобразительного искусства) в Ленинграде у А.Т. Матвеева. Из числа учеников 1922 – 1926 гг. вышли профессиональные скульпторы В.В. Адамчевская, С.С. Ахун, И.М. Бирюков, Я.П. Зайцев, Г.М. Темникова, Э.Н. Шорина работавшие в Москве, Казани, Свердловске.

В середине 1920-х гг. на Урале, как и по всей стране, вновь возникает интерес к монументальной скульптуре. В первую очередь это связано со смертью Ленина и необходимостью увековечить образ вождя мирового пролетариата практически в каждом населенном пункте. Стоит отметить, что важную роль в этом процессе играло умонастроение масс: население желало обрести памятник создателю СССР и обращалось к местной власти с различными инициативами. В этом новая волна монументальная пропаганда

⁵¹²Алексеев Е.П. Скульптурная мастерская екатеринбургских СГХМ – Уральского ХПИ. 1919–1923 // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. Научный журнал. – №. 3. – СПб, 2013. – С. 82–87.

⁵¹³Климов Г., Юниверг Л. СССР на Парижской выставке 1925 года // Панорама искусств. Вып. 5. М., 1982. С. 86.

кардинально отличается от первой, инициированной лично Лениным, но не имевшей всенародной поддержки⁵¹⁴.

Первые временные памятники Ленину, возникшие сразу же после известия о его смерти почти во всех городах Урала, имели ту или иную форму надгробия. Так, в Златоусте 27 января 1924 года был сооружен деревянный обелиск пирамидальной формы. По свидетельству краеведов: «обелиск был обтянут черным крепом и увит хвойными гирляндами (ил. 301)⁵¹⁵.

Новая власть и народные массы испытывали потребность в сакрализации революции и ее деятелей. На собраниях рабочие коллективы принимали решения о сборе средств на создание памятника и отправляли в Центр уполномоченных для приобретения скульптурных бюстов и фигур вождя⁵¹⁶.

Но памятник-надгробие вскоре перестал отвечать требованиям властей, смерть вождя должна была вызывать в массах не уныние и растерянность, а стремление сплотиться вокруг коммунистической партии для дальнейшей борьбы. Необходимы были памятники-трибуны, и центр последовательно проводил эту идею на местах. Образ Ленина стал государственной монополией. 27 июня 1924 года вышло постановление ЦИК, в котором воспрещалось изображать В.И. Ленина без специального разрешения. Лишь немногие столичные скульпторы удостоились чести создать образ вождя⁵¹⁷. От них требовали, в первую очередь, документально-конкретного изображения,

⁵¹⁴ Как замечал В. Булдаков: «В 1924 г. умер Ленин, и тело его оказалось утилизировано для своего рода публичной демонстрации революционного стирания грани между жизнью и смертью. (...) Что касается масс, то в их сознании в образе умершего вождя как бы соединились два символа: общей жертвы (лишения гражданской войны) и общего предка (человека, под руководством которого свершилась революция)». *Булдаков В.* Красная смута. – М., 1997. – С. 269

⁵¹⁵ Над овальным портретом Ленина на передней стенке находилась надпись: «Вечная слава вождю Ленину. 1924». Ниже портрета: «В твердой воле живых поколений вечно жив и бессмертен Ленин». См.: *Златоустовская энциклопедия. Т. 2.* – Златоуст. 1997. – С. 7

⁵¹⁶ Так, приняв решение об установке памятника, бюро Петуховского горкома направило в Ленинград т. Ковача, который приобрел гипсовый бюст вождя неизвестного, но явно профессионального скульптора. Литейщики И. Мохначев и А.Г. Деревяшкин после ряда проб отлили бюст в бронзе, и он был поставлен на Привокзальной площади села Юдино (ныне г. Петухово Курганской области). См.: *Полещук А.* Памятник на дальнем перегоне // *Рифей: Уральский краеведческий сборник.* – Челябинск, 1987. – С. 4-34.

⁵¹⁷ Среди них: Г.Д. Алексеев, Н.А. Андреев, Г.М. Кепин, В.В. Козлов, Б.Д. Королев, И.Ю. Лазарев, М.Г. Манизер, И.А. Менделевич, С.Д. Меркуров, М.Я. Харламов, И.Д. Шадр.

основанного на фотографиях и кинохронике. Исходя из этого комиссия по увековечению памяти В.И. Ленина рекомендовала для массового распространения бюст работы М.Я. Харламова, скульптурную фигуру работы В.В. Козлова, маску и барельеф, выполненные Шадром.

Провинциальным скульпторам оставалось довольствоваться работой над постаментом и в нем выражать все свои мысли и чувства по поводу гения революции и его заветов.

Первые основательные памятники Ленину на Урале были открыты в Златоусте, Троицке, Уфе (7 ноября 1924); Оренбурге (1 мая 1925); Челябинске (15 июля 1925); Бугуруслане, Н-Тагиле, Невьянске, Миассе (7 ноября 1925). В эти же годы появились памятники Ленину в Аше, Копейске, Надеждинске. Наибольшее распространение получила фигура вождя работы скульптора В.В. Козлова (в Златоусте, Кизеле, Невьянске, Надеждинске, Н-Тагиле, Оренбурге). Отливки с модели М.Я. Харламова установлены в Миассе и Троицке, скульптура И.А. Менделевича в Уфе, а скульптура Г.Д. Алексеева в Аше⁵¹⁸.

Наиболее значительным сооружением стал памятник Ленину в Уфе (ил. 302). Конкурс на проект монумента состоялся в мае 1924 г., победителем стал местный техник-строитель Д. Ларионов, предложивший соорудить каменную пятиярусную башню, украшенную гербами СССР, венками и декоративным орнаментом. Башню венчал земной шар, высеченный из мрамора и опутанный цепями. Над территорией СССР цепь была разорвана. Перед башней была установлена скульптура вождя в полный рост (автор И.А. Менделевич). Каменная башня – символ социализма, выглядела эффектно, а скульптура Ленина (парковая по размерам) смотрелась более скромно и невыразительно.

Для памятников Ленина этого периода подобная ситуация стала закономерной. Постаменты или архитектурные ансамбли (как правило, выполненные по проектам местных мастеров) выглядели самодостаточно и монументально, как завершенные произведения. Тогда как присланные из

⁵¹⁸ Алексеев Е.П. Провинциальный монументализм: первые памятники В.И. Ленину на Урале в 1924 – 1926 годах // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2005. – № 35. – С. 146.

центра скульптурные фигуры вождя были невелики по размерам, а бюсты предназначались больше для кабинетной обстановки, чем для демонстрации на площади.

Столичные художники были ограничены в трактовке образа вождя партийными установками (реализм, понимаемый как документальность), тогда как уральские мастера (не только профессиональные скульпторы, но и дилетанты) могли предлагать оригинальные идеи и формы, создавать эклектичные проекты, насыщать их разнообразными символами и орнаментами, ориентируясь на личные представления и вкусы населения.

Примером подобного подхода является памятник Ленину на Алом поле в Челябинске (открыт 15 июля 1925, ил. 303). МонуMENT этот стал самым величественным памятником-надгробием вождю на Урале.

Процесс создания монумента подробно и последовательно освещала местная пресса. В газетах были напечатаны объявления о сборе средств на памятник⁵¹⁹. Затем был проведен конкурс на проект памятника, к участию в котором были привлечены профессиональные архитекторы, инженеры и техники. Среди них известный столичный архитектор Л.В. Руднев. Но победил проект библиотекаря Н.М. Чекакина, который предложил основой всего монумента сделать здание библиотеки-читальни. Здание перекрывается трибуной, над которой располагается большая полукруглая ниша – раковина. В нише помещен бронзовый бюст Ленина работы М.Я. Харламова, а по бокам стоят обелиски (ил. 304). В целом все строение оставляет впечатление некой восточной гробницы. Бюст Ленина (1,55 м, ил. 305) не только не потерялся на фоне архитектурных деталей, а, напротив, являлся центром внимания, наподобие жемчужины в створке раковины. Это произведение – результат

⁵¹⁹ Так, с предложением о сборе денег на памятник Ленину выступили рабочие и служащие станции Челябинск. 2300 человек, присутствовавших на собрании, постановили отчислить на сооружение монумента полдневный заработок. Газеты призывали поддержать этот почин и периодически сообщали о внесенных суммах. В 1925 году было собрано 15 тысяч рублей добровольных взносов. См.: *Алексеев Е.П.* Провинциальный монументализм: первые памятники В.И. Ленину на Урале в 1924 – 1926 годах // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2005. – № 35. – С. 142–161.

своеобразного синтеза традиции уральских надгробных памятников с идеологическими штампами, пришедшими из центра⁵²⁰.

Монумент на Алом поле – удачный пример памятника-надгробия, и скромный по размерам бюст вождя здесь вполне уместен, как и натуралистичность образа. Сложнее, имея в основе станковую скульптуру, придать монументальный вид памятнику-трибуне. Для подобных сооружений из Ленинграда выписывали скульптуру В.В. Козлова «Ленин – оратор»⁵²¹. В работе над образом вождя скульптор ориентировался на конкретные фотографии и кадры кинохроники, стремясь к документальной точности каждой детали. При выразительном плакатном жесте: правая рука простерта вперед, подробно проработанная анатомия и мимика создают ощущение муляжности.

Решение поставить памятник Ленину жители Нижнего Тагила приняли в январе 1924 года. Трудящиеся города собирали средства, городская администрация организовывала конкурс проектов, в котором победил учитель рисования школы им. Крупской А.И. Фролов⁵²². Памятник, установленный в

⁵²⁰ «Осенью 1924 года на Алом поле завезли гранитные глыбы, которые добывали в карьере нынешнего парка им. Гагарина в Челябинске. Блоки вырубали в специально построенном тепляке 28 лучших каменотесов (братья Н. и И. Прокудины, Ф. и С. Роговы, А.иК. Вахрушевы, Д. Дмитриев, Я. Мансуров, М. Костицин и др.). За ударный труд каменотесы были премированы кумачевыми рубашками, в которых они пришли на открытие монумента 15 июля 1925 года...» *Кудзеев О.А., Ваганов А.С.* Скульптурная летопись края. – Челябинск, 1989. С. 21–24.

⁵²¹ Высота фигуры – 1,78 м.; основание – квадратный пьедестал 0,65 X 0,65 м. и высотой 0,12 м. У правой ноги фигуры (установленной в Златоусте) помещена надпись «Произв. бюро госуд. худож.-промышл. техникума. Демидов». Это означает, что скульптура была отлита в Производственном бюро государственного художественно-промышленного техникума, который находился в Ленинграде, в Демидовском переулке, в доме № 6. Авторская модель ныне хранится на заводе «Красный выборжец» в Санкт-Петербурге. Эта скульптура была установлена во многих городах страны: во Владивостоке, Орджоникидзе, Севастополе, Сормово и др. А на Урале – в Златоусте, Невьянске, Нижнем Тагиле.

⁵²² Согласно его проекту «Ленин жив в заветах» скульптура Козлова была установлена на мраморный земной шар, а тот, в свою очередь, на конусообразный многогранник, образованный из развернутых книг, высеченных из серого мрамора. На страницах – изречения вождя: «У нас есть материал и в природных богатствах и в запасе человеческих сил, и в прекрасном размахе, который дала народному творчеству великая революция, - чтобы создать действительно могучую и обильную Русь». *Алексеев Е.П.* Провинциальный монументализм: первые памятники В.И. Ленину на Урале в 1924 – 1926 годах // Известия

сквере Рабочей молодежи, был открыт 7 ноября 1925 года⁵²³. Ленин на шаре – образ, встречающийся в плакате и в газетной графике, но профессиональный скульптор не решился бы предложить подобный проект. Фигура на шаре кажется неустойчивой и напряженной. Вождь, изогнувшийся в порывистом движении, буквально балансирует. Поднятая на достаточную высоту фигура воспринимается как четкий силуэт: мелкие детали одежды, черты лица не видны. Досконально проработанные детали постамента, как-то рельеф и очертания материков, не мешают цельному восприятию памятника (ил. 306).

Земной шар изображен и на памятнике Ленину в Златоусте (ил. 307). Плакатный символ победы коммунизма на всей планете стал, таким образом, чрезвычайно популярным у самодеятельных скульпторов и региональных чиновников, контролирующих весь процесс сооружения монумента.

Несмотря на обилие штампов и провинциальной вторичности в использовании символики, стоит отметить оригинальность нижнетагильского памятника. Плакатное содержание не мешает почувствовать выразительный ритм ступеней и блоков постамента, как и своеобразный «театральный эффект».

Порой самодеятельные скульпторы, проектируя постамент, предлагали своеобразные художественные концепции, стремясь передать в них не только визуальную броскость, но и свое понимания значения покойного «друга и учителя всех трудящихся». В Кизеле скульптуру Ленина (работы В.В. Козлова) установили на массивную спиралевидную форму, напоминавшую легендарную Вавилонскую башню (памятник открыт 7 ноября 1926 г.). Неизвестно, видели ли авторы постамента проект В.Е. Татлина «Памятник III интернационала»

Уральского государственного университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2005. – № 35. – С. 142–161.

⁵²³ «Постамент – мраморный земной шар – изготовила артель «Мраморский кустарь» в поселке Мраморском. Весил шар несколько тонн, и везли его от карьера до места разделенным на две половинки – полушария, летом, на санях запряженных цугом». *Рябинин Б.С.* Нижний Тагил. – Свердловск, 1970. – С. 30.

(проект был опубликован в Петрограде в 1920 г. Автор текста Н.Н. Пунин) или они самостоятельно пришли к пьедесталу подобной формы⁵²⁴.

Трудящиеся Златоуста поддержали решение городских властей установить более монументальный памятник Ленину и провести конкурс для создания постамента⁵²⁵. В пояснительной записке к своему проекту Механик Златоустовского завода Пуппе не только предложил оригинальный проект, но в пояснительной записке подробно описал свою концепцию⁵²⁶.

Подробное описание рабочим Пуппе проекта памятника демонстрирует, как проникшие в сознание простых людей идеологические штампы принимали подчас своеобразные, несколько нелепые, либо гротескные формы. Искусство этого времени отталкивается от газетных строк, агитационных листов и декретов. Скульптурные же формы зачастую порождались художественными

⁵²⁴ Памятники истории и культуры Пермской области. – Пермь, 1971. С. 106 – 107.

⁵²⁵ Пролетарская мысль – Златоуст. – 1925. – 15 августа. Для памятника была приобретена скульптура В. Козлова «Ленин-оратор».

⁵²⁶ «Памятник состоит из следующих частей:

А) основание – пятиконечная звезда, снабженная по лучам буквами: СССР, серпом и молотом.

Б) на звезду положен большой маховик.

В) на маховик – коническое зубчатое колесо.

Г) на коническое зубчатое колесо – цилиндрическое зубчатое колесо.

Д) на цилиндрическое колесо – винтовое колесо.

Е) на винтовое колесо – шевронное зубчатое колесо с ельчатым зубом.

Ж) на шевронное колесо – цилиндрическое зубчатое колесо.

З) на цилиндрическое колесо снова шевронное зубчатое колесо с наклонным зубом.

И) на последнее цевочное колесо.

К) над цевочным колесом возвышается ось.

Л) венчание памятника состоит из бронзовой фигуры Ленина с поднятой рукой (...) Проект напоминает собой холм (как братскую могилу), который в данном случае используется как трибуна и напоминает при этом собой смерть вождя.

1.) Форма конусовидная (а не пирамидальная) придана трибуне с той целью, чтобы показать, что мы желаем, чтобы речь о великом учителе В.И. Ленине, была слышна по всем направлениям, всему миру с одинаковой силой.

2.) Строение памятника из зубчатых колес обозначает собой во-первых, что памятник воздвигнут от рабочих металлистов. Во-вторых, механик находит для различных случаев применение то одних то других рычагов и зубчатых колес, чтобы получить требуемый эффект движения. Так и В.И. Ленин проницательностью и гениальностью своего ума предвидел решение многих труднейших революционных задач и разрешал их применяя различные способы для достижения намеченной цели. (...)

Постановка фигуры Ленина на ось всей системы колес означает величайшие заслуги Ленина в деле пролетарской революции и что его учение в дальнейшем послужит именно осью в мировой революции». ЗГАО, ф. Р35, оп.1, д.20, л. 8, 9.

образами, почерпнутыми из газетной графики, отсюда разнообразные символы крестьянского и пролетарского труда: серпы, молоты, наковальни и проч. В проекте Пуппе нагромождение разнокалиберных цилиндрических колес, выглядело для человек постороннего, по крайней мере, странно, но с точки зрения рабочего, подобное расположение шестеренок естественно.

Яркий и своеобразный образ «Великого механика», столь понятный для рабочих Урала, делает весь проект Пуппе цельным и ясным. Интуитивно рабочий пришел к созданию действительно концептуального произведения, где многочисленные части памятника, подчиняясь строгой логике идеи, создают единое целое. Фигура же Ленина с вытянутой вперед правой рукой, поднятая на вершину этой удивительной горы шестеренок, превращалась в некий рычаг и, одновременно, флюгер, что усиливало выразительный образ всего монумента.

Проект самодеятельного скульптора оказался интереснее работ профессионалов Э.И. Мали и В.А. Волошинова, которые подошли к процессу более формально. Мали, взяв за основу символику цифры пять, подчеркивал: «Мой проект пьедестала (...) осуществляет во 1-х, пятиконечную звезду на углах которой возвышаются трибуны – таким образом идея трибуны осуществлена полностью...»⁵²⁷. Однако в окончательном решении комиссия отвергла проект Мали и обратилась в Производственное бюро при Академии художеств с просьбой выслать альбом пьедесталов памятника Ленину. В ноябре 1925 года Златоустовский Окрисполком получил три проекта на выбор⁵²⁸. Был выбран проект профессора архитектуры Волошинова (ил. 308)⁵²⁹.

История с установкой памятника Ленину в Златоусте, несмотря на местные, частные особенности, отражает явление характерное для всей страны.

⁵²⁷ ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 20, л. 2, 3.

⁵²⁸ «Согласно заказа от 29.X.25 Производственное бюро при Академии художеств препровождает Вам при сем проект памятника В.И. Ленина для Златоуста профессора архитектуры В.А. Волошино ваза № 419 (без модели) и два варианта памятника за №405 (работа Ю.В. Щуко) и за № 406 (работа В.М. Тейтеля) оба с моделями». ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 18, л. 253.

⁵²⁹ Пояснительная записка гласила: «Автор в своем проекте предполагает постамент-группу сильных и острых камней, на фоне которых стоит фигура т. Ленина. В.И. Ленин стоит на камне-наковальне который служит ему трибуной. Ниже углом выступает трибуна для выступления ораторов во время торжеств». ЗГАО, ф. Р35, оп. 1, д. 18, л. 257.

В начале 1920-х годов памятники создавали местными силами, устраивали конкурсы, привлекая любителей и немногочисленных профессионалов. А уже в середине двадцатых годов монументы заказывают в центре официально признанным мастерам. Уходят в прошлое времена относительной художественной свободы, эпоха «монументальной пропаганды» на кустарных основах, на энтузиазме отдельных профессионалов и любителей. Государство ограничивает участие народных масс в создании монументальных образов и берет скульпторов-профессионалов под строгий контроль. В дальнейшем и региональные власти будут ограничены в своих художественных предпочтениях.

Показательна история создания памятника Я.М. Свердлову в Свердловске. Присланные на конкурс проекты были выставлены на всеобщее обозрение в клубе им. Вайнера, а среди посетителей проводилось анкетирование (ил. 309, 310). Результаты показали, что не один из проектов не находит одобрения, а жюри конкурса также не присудила ни одному проекту первой премии⁵³⁰. Было решено выполнить памятник на ленинградском заводе «Красный Выборжец» по проекту скульптора М.Я. Харламова⁵³¹. Скульптор уже зарекомендовал себя мастером, сумевшим в рамках монументальной пропаганды сохранить академический подход и качество исполнения. Центральная комиссия по увековечению памяти Ленина при ВЦИК РСФСР отметила его фигуры и бюсты вождя как образцовые. Тем не менее, предложенный скульптором проект памятника Свердлову подвергся критике (ил. 311). Автору предложили изобразить «товарища Андрея» (партийная

⁵³⁰ «После неудачного исхода конкурса дело затормозилось, а затем комиссия по сооружению памятника, состоявшая тогда из т.т. Теумина, Ларичева, Райвида и Исаева под председательством тов. Быкова (В.М.), постановила привлечь местного скульптора Шерлаимова, которому и было поручено выполнение всей скульптурно-художественной работы. Выбор оказался неудачным и в конце концов от услуг Шерлаимова пришлось отказаться совершенно». См.: там же.

⁵³¹ «К моменту образования новой комиссии от ленинградского завода «Красный Выборжец» поступило предложение взять всю работу по постановке памятника на себя. Предложение было принято, и в конце 1925 года с заводом был заключен договор, по которому лепка фигуры Я.М. Свердлова поручалась работающему на заводе скульптору академику М.Я. Харламову, а отливка – заводу». См.: Сегодня открывается памятник Я.М. Свердлову // Уральский рабочий. – 1927. – 15 июля.

кличка Свердлова) оратором, который призывает трудящихся к восстанию. Харламов, выполняя заказ, подготовил три варианта памятника.⁵³²

Скульптура Свердлова была установлена на гранитный постамент в виде скалы (архитектор С. Домбровский, ил. 312), что, по мнению руководства, подчеркивало реальный факт выступления тов. Андрея перед уральским рабочими на Шарташских каменных палатках (гранитные скалы-останцы вблизи Екатеринбурга) в 1905 году. Акцент на документальность присутствует в позе и жесте оратора (ил. 313), что, с одной стороны, приводило к потере монументальной обобщенности и снижало художественное звучание, с другой, разрушало плакатную однозначность образа и приводило к жизненной убедительности персонажа.

Характерным примером несогласованности между руководителями региона является история создания памятника И. Чайковскому для Свердловска. В 1928 г. по ходатайству Уральского областного бюро краеведения имя композитора было присвоено Свердловскому музыкальному техникуму, а через год городскому скверу. Возникло предложение установить в сквере памятник Чайковскому, и выпускник Уральского художественного техникума И.М. Бирюков выполнил бюст композитора из мрамора (ил. 314). Памятник был открыт в 1930 г., но простоял лишь сутки, после чего по распоряжению председателя Горсовета скульптура была снята, т.к. Чайковский был объявлен «буржуазным композитором»⁵³³.

Станковая скульптура второй половины 1920-х гг. привлекала к себе гораздо меньшее внимание общественности, чем городские памятники, но именно в этой области скульпторы могли быть более независимыми, предлагая

⁵³² «Для осмотра их и окончательного выбора была командирована в Ленинград специальная комиссия в составе т.т. Пылаева, Баташева, Милова и Заушицына. Кроме того, к участию в работе комиссии по оценке моделей была приглашена К.Т. Новгородцева-Свердлова (жена Я.М. Свердлова). Комиссия остановила свой выбор на эскизе № 1, предварительно одобренном ректором ленинградской академии художеств тов. Эссеном. 1 апреля 1926 года особая комиссия по приемке модели статуи в составе т.т. Теумина, Светикова, Перескокова и Эссена признала, что модель статуи «выполнена художественно, соответствует заданиям идеи памятника, никаких изменений не требует и подлежит отливке из бронзы» См.: там же.

⁵³³ Бюст композитора сохранился и в 1998 г. был установлен на новый постамент перед Екатеринбургским музыкальным колледжем им. П. Чайковского.

новые пластические приемы. И.А. Камбаров создал несколько женских портретов из мрамора (ЕМИИ), активно работали А.В. Ветров, Д.В. Валентинов, М.В. Петухов, И.А. Семиряков, И.И. Трёмбовлер, А.С. Шестаков.

В 1922 г. на Урале работал И. Шадр, по заказу Гознака он создал образы крестьянина, рабочего (ил. 315) и красноармейца (ил. 316), которые были впоследствии воспроизведены на банкнотах, почтовых марках, облигациях и государственных ценных бумагах СССР. В деревне Колчаново-Итыгово около Шадринска скульптор использовал в качестве натурщиков местных жителей. Присутствовавший во время работы Краевед В.П. Бирюков, рассказывал со слов художника: «Ему было поручено изготовить рисунки, изображающие по отдельности фигуры крестьянина, рабочего и красноармейца. С этой целью И.Д. делает сперва скульптуры. Последние должны быть с разных сторон сфотографированы и из снимков для того или иного знака выбран наиболее интересный и удачный. По последнему лучший гравер сделает рисунок для оттиска в красках, а филигранщик – для исполнения водяными знаками»⁵³⁴.

Несколько наивная оценка Бирюковым произведений Шадра примечательна: «Фигура рабочего (...) производит какое-то странное впечатление – она вся из глубоких складок кожи и мускулов. Это, по объяснению И. Д, рабочий не русский, не английский, не немецкий, а есть символ международного рабочего, содержащего в себе разноплеменные черты. Фигура красноармейца вполне национальна. Изображает она 20-летнего Ванюху, с полуоткрытым ртом, совершенно еще не искушенного жизнью, а живущего казармой, привыкшего слушать приказания своего начальства и быть всегда на чеку»⁵³⁵. Пояснения скульптора подчеркивают, что для него было важно, оттолкнувшись от индивидуального образа, прийти к ярко характерному типу конкретной социальной группы. Отсюда подчеркнутая экспрессия жестов и мимики, как и определенный гротеск.

⁵³⁴ Бирюков В.П. Портреты шадринских крестьян на государственных знаках СССР // Шадринское научное хранилище. – Шадринск. – 1924. – янв. – С. 5.

⁵³⁵ Там же.

Бирюков описывает и процесс создания скульптуры «Сеятель» (1922, ил. 317), отмечая интерес деревенских жителей к работе Шадра⁵³⁶. Для образно-пластического метода скульптора было присуще «соединение романтической патетики, характерной для творческих интенций И. Шадра, и попытки ее воплощения в жизненно убедительной манере»⁵³⁷.

Уральский материал стал для Шадра основой для работы над монументально-декоративным рельефом «Борьба с землей» (1923), который он исполнил в рамках проект фонтана для сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. В дальнейшем скульптор еще несколько раз приезжал на Урал, в 1929 г. он выполнил надгробный памятник отцу «Труженик», который был установлен на кладбище в Шадринске⁵³⁸.

Бюсты старых большевиков и участников Гражданской войны выполнял в 1920-х годах А.С. Шестаков. Ему удалось создать выразительные психологически точные образы, без идеализации и плакатной обобщенности (ил. 318, 319).

Печальной оказалась судьба декоративной и кабинетной скульптуры, еще недавно составлявшей славу и гордость уральского искусства. Из немногочисленных произведений этого десятилетия известны статуэтки «Коваль мира»⁵³⁹ и «Жанна д'Арк» Кусинского завода, подаренные В.И. Ленину. К.А. Клодт разработал для каслинского чугунного художественного

⁵³⁶ «Вообще, зрители принимали самое горячее участие в обсуждении натуры сеятеля и своими указаниями помогали получить настоящего севача. Для него позировал крестьянин Киприян Кириллович Авдеев. Он сперва долго упирался, боясь, между прочим, как бы ему не было потом худо, если де власть красных кто-либо сбросит. Да, по-видимому, и недоверчиво он смотрел на всю эту затею лепки человека и долго видел в ней пустяшное дело. Однако, чем дальше, тем все больше и больше Киприян Кириллович проникался и сознанием силы И. Д. (...) и всей важности выполняемого им дела...». Там же. С. 7–8.

⁵³⁷ Седова И.Н. «Борьба с землей». Рельеф Ивана Шадра в собрании Третьяковской галереи // Новое искусствознание. – 2019. – № 3. – С. 105–109.

⁵³⁸ Дмитрий Евграфович Иванов был изображен спящим на верстаке, с рубанком под головой. Памятник был выполнен из бетона. Не сохранился.

⁵³⁹ На круглом основании статуэтки вычеканена надпись: «Подарок Великому Мировому вождю С-кой Раб. Крест. Рев. т. Ленину от Рев. Раб. КуС. зав.». На наковальне изображены серп и молот, выбиты слова «РСФСР. КуС. зав.». В 1920 году скульптура была отправлена в Москву и подарена В.И. Ленину в честь его пятидесятилетия. См.: Байнов Л.П. Художественный чугун Кусы. – Челябинск, 1998. – С. 97.

литья кабинетную скульптуру «В.И. Ленин», карандашницу «Спорт», ножик «Пионер», зажигалку «Ножка» (все в ЕМИИ). В Миассе заведующий местным музеем скульптор Э.И. Мали (окончил ЦУТР) организовал керамическую мастерскую. Среди его произведений 1920-х годов: рельеф «Ленин» (1924), ваза «Розы» (1920-е), декоративная тарелка «Тамара» (1930, все Миасский краеведческий музей).

Художники-прикладники, краеведы и музейные работники регулярно высказывались о необходимости возродить и развивать традиции уральского камнерезного искусства и художественного литья. Озабоченность судьбой художественного производства на Каслинском чугунолитейном заводе высказывали в своих публикациях П.П. Бажов, Е.А. Пермяк, Н.Н. Серебренников. Региональные чиновники, в целом, были заинтересованы в развитии декоративно-прикладного искусства, но выделяемых средств было недостаточно, чтобы по объему и качеству продукции достичь дореволюционного уровня.

Наличие скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ – Уральского художественного техникума, талантливых скульпторов-педагогов С. Эрзя, П. Шарлаимова, С. Шаховского, В. Синайского, В. Лямина, Б. Валентинова, как и способных и целеустремленных учеников, позволяло надеяться на формирование и развитие уральской скульптурной школы. Тем более, что руководство региона было заинтересовано в создании монументальных памятников Ленину и героям Гражданской войны. Учитывая, что подобные монументы предполагалось установить во всех населенных пунктах края, фронт работ намечался огромный. 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. Успехом пользовалась и станковая пластика – она присутствовала практически на всех крупных художественных выставках 1920-х годов. В станковых работах могла быть большая свобода в тематике (Эрзя выставлял в 1919 и 1920 годах

свои скульптуры на библейские темы) и пластических приемах. Элементы кубизма, стилизация и экспрессия форм часто встречались в работах первого советского десятилетия и вызывали интерес. Зрители относились к экспериментам в области формообразования более спокойно, нежели к живописи авангардистов, возможно, потому что большинство воспринимало скульптуру через призму привычного декоративного искусства. Скорее всего, именно поэтому самодеятельные художники активно пробовали свои силы в проектировании монументальных памятников, предлагая порой неожиданные и оригинальные решения.

Надеждам на развитие местной скульптурной школы не суждено было сбыться. Во время очередной реорганизации Уральского художественного техникума в 1929 году скульптурное отделение было закрыто, а сам техникум перепрофилирован в строительный. Накопленный потенциал в области скульптурного образования был утрачен.

Завершая разговор о поисках самостоятельной стратегии художниками региона во второй половине 1920-х годов, стоит отметить, что в этот период мастера изобразительных искусств вынуждены были объединяться и искать пути для творческой реализации. После завершения столичного проекта агитационно-массового искусства и утраты художественного рынка художники оказались в бедственном положении и должны были прилагать усилия для выстраивания новых связей с представителями власти и зрителями. С одной стороны, уральские мастера ориентировались на АХРР, желая в рамках «филиала АХРР» обрести более высокий статус в глазах местных чиновников и заявить о себе в столицах. С другой, деятелей искусств привлекают набирающие силы общественные и краеведческие организации, как и музейные учреждения, готовые предоставить художникам реальные заказы. Мастера стали действовать более активно и слаженно, что сказалось на количестве и качестве выставок. В живописи этого времени заметно разнообразие стилевых направлений, сохранение дореволюционных художественных традиций и стилизаторские поиски.

Основываясь на краеведческом материале, художники не только активно вводили в изобразительное искусство новые темы, сюжеты и образы, связанные с Уралом. Наиболее талантливые предлагали оригинальные выразительные приемы, индивидуальные подходы решения исторических или жанровых картин, пейзажей и аллегорических композиций. Появился интерес к национальной (русской, финно-угорской и тюркской) культуре. Традиции крестьянского искусства и местных иконописных школ позволяли увлеченному историей края художнику осознать новые творческие задачи. Влияние уральского декоративно-прикладного искусства заметно в разработке монументальных памятников.

Несомненно, все эти живописные и пластические поиски шли в русле общего развития отечественного изобразительного искусства, но региональное своеобразие в сюжетах, подходах, приемах и принципах благоприятно сказывалось на разнообразии художественной жизни страны.

Глава 5. Уральский Союз художников: сотрудничество с художниками столиц и разработка метода соцреализма. 1932 – 1940 гг.

5.1. Организация региональных Союзов советских художников и специфика бюрократического аппарата управления искусством

О процессе создания Союза советских художников и о его роли в развитии отечественного искусства написано немало, современные исследователи, в основном, единодушны в негативной оценке «указующей роли государства», именуя художников, активно исполнявших «госзаказ», то халтурщиками, то жертвами системы, споря лишь о допустимых границах компромисса⁵⁴⁰. В.С. Турчин видит проблему в бюрократизации художественного процесса, в обезличивании заказчика и неясности художественных задач⁵⁴¹.

Впрочем, в работе художников «по расписанию» и в стабильном заработке, гарантированном государством, видят и несомненную пользу. Это отмечал уже А. В. Луначарский в статье «Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября» (1928). Нарком просвещения был уверен: «Изобразительные искусства в нашей стране никоим образом не могут мало-мальски нормально развиваться без поддержки государства. Частный рынок вряд ли когда-либо оживет у нас, а общественный рынок нуждается еще в

⁵⁴⁰ Так, В.С. Манин, повествуя о событиях после постановления ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», резюмирует: «Редкий из художников устоял перед соблазном продажи своего творческого труда. Тех же, кто пытался идти независимыми путями в искусстве, почти автоматически исключали: из жизни, из общественного обихода. Тем самым доказывался марксистский тезис В. И. Ленина, что жить в обществе и быть от него свободным нельзя». *Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 167.*

⁵⁴¹ «Началось плановое производство искусства, порой никому не нужного. Министерство культуры заняло после ЦК партии руководящее положение, потом, с 1934 года, Академия художеств СССР, а также с 1936 года – Государственный комитет по делам искусства. «Комбинаты» по живописи, графике и скульптуре распределяли заказы на создание «тематических работ»: «сказки» для детсадов, «натюрморты» для столовых, «пейзажи» для домов отдыха, «жанровые сцены» для клубов и т.п». См.: *Турчин В.С. Образ двадцатого... – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 348–349.*

значительной обработке, развитии и определении»⁵⁴². В наше время ряд исследователей полагает, что благодаря разумным шагам партийного руководства была создана «демократическая конкуренция» на госзаказы⁵⁴³.

Созданное еще в 1928 году Главискусство (Главное управление по делам художественной литературы и искусства) стремилось поставить отношения с художниками на регулярную основу: организовывались выставки и творческие командировки художников, приобретались произведения.

В сентябре 1928 г. в Москве было создано промышленное кредитное товарищество «Художник»⁵⁴⁴. Эта многопрофильная организация выполняла разнообразные заказы по созданию живописных, скульптурных и декоративных работ, организовывала выставки и издавала различную печатную продукцию.

По подобной схеме пыталось действовать Уральское промышленно-кооперативное товарищество «Уралхудожник», возникшее в 1931 году⁵⁴⁵. Так, в планах на 1931 год значилось:

- «а) Охватить членством не менее 5% ИЗО работников Урала (...).
- б) Оформить юридическое членство во «Всекохудожнике» (...).
- в) Организовать в Свердловске изовыставку к 15. VI. - 31 г. (...).
- г) Проработать вопросы о командировках художников в колхозы, совхозы, индустриальные центры Урала к 20. V. – 31 г. (...).
- д) Заключить договор с местными снабженческими организациями на снабжение подсобными материалами для изороботы»⁵⁴⁶.

⁵⁴² Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. Сборник материалов и документов. – М.: Галарт, 2010. – С. 257–258.

⁵⁴³ «Образование в 1932 году Союза художников, куда были приглашены практически все бывшие «попутчики» и даже «классовые враги», восстановило нормы демократического плюрализма – неотъемлемую часть буржуазной картины мира с его дифференциацией потребителей. Буржуазное искусство, как оказалось, вполне могло существовать и при коммунистическом строе, и все дальнейшее развитие советского официального искусства это подтвердило». *Дёготь Е.* Советское искусство между авангардом и соцреализмом. 1927–1932 // Наше Наследие. – 2010. – № 93–94. – С. 134–147.

⁵⁴⁴ С 1932 г. Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств «Всекохудожник». В 1953 г. союз реорганизован в Художественный фонд СССР.

⁵⁴⁵ Протокол № 1. Заседания группы учредителей Уральского областного кооперативного Товарищества «Художник» от 7 мая 1931 г. ГАСО, ф. 309, оп. 1, д. 1.

Местные чиновники контролировали деятельность кооперативного товарищества, определяя формы отчетов и принципы организации выставочной деятельности: «Целевую установку выставки поставить в разрезе, показав переход от старого Урала к новому большому социалистическому Уралу. (...) Все поступающие работы для выставки, по линии кооператива, будут пропущены через художественно-политический Совет»⁵⁴⁷. В документах «Уралхудожника» постановления звучат как приказы: «На новостройки направить: скульпторов, графиков, живописцев. Намечены следующие темы: отображение ударничества и героики стройки. Срок три месяца»⁵⁴⁸. По распоряжению городских властей мастера участвовали в оформлении города к Октябрьским праздникам. Художники принимали бюрократические установки и условия руководства, так как им важно было показать свои возможности по решению агитационных задач. Члены «Уралхудожника» пытались добиться финансовой независимости товарищества, получить помещения для творческой и производственной работы, организовать крупную керамическую мастерскую (под руководством И. Камбарова)⁵⁴⁹. Осуществить задуманное в полном объеме не удалось, городские власти видели в мастерах изобразительного искусства лишь полезную силу для решения отдельных конкретных задач (оформление праздничных мероприятий, командировки на предприятия). Новые принципы работы с художниками, как и новые идеологические задачи должны были прозвучать из центра. Именно поэтому Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которое многие историки искусства считают завершением закрепощения творческой личности, было воспринято большинством уральских мастеров с надеждой на

⁵⁴⁶ Цит. по: *Ярков С. П.* Рождение свердловского Союза художников и художественная жизнь Урала 1920-1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 170.

⁵⁴⁷ Там же.

⁵⁴⁸ Там же.

⁵⁴⁹ Художественно-керамическая мастерская была открыта при тресте Свердловстройкерамика. В мастерской работали скульпторы А.А. Анисимов, Я.П. Зайцев, И.А. Камбаров, К.Ф. Комарова, И.И. Трёмбовлер, К.П. Трофимов. Руководителями являлись А.Е. Мясников и А.М. Монбланов. Мастерская выпускала декоративные панно, вазы, бюсты, миниатюры.

перемены к лучшему. Многие полагали, что если государство возьмёт на себя ответственность за организацию творческой работы, то деятели культуры только выиграют⁵⁵⁰.

Свердловские литераторы и художники вынуждены были действовать самостоятельно. 22 мая 1932 года в помещении драматического театра состоялся слёт художественно-творческих организаций Свердловска, который проводила редакция журнала «Штурм»⁵⁵¹. Протокол мероприятия не вёлся (или не сохранился), и обо всех позициях, взглядах и решениях узнать сейчас невозможно. Но по воспоминаниям участников известно, что деятели культуры обсуждали Постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», дискуссия была бурной и высказывались самые различные мнения. Именно на этом слёте местные мастера изобразительного искусства объявили о своем желании создать Уральский Союз советских художников⁵⁵². Что и было сделано осенью 1932 года. Точную дату никто из современников не называет, и, скорее всего, процесс был растянут на несколько недель. Все бывшие члены АХРа, пожелавшие вступить в новую организацию, были приняты без особых вопросов. Так членами Уральского Союза стали: О. Бернгард, К. Голиков, А. Давыдов, С. Денисенко, В. Дерябин, Н. Звездин, И. Камбаров, Н. Козлов, А. Кудрин, А. Минеев, А. Родионова, Н. Сазонов, И. Слюсарев, И. Семиряков, А. Узких, Ф. Хомяков. Первым председателем Оргбюро, так предварительно называлось руководство Союза (правлением оно

⁵⁵⁰ Н. Сазонов откровенно рассказывает: «Мы жили предположениями и ждали инструкций из Москвы, а хотелось скорей иметь какие-то сведения. Как-то собрались мы бывшие ахровцы, В.К. Славнин, А.Ф. Узкий, С.Н. Денисенко, и пошли к Н.И. Козлову, тоже ахровцу, как к члену партии посоветоваться, что делать. Козлов и товарищи поручили мне взять на себя инициативу переписки с Москвой и послать запрос о высылке нам инструкции (...) Запрос в Москву я написал (...) Ответа нет; только после нескольких посланных мной писем получил долгожданное письмо. Извещают кратко, что в Москве организуется Союз советских художников и подробности сообщат нам в следующем письме (...) Первое время в Москве аппарат Союза работал плохо, инструкции пришлось ждать долго». *Сазонов Н.С. Записки уральского художника.* – Л., 1966. – С. 101.

⁵⁵¹ Ежедневный журнал, в 1929 г. носил название «Рост», в 1930 г. переименован в «Штурм», в 1934 г. закрыт.

⁵⁵² В 1932 году Свердловск был столицей Уральской области, включавшей территории современных Свердловской, Пермской, Челябинской, Курганской, Тюменской, Омской областей.

стало именоваться с 1937 года), стал Н.И. Козлов. Главную роль в выборе председателя сыграло его членство в ВКП (б).

Рождение Союза совпало с крупной художественной выставкой московских и свердловских художников «Социалистическое строительство Урала», проходившей в Свердловске осенью 1932 года. Основная часть из семисот представленных на выставку картин была посвящена производственной тематике, и критики отмечали среди произведений известных столичных мастеров Д.П. Штеренберга, П.В. Вильямса, Б.В. Иогансона, А.М. Нюрнберга работы и уральских художников: А.В. Кикина, О.Д. Коровина, Н.И. Козлова, Г.А. Мелентьева, И.Н. Слюсарева, И.В. Славнина, Н.С. Сазонова. Критик М. Бродский в своей статье, отметив все достоинства и успехи выставки, делает вывод: «Основные задачи в деле широкого развития ИЗО-работы на Урале это: создание нормальных условий для художников, укрепление ИЗОкомбината, создание Союза советских художников и развертывание их творческой и теоретической базы, создание картинной галереи и постройка дома художников»⁵⁵³. Правда, высокопоставленные начальники не торопились улучшать условия жизни художников и даже ясно давали понять, что мастера должны заслужить хорошее отношение к себе.

Критики ставили работы художников из центра в пример их уральским коллегам, требуя повторять сюжеты и приёмы. Большинство с энтузиазмом откликнулись на этот призыв. «У нас не было проблем выбора темы, шли туда, где был кипучий труд, героика... Работали, что называется, по велению сердца: без договоров и материальной поддержки», – делился своими впечатлениями о творческой работе на стройке Уралмаша Н. Сазонов⁵⁵⁴.

В это же время складывалась местная система управления искусством, уже в 1934 г. в процессе кампании по «укреплению изобразительного искусства» председателя и членов Оргбюро сняли с занимаемых должностей. Новый

⁵⁵³ Бродский М. Выставка картин о Новом Урале // Штурм. – 1932. – № 11. – С. 126

⁵⁵⁴ Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 98

председатель Оргбюро Н.А. Винницкий, в отличие от своего предшественника, был уже истинным чиновником, стремившимся выполнять все указания местного партийного начальства. Он, не стесняясь, высказывал пренебрежительные оценки и грубоватые замечания по поводу того или иного мастера: «Можно привести пример худ. Козлова, который увлекался красками, тенями и т.д., и выставлял такие работы, которые надо считать позором. Жуков не сложившийся художник. Говорили: «Вот хороший художник вынужден был уехать в Магнитогорск», а в печати он фигуры рисует как пачкун, художник который представляет мазню (...) Большинство художников только и рисуют, что своих жён и детей на постелях...»⁵⁵⁵. Особое внимание теперь уделялось общественным мероприятиям, обязательной стала политучеба, организовывались встречи художников с участниками революции и Гражданской войны. Мастеров изобразительного искусства то обязывали сдать нормы «Ворошиловского стрелка», то привлекали к организации изокружков в воинских частях⁵⁵⁶.

В апреле 1936 г. в Свердловске открылась выставка живописи, скульптуры и графики. Внушительная по количеству участников и работ (более 400), она «грешила» (по мнению критиков) теми же недостатками, что и предыдущие мероприятия. Художники экспонировали пейзажи и портреты, историко-революционные сюжеты были представлены этюдами и графическими разработками. В то же время чиновникам «от культуры» необходимо было продемонстрировать, что произошел перелом в борьбе за «социалистическое искусство». Во вступительной статье в каталоге выставки подчеркивалось, что

⁵⁵⁵ Протокол общего собрания от 15 марта 1936. ГАСО, ф. 2022 р., оп. 1., д. 1 (протоколы заседаний Оргбюро и Правления Свердловского отделения Союза художников СССР. 1934–1939), л. 120.

⁵⁵⁶ Так художников даже распределили по конкретным воинским частям:

«В частях НКВД – Камбаров, Мелентьев.

В школе лейтенантов – Голубчиков, Трофимов.

Артполк – Анисимов.

Танковый батальон – Михайлов.

245 стр. полк – Бернгард.

Батальон связи – Жуков.

Авиагарнизон – Кикин, Шмелев». ГАСО, ф. 2022 р., оп. 1., д. 1, л. 102–104.

все творческие выступления художников предудущих лет носили случайных характер, они создавались наспех, без строгого контроля и отбора. Особо отмечалось, что настоящая выставка была подготовлена Оргбюро свердловского союза советских художников и является поддержкой установок на борьбу с натурализмом и формализмом, опубликованных в «Правде»⁵⁵⁷. Звучал и призыв: поставить всю работу местных художников под контроль широких масс трудящихся.

При этом творческие инициативы со стороны художников вызывали настороженность и, по большей части, неодобрение. Когда художники С. Михайлов, Н. Сазонов и А. Борматов, увлечённо писавшие старый уходящий Екатеринбург, обратились к властям с предложением создать музей, где были бы представлены полотна, отражающие этапы развития города, то получили резкий отказ, а председатель Союза Винницкий не только не поддерживал подобную инициативу, но и откровенно был недоволен ей. Теперь творческие идеи, художественные разработки мастеров становились частью бюрократического «плана работ по изобразительному искусству», и план этот согласовывался и проверялся обладающими властью, но далекими от художественных задач, а порой и малокультурными, людьми. В качестве примера можно привести материалы Общего собрания Свердловского Союза советских художников от 20 июля 1937 года, на котором мастера должны были обозначить творческие планы на ближайшее время и сообщить, какие работы они смогут предоставить на Выставку в честь XX годовщины Великого Октября:

«Давыдов: имею эскиз на революционную тему «Сквозь огневое кольцо». Эту вещь к XX Октября я могу выставить. Также намерен работать над темой сельского хозяйства и написать ряд вещей пейзажного и жанрового характера.

Дерябин: имею эскиз, отображающий героиню гражданкой войны со стороны Красной Армии – эскиз сделан в 2 вариантах, но к XX Октября

⁵⁵⁷ Первая весенняя выставка картин свердловских художников в 1936 г. Каталог. – Свердловск, 1936. С. 3.

законченную вещь дать не могу. Дам эскиз, кроме того, у меня есть ряд работ пейзажного и портретного характера.

Утин: имею эскизы «История гражданской войны», «Зажиточная жизнь» и портрет девушки.

Жуков: хочу написать «Советский Гаврош» и композиции жанрового порядка «Уборка сена» и «Спорт в армии».

Сазонов: «Электропечь Златоустовского завода» и два уральских пейзажа.
(...)

Иванов: четыре цветных гравюры на тему «Пионерский дворец» и «Проводы» из истории гражданской войны, но эту работу дать не могу, т.к. она едет на выставку графики в Москву.

Мелентьев: к XX Октября я имею четыре темы. Три темы связаны с заказами, четвёртая самостоятельная – «Красная Армия». Из этих работ две дам в 1938 к выставке социализма, а эскиз и этюды дам к выставке, кроме того, дам эскиз картины «Сталин среди детей», групповой портрет «Конструкционное заседание» и «Индустрия».

Бояринцев: дам эскиз на тему: «Социалистический Свердловск», «Кама с новыми постройками» и ряд пейзажей Урала.

Борматов: общая тема «Екатеринбург – Свердловск», подтемы: Екатеринбург в эпоху подполья, революция, гражданская война, борьба вивозцев против Дутова, восстановительный период, социалистический Свердловск, но пока не ознакомлюсь с материалами, эскизов дать не могу.

Михайлов: Старый Екатеринбург и новый Свердловск. Антон Валек и Старый быт.

Гайдамович: портрет Ленина и Сталина.

Слюсарев: пейзажи «Северный Урал» и «Старый Екатеринбург».

Голубчиков: «Парад физкультуры», «Здоровая молодость» и «Сталинская конституция».

Шмелев: эскизы «Испания», сельское хозяйство и рост социалистического хозяйства.

Холодов: Симский завод, «Маёвка» и «Борьба с саботажем на Кубани».

Зинов: Красная армия, Авиа и физкультура.

Петухов: Пленение Антона Валека и Пугачев на Урале.

Славнин: эскиза нет, но хочу работать над темой «Заводская жизнь».

Рябов: эскиз «Отступление отряда Блюхера».

Бернгард: Архитектурно-художественное оформление геологической выставки.

Минеев: «Новый Свердловск».

Козлов: эскиз к картине «Первая свободная конференция в 1917».

Партина: портреты уральских партизан»⁵⁵⁸.

Заявив о готовности предоставить серьезные работы в положенный срок, художники единодушно стали жаловаться присутствовавшим на собрании партийным чиновникам на тяжелые условия работы, прося решить проблему с мастерскими. Неслучайно многие мастера заявляли о желании работать над революционно-историческими полотнами и картинами, посвященными новому быту советских людей. Именно этого от них требуют местные власти, не скрывающие пренебрежительного отношения к пейзажу, натюрморту или камерному портрету. Правда, большинство из озвученных «больших картин» так и не увидели свет, художники регулярно демонстрировали на выставках лишь эскизы, и дело здесь не в отсутствии условий для серьезной работы, а во внутренней неготовности уральских мастеров работать над «идеологическим продуктом».

Быт художников будет медленно улучшаться на протяжении всех 1930 – 1950-х годов, в материальном отношении члены Союза, несомненно, были в более выгодном положении, чем их коллеги, не допущенные в официальную организацию, им предоставлялись материалы, государственные заказы и пайки⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ ГАСО, ф. 2022 р., оп. 1., д. 1 (протоколы заседаний Оргбюро и Правления Свердловского отделения Союза художников СССР. 1934–1939), л. 91–92.

⁵⁵⁹ Сазонов подчеркивал плюсы нового творческого объединения: «В 1937 году в Свердловске открылся Дом литературы и искусства (...). Мы, художники, заняли там

Союз сыграл серьёзную роль в становлении организованного в 1935 году училища ИЗО (в дальнейшем Свердловское художественное училище). Директор училища П.Ф. Гончаров неоднократно выступал на Оргбюро Союза, рассказывая о сложной ситуации в учебном заведении. Основной проблемой была нехватка профессиональных педагогических кадров. В августе 1935 Оргбюро Союза приняло решение: «подбор педагогических сил по искусству произвести частично из местных художников, и рекомендует от ССХ Кикина, Голубчикова, Жукова, Трёмбовлера»⁵⁶⁰. Кроме упомянутых художников, в училище ИЗО будут преподавать Я. Зайцев, И. Вахонин, В. Дерябин, С. Михайлов, Ю. Иванов. Ведущим педагогом училища на долгое время станет Г. Мелентьев, его ученики в дальнейшем пополнят ряды Союза.

Свердловские художники старались быть в курсе всех культурных событий страны. Поездка каждого из мастеров Союза в столицы обсуждалась затем на общих собраниях, на них, порой, высказывались критические мнения, как об отдельных мероприятиях, так и о произведениях. Например, после посещения Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1939) художник Е. Федулов заявлял, что павильон «Урал» оформлен отвратительно, с его мнением соглашалось большинство коллег. А. Давыдов говорил, что представленные на выставке работы Ф. Модорова и П. Соколова-Скали очень средние по художественному качеству. Лавров был недоволен тем, что на выставке «Индустрия Социализма» много откровенной халтуры.

Сазонов упоминал о встречах свердловских художников с композитором С. Прокофьевым, с художником театра М. Бобышовым. Особый интерес вызвала лекция московского искусствоведа М. Сокольникова «Советское изобразительное искусство и задачи периферийных художников» на Объединённом заседании Свердловского Союза и товарищества «Художник» в

большую комнату с северным освещением и каждый вечер рисовали, писали, а после работы слушали концерты, лекции или беседы. Нам позировали многие артисты Свердловска, а также деятели науки и техники. (...). Творческая работа налаживалась по определенному плану». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 103–104.

⁵⁶⁰ ГАСО, ф. 2022р., оп. 1., д.1 (протоколы заседаний Оргбюро и Правления Свердловского отделения Союза художников СССР. 1934–1939), л. 147.

1939 году. Искусствоведа просили рассказать о содержании и качестве выставок в Москве, сравнить работы современных художников с произведениями лучших исторических живописцев старой эпохи и более точно определить задачи периферийных художников. Далее участники дискуссии высказали свои оценки по поводу лекции столичного гостя:

«Камбаров: Докладчик не сказал, кто из наших современных художников ушёл дальше в решении портрета старых исторических художников Репина, Серова и т.д., и в смысле скульптуры не даны ясные ответы. Из массы скульптур выделили только скульптуру В. Мухиной.

Кудрин: Тема лекции очень интересная. Вопрос о периферийных художниках – не было сказано, как они должны работать. Мало было сказано о плохих работах на выставках, а только о выдающихся, хороших работах.

Давыдов: Лекция т. Сокольникова несколько сжата, но хорошо ясно ответила, что такое натурализм и социалистический реализм. Правильное направление дано, что нужно художникам овладевать мастерством. Считаю задачей свердловских художников – овладевать мастерством»⁵⁶¹.

То, что главное для художника – постоянно совершенствоваться в своём мастерстве, понимали многие члены Союза, и это спасло их от превращения в рядовых успешных халтурщиков. Проблемы творчества оставались главными, заслоняя бюрократическую рутину: собрания, отчёты, доклады, выборы и перевыборы. Довольно быстро в Свердловском союзе сложилась внутренняя система противостояния официальным предписаниям и требованиям. Внешне покладистые мастера, готовые принять к разработке ту или иную тему, единогласно проголосовать за предложение «сверху», оказались крайне упрямыми и не желали терять свои художественные наработки, свою индивидуальность и, несмотря на прямое давление, остались верными себе. По схожей схеме Союзы СХ возникают в Уфе, Челябинске, Магнитогорске, Перми.

О создании Уфимского городского Союза советских художников было объявлено на страницах газеты «Красная Башкирия» (24 июля 1934 г.). В Союз

⁵⁶¹ ГАСО, ф. 2022-р, оп. 1, д. 2, л. 24

вошли Ю.Ю. Блюменталь, К.С. Девлеткильдеев, А.Э. Тюлькин, П.М. Лебедев, А.П. Лежнёв, И.И. Урядов, В.С. Сыромятников, М.Н. Елгаштина, Б. Д. Ежов, К. И. Герасимов, А. В. Храмов, В. П. Андреев и др. Союзом первоначально руководил М.Д. Усманов (1934 – 1936), затем А.П. Лежнёв (1936 – 1937), К.И. Герасимов (1937 – 1941).

Первым крупным художественным мероприятием Уфимского ССХ стала республиканская выставка, приуроченная к IX Всебашкирскому съезду Советов (1935). Стоит отметить, что в Союз активно принимали художественную молодежь, выпускников Уфимского театрально-художественного училища⁵⁶². Председатели Уфимского ССХ Усманов и Герасимов – молодые мастера, недавно получившие художественное образование. В постановлении Совета Народных комиссаров БАССР «О мероприятиях по развитию искусства Башкирии» (19 сентября 1939 г.) было заявлено о необходимости провести конкурс на лучший проект памятников Салавату Юлаеву и Чапаеву.

Челябинские художники, уставшие от равнодушного отношения местных властей, выступили с инициативой создания областного СХ в 1935 году. Избранный мастерами искусства главой оргбюро Н.А. Русаков опубликовал в «Челябинском рабочем» критическую заметку «Художникам и скульпторам не помогают». В начале статьи художник объявил о самостоятельно возникшей организации: «Челябинский Союз советских художников объединяет 15 человек художников и скульпторов, среди которых – мастеров живописи с высшим образованием – 3 человека, мастеров скульптуры – 2 человека. Остальные имеют образование в объеме техникума и рабфака. По своим направлениям в группе имеются реалисты, импрессионисты и неоимпрессионисты...»⁵⁶³. Автор статьи представляет новое творческое объединение, возникшее независимо от чиновников, как группу разных по уровню и стилистическим установкам мастеров, подчеркивая, что благодаря

⁵⁶² На республиканской выставке, посвящённой 20-летию образования БАССР (1939), кроме работ известных уфимских мастеров экспонировались произведения В.П. Андреева, Г.А. Амирова, М.Н. Арсланова, Р.Г. Гумерова, К.И. Герасимова, Б.Д. Ежова, Р.У. Ишбулатова, Г.С. Мустафина, А.В. Храмова

⁵⁶³ Русаков Н. Художникам и скульпторам не помогают // Челябинский рабочий. – 1935. – 26 октября.

этому Союз «располагает для творческой работы большими возможностями»⁵⁶⁴. Русаков особо останавливается на проблемах челябинских художников, полагая, что главная из них – не востребованность: «Но беда в том, что общественные организации не идут на встречу художникам. В Челябинске с 1926 года не было ни одной художественной выставки»⁵⁶⁵. Автор статьи сетует, что даже непосредственное обращение художников к заведующему городским отделом народного образования не принесло желаемого результата. При этом, как подчеркивает Русаков, «среди челябинской молодежи наблюдается большое стремление к живописи, скульптуре, графике и другим видам изобразительного искусства. Но мы не можем эти запросы удовлетворить, нет помещения для большой студии»⁵⁶⁶. Таким образом, художники требовали от региональных властей взять на себя ответственность за организацию творческой работы.

Областные власти вынуждены были отреагировать на инициативу снизу и, принимая во внимание культурную политику, идущую из центра, «узаконить» самодеятельный Союз. В январе 1936 г. президиум Челябинского облисполкома принял решение: «1. Признать целесообразным для организации нормальной идейно-художественной деятельности и сплочения творческих сил художников и скульпторов Челябинской области создать областное организационное бюро Союза советских художников и скульпторов в составе тт. Сосновского, Шелюбского (обком ВКП (б)), Русакова Н.А., Руденко-Щелкан Т.В., Перовской О.П., Никольского Е.В. Председателем Оргбюро ССХ утвердить тов. Сосновского А.М.

2. Поручить тов. Сосновскому в декадный срок разработать проект Устава Челябинского областного Союза советских художников и практические мероприятия по развертыванию работы ССХ на 1936 г. ...»⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ Там же.

⁵⁶⁵ Там же.

⁵⁶⁶ Там же.

⁵⁶⁷ ГАЧО., ф. Р-914, оп. 1, д. 119, л. 30.

В первые годы существования Челябинского ССХ у художников были серьезные проблемы с мастерскими, заказами и выставочными помещениями. Эти же проблемы обсуждались в июне 1939 г. на Первом областном съезде художников. Остро стоял вопрос и о художественном учебном заведении, а потому было предложено преобразовать Челябинскую изостудию (рук. Н.А. Русаков) в художественное училище⁵⁶⁸. Организационная работа Союза шла под контролем Челябинского облисполкома. Среди обязательных мероприятий 1940 года выступления художников на местных предприятиях с чтением лекций о творчестве И.Е. Репина (в связи с десятилетием со дня смерти художника) и проведение теоретической конференции об искусстве соцреализма.

Оценка деятельности Челябинского ССХ была дана представителями Отдела культуры на общем собрании художников в июле 1940: «Союз еще не представляет собой крепкого организма, способного направить целеустремленность творчества художников, а товарищество «Художник» все еще ближе по характеру своей деятельности и организации к промысловой артели»⁵⁶⁹.

О необходимости создать городской Союз СХ объявили в апреле 1936 г. художники Магнитогорска. Алгоритм действий был уже ясен: вначале общее собрание мастеров изобразительных искусств, на котором было избрано оргбюро (Вайсберг, Г.Я. Соловьев, Н.И. Желтов, В.В. Якубовский (председатель), В.М. Владимиров). После этого представители оргбюро решали организационные вопросы с городскими властями и, наконец, 16 октября 1936 г. в редакции газеты «Магнитогорский рабочий» состоялось общее собрание художников, на котором было объявлено о создании Магнитогорского ССХ.

⁵⁶⁸ Решение съезда художников местные руководители не поддержали, и училище не было создано.

⁵⁶⁹ *Трифонова Г.С.* Художественная культура Южного Урала (1900 – 1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники: монография. – Челябинск, 2009. – С. 103.

Правда, городской Союз просуществовал чуть больше года, а затем вошел в состав Челябинского областного ССХ⁵⁷⁰.

В октябре 1939 г. было создано Пермское областное отделение Союза художников, первым председателем которого стал директор Пермской государственной художественной галереи Н.Н. Серебренников. В Союз вошли В.А. Баталов, М.И. Баженко, А.Б. Бриндаров, И.К. Гаврилов, Н.А. Костин, А.Е. Попов, Г.Д. Попов, И.И. Россик, М.В. Семченко, Н.Н. Серебренников, В.К. Суханов, А.Н. Трапезников, Д.П. Цуп, Н.П. Шапошников, Э.Н. Шорина, Е.М. Шуйский.

Через два месяца прошла первая конференция Пермского ССХ. Наряду с различными организационными вопросами обсуждалась деятельность организации на ближайшее время. Было решено начать создание произведений, отражающих истории ВКП(б) и социалистическое строительство. Прозвучало и предложение уделять внимание развитию национального изобразительного искусства Коми-Пермяцкого округа⁵⁷¹. Среди запланированных на 1939–1940 гг. мероприятий стоит отметить выставку к 60-летию тов. Сталина (декабрь 1939); выставку молодых художников области; выставку народного творчества; областную выставку самодеятельного искусства «Оборона СССР». Предполагалось проводить ежегодно и по пять персональных выставок членов ССХ, а также районные выставки в городах области⁵⁷². Были запланированы конкурсы на лучшее художественное произведение, отражающее победу трудящихся над Колчаком и социалистическое строительство в Пермской области, а также на памятник в Перми⁵⁷³.

Возникший позже других региональных союзов, Пермский ССХ явно планировал продемонстрировать свое первенство во всех областях творческой

⁵⁷⁰ См.: Челябинская организация союза художников России. 1936–1991. Справочник / Сост. О.А. Кудзоев. – Челябинск, 1996. – С. 10–11.

⁵⁷¹ См.: Суворова А. Пермский Союз советских художников в начале большого пути: 1939 – 1941 год. Эл. ресурс:

http://art59.ru/index.php?option=com_datso_gallery&Itemid=0&func=viewcategory&catid=416

Дата обращения: 27.02.2023.

⁵⁷² Там же.

⁵⁷³ Там же.

деятельности, что говорит больше об амбициях местных чиновников от культуры. На практике все оказалось более скромно: в отчетах было указано о проведении в Перми лишь двух выставок (к 60-летию Сталина и областная художественная выставка)⁵⁷⁴. В 1940 г. состоялась вторая областная выставка.

Во второй половине 1930-х гг. члены уральских ССХ активно участвовали во всесоюзных выставках. Наиболее представительной оказалась Выставка художников старшего поколения РСФСР (1940)⁵⁷⁵. Из уральских художников в ней участвовали А.Я. Барановский (Чкалов), Ю.Ю. Блюменталь, К.А. Девлеткильдеев (Уфа), В.П. Дерябин (Свердловск), М.Н. Елгаштина (Уфа), Ф.Г. Живаев (Чкалов), И.А. Камбаров (Свердловск), Н.В. Кудашев (Чкалов), Б.А. Николаев (Пермь), Н.С. Сазонов (Свердловск), М.В. Семченко (Пермь), В.К. Славнин, И.К. Слюсарев (Свердловск), В.С. Сыромятников, А.Э. Тюлькин (Уфа), А.Ф. Узких (Свердловск), И.И. Урядов (Уфа).

Во вступительной статье к каталогу выставки было отмечено, что художники старшего поколения «отошли от старого, оторванного от жизни ретроспективизма, скучного бытописания прошлого и «нейтральных» эстетических тем. Принимая непосредственное участие в повседневном социалистическом строительстве, многие из них подошли вплотную к искусству социалистического реализма»⁵⁷⁶. В то же время автор статьи заявляет, что современные темы представлены в творчестве мастеров старшего поколения неудовлетворительно, сетует, что сюжеты, посвященные Гражданской войне, стахановскому движению немногочисленны и выполнены гораздо слабее пейзажных полотен. «Почему развитие изобразительного искусства периферии отстает от огромных успехов в творческой работе художников Москвы и Ленинграда?», – задается вопросом художественный

⁵⁷⁴ Там же.

⁵⁷⁵ Выставка была открыта 3 января 1940 в Выставочном зале Московского товарищества художников. Участвовало 85 художников, экспонировано 175 произведений.

⁵⁷⁶ Художники старшего поколения РСФСР. Каталог выставки. – М.: Искусство, 1940. – С. 3.

критик⁵⁷⁷. О необходимости «идейно-творческого воспитания» мастеров изобразительного искусства твердят и региональные чиновники⁵⁷⁸.

Конкретные требования к мастерам озвучивали руководители средней руки (заведующие музеями, инструкторы обкомов, председатели правления местных организаций СХ и т.п.), которые были не свободны от контроля сверху, а значит – ограничены в правах, но всё же могли высказывать свои личные мнения и оценки. Статус заказчиков, обретенный вместе с должностью, обязывал чиновников решать все текущие и злободневные вопросы, связанные с «производством искусства». При этом в отношениях чиновников к художественным заказам заметна несогласованность и противоречивость. В сложное время 1930-х – 1940-х гг., когда бюрократы любого ранга не были застрахованы от «роковых ошибок» и мучительно старались угадать «правильное» решение, работа с художником обретала особую сложность. Официальные заказчики с одной стороны тяготели к проверенным «шаблонам», с другой – понимали, что «наверху» от них ждут инициативных предложений «в борьбе за подлинное реалистическое искусство».

В середине 1930-х гг. многим художникам становится ясно, что для успеха необходимо лишь следить за конъюнктурой и прислушиваться к мнению чиновников от искусства. Социальный заказ не требовал от уральских художников досконального знания природы, стремления к «правде тона» или колористическим поисков. Осталось в стороне кропотливое краеведческое изучение края, дававшее художникам материал для сердца и ума. Практически

⁵⁷⁷ Он полагает, «что до сих пор изобразительное искусство на периферии развивалось по инерции, без должного руководства и внимания. Созданный в 1939 году Оргкомитет союза советских художников СССР должен стать для периферии тем художественным центром, откуда творческие устремления художников периферии должны получить правильное направление и всемерную материальную поддержку. Одновременно отделам и управлениям по делам искусств совместно с местными отделениями союзов художников нужно резко улучшить свою работу по идейно-творческому воспитанию художников». См.: там же. С. 6.

⁵⁷⁸ В постановлении Свердловского облисполкома «О задачах Свердловского союза советских художников в развитии изобразительного искусства и художественной промышленности области» отмечалось, что «прежде всего необходимо добиться повышения политического кругозора, укрепить трудовую, творческую дисциплину, повысить производительность труда каждого работника...». См.: ГАСО, ф.88, оп. 1, д. 4979, л. 154–155. Документ от 21.03.1941.

сошли на нет разработки новых приёмов в живописи, свойственные уральскому искусству в начале 1920-х годов. Союз складывался и развивался как бюрократический аппарат, где конфликты с творческими личностями становились запрограммированными. В условиях нетерпимости эти конфликты часто оставались незаметными со стороны, и именно их неразрешимость приводила порой к срывам и творческим кризисам отдельных ярких уральских художников.

5.2. Художники столиц на уральских заводах: проблемы повествовательности

Творческие поездки столичных художников на уральские предприятия начались еще во второй половине 1920-х годов. По личной инициативе отдельные мастера АРРХ – АХР собирали изобразительный материал на стройках и заводах, ратуя за «художественный документализм». Командировки художников в индустриальные центры Урала в конце 1920-х гг. организовывал Всекохудожник. В начале 1930-х эта практика обрела размах и государственную поддержку⁵⁷⁹, превратившись, по сути, в обязательное мероприятие. Директор Центрального бюро выставок АХР Е.А. Львов вспоминал: «В 1930 году Ассоциация приступила к работе над большой выставкой, посвященной индустриализации нашей страны. (...) Меня (...) президиум направил на Урал с группой художников, в которую входили Модоров, Топорков, Титов и Хвостенко. В 1931 году я повез на Урал еще 14 художников... (...) В 1932 там уже работало 55 художников...»⁵⁸⁰. Руководство Наркомпроса заявляло, что в 1931 году все художественные объединения страны должны свою творческую работу «подчинить обслуживанию основных политических кампаний: выполнению пятилетнего плана социалистического строительства...»⁵⁸¹. Из живописцев и графиков сформировали творческие бригады, которые отправились на крупные стройки социализма: Магнитогорский металлургический комбинат, Уральский завод тяжелого машиностроения (УЗТМ), Березниковский химический комбинат, Челябинский тракторный завод и др. Произведения, созданные во время творческих командировок, экспонировались на всесоюзных выставках «Гиганты Урала» (Москва, 1931), «Выставка-отчет первой уральской бригады художников,

⁵⁷⁹ Так, в 1930 г. на творческие командировки художников было выделено 75 тысяч рублей. См.: *Манин В.С.* Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 139.

⁵⁸⁰ *Львов Е.А.* Художники на службе народа // Ассоциация художников революционной России. Сборник воспоминаний, статей, документов. – М. 1973. – С. 125–126.

⁵⁸¹ *Манин В.С.* Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. – М., 1999. – С. 152.

работавших на новостройках Урала и Кузбасса» (Свердловск, 1932). Спешка и ограниченность задач сказывались на художественном качестве большинства произведений, но в них чувствовались и эмоциональный заряд, и стремление к экспериментальным решениям. Несмотря на положительные отклики зрителей, в столичной прессе отмечали серьезные недостатки: живописная этюдность как и «документализм» уже не отвечали новым политическим реалиям. Разнообразные призывы высокопоставленных критиков: «назад к передвижникам», «отразить четкую политическую установку», «показать героические свершения», – не давали ясного ответа: как следует работать над художественным произведением. Мастера изобразительного искусства осознавали, что главной актуальной проблемой становится проблема повествовательности как система изложения визуального материала.

Было ясно, что нужно отражать события сегодняшнего дня, которые провозглашаются важными для страны и к которым приковано внимание общественности. Эти события описывались в газетных очерках и статьях, их демонстрировали в кинохронике, о них сочиняли стихи и поэмы. Художник не мог опередить репортера или кинооператора, его задача была не столько в фиксации, сколько в художественном отборе, в создании визуального произведения как суммы впечатлений, идеологических установок и притягательных для обывателя образов. Как отмечал А.И. Морозов: «В действительности формирование «большого стиля» тридцатых годов, так или иначе воспринимавшего ключевые художественные мотивы начала десятилетия, могло иметь некие варианты. Внутри него словно намечался определенный выбор; такой же выбор имели и власти, желавшие направлять руку художника»⁵⁸².

На первых порах каждый из мастеров мог предложить свой алгоритм действий, свою художественную программу. Разнообразие программ было связано и с принадлежностью мастеров изобразительного искусства к

⁵⁸² Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 117.

различным художественным группировкам. Для живописцев АХРР – АХР работа над жанровой картиной понималась как общая установка объединения. Ориентация на традиции поздних передвижников приводила к иллюстративности, упрощенным композиционным и образным решениям. Художники ОСТА тяготели к более формальным приемам с элементами экспрессионизма и лаконичными формами. Представители Общества московских художников (ОМХ) отвергали «натуралистический бытовизм», участники группы «Тринадцать» ратовали за органичный рисунок и естественность художественных решений.

Стоит отметить, что большинство художников, приехавших на уральские предприятия, не имело серьезного опыта в жанровой живописи, многим «чистым» пейзажистам и портретистам пришлось переключиться на бытовую картину. Отдельные живописцы стремились отображать в индустриальных мотивах богатство фактуры, их интересовали проблемы освещения и передачи динамики. Показательный пример: А.Э. Тюлькин и В.С. Сыромятников в 1930 году писали этюды в зерносовхозе «Красная Башкирия». Большое впечатление на художников произвели сельхозмашины, привезенные из США (ил. 320).⁵⁸³ Выразительные по живописным решениям этюды совершенно не устроили чиновников «от культуры», требовавших не живописных изысков, а «отражения социалистических преобразований».

Концентрация художника на собственных живописных задачах вызывала серьезную критику. Так, негативно отзываясь о произведениях А. Лентулова, А. Осмёркина, С. Герасимова, написанных во время творческой командировки на производство, один из идеологов РАПХ Л.П. Вязьменский, объединяя мастеров живописи в некоего «безыдейного художника», иронично замечает: «Художник

⁵⁸³ Тюлькин вспоминал: «Мне казалось, что на поле опустилась огромная стая фантастических птиц, гигантских, с длинными вытянутыми шеями. Синие, красные ... И следы тракторов мы воспринимали, как чудо, как рождение нового узора на земле». Цит. по: Янбухтина А. Александр Тюлькин. – Л., 1975. – С. 14–15

(надо думать, без злого умысла) выбирает даже не ту цветовую гамму, которую бы следовало для изображения мощи и радости строительства»⁵⁸⁴.

Путь от традиционного пейзажа к картине с индустриальными мотивами многим художникам казался удобным и плодотворным. Так, В.В. Рождественский в 1929 году работал в Башкирии, создав ряд интересных пейзажей. Среди них «Урал зеленый» (ил. 321), «Зима» (ил. 322), «Северный Урал» (ил. 323). В 1931 году художник приезжает на Западный Урал, пишет этюды Камы, Вишеры, Колвы, собирает материал для картины «Уральский охотник». Возвращаясь в Москву, Рождественский посещает Березники, где идет строительство крупного химического комбината. «Березники были одной из крупных новостроек Советского Союза. Пафос строительства увлек меня. Имея возможность осуществить свое желание – написать большой индустриальный пейзаж, я много ходил – смотрел, рисовал, изучая иногда со специалистами процессы производства, форму заводских корпусов с ними связанных. Стояли крепкие морозы; работать маслом на воздухе не представлялось возможным. Устроился на верхнем этаже содового завода, откуда писал общий вид строительства на фоне голубых далей зимнего Урала», – вспоминал художник⁵⁸⁵.

Результат труда Рождественского – картина «Индустриальный пейзаж» – (ил. 324) интересна попыткой перейти от привычного для мастера традиционного пейзажа с характерными для представителя группы «Бубновый валет» живописной пластичностью и фактурностью к созданию эпического заводского пространства. Художник выбирает эффектную точку зрения, при этом стремясь подчеркнуть эпический размах не только системой планов, но и ритмикой живописных пятен. Выразителен масштаб промышленных сооружений и жилых зданий, фигурок людей. Мастер не изменяет себе, ему также важны колористические поиски, создание атмосферности пространства (морозный воздух, клубы пара, дым из заводских труб). Можно заметить

⁵⁸⁴ Вязьменский Л.П. Художники в индустриальных и колхозных центрах // Искусство в массы. – 1930. – № 2. – С. 25.

⁵⁸⁵ Рождественский В.В. Записки художника. – М., 1963. – С. 129.

едущие по дороге грузовики, похожие на игрушечные машинки, вереницу людей, бредущих между сугробами. Вся картина производит неожиданно уютное, умиротворяющее впечатление: огромные промышленные объекты, изрыгающие ядовитый дым, скрадываются, тают в наступающих зимних сумерках, гигантские кострища – промышленные факелы превращаются в приветливые огоньки. В картине властно заявляет о себе лирическое начало – это мечта продрогшего человека о тепле и уюте.

По художественному уровню полотно В.В. Рождественского стоит гораздо выше «индустриальных картин», написанных Г.М. Шегалем («Сталинский рудник в Карабаше на Урале», 1929, ил. 325), В.В. Каревым («Нижне-Салдинский завод», 1932, ил. 326), Ф.К. Лехтом («Вид на строительство химкомбината», 1932, ил. 327), Ф.А. Модоровым («Постройка комсомольской домны», 1931, ил. 328), Е.А. Львовым («Строительство на площадке Магнитостроя», 1932, ил. 329), В.В. Хвостенко («Штурм на стройке домен в Магнитогорске», 1930-е, ил. 330). В представленных картинах, при разнице живописных приемов, все ограничивается открыточной броскостью или панорамной видописью. Авторы не стремились продумывать композиционный подход, отсюда спонтанность художественных решений, заметные ошибки в рисунке, невыразительность колорита.

Крупные мастера 1910 – 1920-х годов под давлением руководства и влиятельных критиков вынуждены были корректировать (порой кардинально) индивидуальную художественную программу: обращаться к предметной живописи, к расхожим сюжетам и плакатным образам. Попытка сделать этот переход более гармоничным и осознанным в большинстве случаев не удавалась. Так, Д.П. Штеренберг – один из лидеров художественного авангарда прошедшего десятилетия – пишет в Свердловске ряд картин на ранее незнакомую ему индустриальную тематику. Композиции картин «Индустриальный пейзаж» (ил. 331), «Мотив на стройке» (ил. 332) выстроены мастером, словно «по чужим лекалам»: строгая линейная перспектива, система

планов, графичность и резкость линий (чего только стоит старательно прорисованный подъемный кран!).

Совсем в иной («родной») стилистике Штеренберг пишет «Екатеринбург» (ил. 333). Не Уралмаш – детище первой пятилетки, а старый уральский город, больше похожий на большую деревню с покосившимися домами, заборами и сараями. Характерная «неправильность» композиционных приемов и колористическая выверенность точно представляют и своеобразие уральского рельефа, и ощущение заброшенности уходящей природы.

Индустриальные темы более успешно решали молодые художники – выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, сохранившие конструктивистское мышление и преисполненные романтикой созидания. Один из них – Б.И. Пророков стал автором графической серии «Магнитогорск строится» (1931). Из плоскости чертежа вырастает стена домен (ил. 334), и рядом с ними строительные краны кажутся тонкими и ажурными. Через много лет художник напишет об этом периоде своей жизни: «Перебирая уцелевшие наброски, я вспомнил, как трудно было мне решать задачу величия человека и величия стройки. Рисуешь гигантские домны в сравнении с маленькими фигурками людей или наоборот...»⁵⁸⁶. Именно желание показать грандиозность свершений определяет композиционный подход художника. Он более естественно, чем мастера старших поколений, переключается на формальные подходы. Так, Пророков легко использует в своей работе приемы, больше свойственные детскому рисунку. Вверху композиции – солнце, оно же – котлован. Внизу, у среза листа – линия земли с маленькими человечками и экскаватором. А по диагонали разворачивается линия колоссальных доменных печей и емкостей для сжатого кислорода – кауперов. Возникает убедительный образ гигантской стройки.

Художники, специализировавшиеся в портретном жанре, поначалу старались ограничиваться привычными им рамками: писали с натуры ударников труда и руководителей производства. Иногда пытались сделать

⁵⁸⁶Пророков Б.И. О времени и о себе. – М., 1979. – С. 426.

образ в духе «героического романтизма», но, чаще всего, все ограничивалось портретным этюдом, благо зрителей привлекала лишь «внешняя схожесть» лиц. Так работали Е.А. Львов (ил. 335), Ф.А. Модоров (ил. 336), В.В. Карев, С.В. Рянгина, Н.М. Ромадин и др. Взыскательной публике и художественным критикам можно было объяснить, что мастер собирает материал для более программных произведений.

Повествовательность воспринималась портретистами как более подробный рассказ о представленном герое, которого надлежало изобразить на рабочем месте, в производственном интерьере и во время трудового процесса. Ударники труда представлены, по большей части, незамысловато, они либо откровенно позируют, как в работах В.Н. Костяницына (в них чувствуется стремление к фотореалистичности, ил. 337), либо безучастно смотрят в сторону (Н.М. Ромадин «Портрет И.И. Толкачева», 1932, ил. 338; Ф.А. Модоров «Штукатурщицы на ЧТЗ», 1932, ил. 339).

Стремительно возникает внушительная галерея портретов участников строительства, руководителей и инженеров, ударников труда и рядовых рабочих. В большинстве своем это образы, лишённые индивидуальных черт, чувств и переживаний. Перед нами узнаваемые типажи: шахтер, машинист, крановщик, лесоруб, бетонщик, каменщик, тракторист, маляр, сталевар, кузнец. Стремление художников передать в их лицах уверенность и строгость, гордость, достоинство и радость труда часто приводило к появлению стандартных масок, за которыми уже невозможно разглядеть реального человека. Художественные критики, ратовавшие за решение, в первую очередь, агитационных задач, не видели в этом ничего плохого. Так, Павловский, доброжелательно отзываясь о портретах и жанровых композициях Ф.А. Модорова, считал наиболее важной его работой плакат, посвященный врубовой машине для подземных разработок, который был растиражирован и стал учебным пособием для трудящихся⁵⁸⁷.

⁵⁸⁷ Павловский Б.В. Художники на Урале. – Свердловск, 1948. – С. 34.

Были попытки использовать плакатную стилистику, усиливать красочную декоративность. Тот же Ф.А. Модоров создает своеобразный групповой портрет ударников Коммунистической Краснознаменной электропечи (1931, ил. 340). Представленные плотной единой массой ударники на фоне красного полотнища, кажутся коллажной вставкой в композицию с эффектным (поданным в сложном ракурсе) механизме. Плакатность заметна и в работе П.Д. Покаржевского «Добыча железной руды» (1930, ил. 341).

Выразительные образы встречаются редко. Так, в портрете ударника Пидоренко (ил. 342) кисти С.Я. Адливанкина, ранее тяготевшего к неопрIMITивизму, деланная небрежность в рисунке и цветовом строе передает естественность типажа старого рабочего с грубоватым лицом и «хитринкой» в глазах. Именно ощущением не приукрашенной суровой жизни привлекает работа Адливанкина «Строительница Уралмаша» (1932, ил. 343). Критики отметили работу как удачную, отражающую энтузиазм рабочих масс: «Дух времени, бурная динамика жизни, радость труда с большой силой звучат в облике жизнерадостной круглолицей девушки, опирающейся на лопату. Столько энергии и задора в ее крепкой, закованной в тяжелую неповоротливую робу фигуре, что невольно заражаешься ее оптимизмом»⁵⁸⁸. Фигура молодой женщины, заслоняющей собой покосившийся полукубовый экскаватор, ее простоватое лицо, поза, лишенная какого-либо изящества, и вся грубовато-живописная среда картины дают точное представление о трудовом процессе. Художник решает задачи повествовательности через подчеркнутую эмоциональность и ироничность, демонстрируя прямое обращение к зрителю.

Интересны портреты ударников, выполненные А.М. Нюренбергом (ранее, как и С.Я. Адливанкин, входившем в художественное объединение НОЖ). Его работы выделяются индивидуальной живописной манерой, гротескностью лиц и жесткой обводкой фигур (ил. 344–346). Хотя можно заметить, что художник (несколько лет работавший в Париже и ценивший постимпрессионистов) ограничивает свой колористический дар, стремясь делать «как все». Как и Д.

⁵⁸⁸ Булавин В.С., Ионин Д.М., Павловский Б.В. Художники и Уралмаш. – Л., 1983. – С. 16–17.

Штеренберг, он пытается применить свой творческий метод для изначально чуждых ему «идеологических» целей. Так, в «Портрете инженера» лицо персонажа – локальное пятно, которое усиливает звучание синего прямоугольника в глубине. Но художник сознает, что ему нужно «выдать» портрет передовика, и без особого интереса рисует кистью «схему лица» и выкладывает на столе ученический натюрморт из «орудий умственного труда». Немногим, как Б.В. Иогансону удавалось сочетать заказной характер работ и живописную культуру (ил. 347).

Выпускник живфака ВХУТЕМАСа И.В. Ивановский писал жанровые композиции на шахтах Кизела. В работах «Шахтер» (1932, ил. 348), «Шахта имени Володарского» (1932, ил. 349) и «Проходная в шахте» (1932, ил. 350) чувствуется особый интерес художника к живописной выразительности языка, стремление к сохранению индивидуальной манеры, где легкость и эскизность исполнения создают ощущение непосредственного впечатления. Можно отметить в работах Ивановского и стилизаторское начало. Он создает композиции из условных силуэтов людей в условном пространстве (уже не важно, был ли автор в шахте или придумал свой подземный мир), красивые символистские вещи, выполненные в том же стилистическом ключе, что и работы С. Никритина или В. Чекрыгина.

Опыт художественных командировок начала 1930-х годов был проанализирован руководством единого Союза художников и партийными идеологами. В целом, его посчитали удачным, но в новых реалиях требовалась большая сплоченность мастеров искусства, их готовность показать «... радость борьбы и жажду новых побед, новое лицо нашей страны, преображенное тяжелой индустрией, края и республики, где царили раньше глушь и невежество и где сейчас цветет творчество радостного труда»⁵⁸⁹. От художников настоятельно требовали дать произведения в рамках соцреализма, объявленного единственно верным методом современности. Партийное

⁵⁸⁹ Из письма сталинградских рабочих к советским художникам. См.: Известия. – 1935. – 30 августа.

руководство страны, было уверено, что именно в заводской атмосфере, под непосредственным контролем трудящихся масс, работая по заказу государства, художник обретет понимания истинных задач. Обязательным становился строгий отбор произведений, их сравнение с точки зрения идеологической целесообразности. Формализму и натурализму объявлялась беспощадная борьба, хотя формулировки этих явлений давались еще противоречивые и размытые. В любом случае, творческая работа живописцев и графиков на заводах превращалась в некое соревнование по разработке соцреалистической программы, и проблема повествовательности обрела актуальность⁵⁹⁰.

Результаты творческого труда демонстрировались на выставках «Социалистическая стройка на Урале в советской живописи» (Пермь, 1934 – 1935), «Урало-Кузбасс в живописи» (Свердловск, 1935. Челябинск, 1936). Последняя по своему размаху стала крупнейшей в крае (экспонировалось более 400 произведений) и вызвала множество откликов в столичной и региональной прессе.

Критики благосклонно отнеслись к работам К. Вялова, Б. Иогансона, И. Жилина, К. Корягина, Н. Котова, И. Колесовой, И. Модорова, Ф. Модорова, В. Костяницина, Б. Рыбченкова, Б. Яковлева.

Успех мастеров изобразительного искусства, организаторы выставки объясняли тем, что: «Непосредственное и постоянное общение художников с командирами промышленности и рабочей массой промышленных предприятий Урало-Кузбасса, практические указания знатных людей строительства в процессе проработки отдельных тем, встречные задания, выдвинутые рабочей общественностью – все это немало способствовало обогащению и расширению творческого кругозора художников и значительно облегчало их работу»⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ «В результате поездок, в период 1933–1934 гг. свыше ста московских и ленинградских художников в важнейшие промышленные и сельскохозяйственные районы Урала, Западной Сибири и Башкирии и проведенной ими большой творческой работы непосредственно в районах строительства, на заводах и шахтах Урало-Кузбасса...». Урало-Кузбасс в живописи. Каталог выставки. – Свердловск, 1935. – С. 9.

⁵⁹¹ Там же. С. 10.

При сравнении с работами «командированных» начала 1930-х гг., живописцы середины десятилетия «набили руку» и осознали, чего от них ждут. Стремясь к разнообразию сюжетов и образов, они все больше ограничиваются безопасной иллюстративностью и однообразием художественных приемов. Можно заметить, что для многих художников поездка на завод становилась формальностью (одним из пунктов договора с государством), индустриальная картина рождалась в столичной мастерской. Время этюдов (пусть и эффектных) прошло, от художников ждали законченных полотен с ясной установкой и продуманным подходом к повествовательности. Мастера, неоднократно приезжавшие на заводы, демонстрируют в своих работах смену художественных приоритетов. Показательны в этом плане произведения Б.В. Иогансона. Художник в течение 1930-х годов несколько раз приезжал на Урал, побывал на ряде предприятий Златоуста и Свердловска. Поначалу он ограничивался сбором материала, натурными рисунками и живописными этюдами. Его картина «Механический цех на Уралмаше» (1933 – 1934) была отмечена критиками, которые, тем не менее, подчеркивали, что от художника они ожидали большего⁵⁹². Иогансон умел прислушиваться к пожеланиям критиков, уже в иной живописной манере он пишет картину «В заводской столовой» (1935, ил. 351). Художник находит беспрюирышный вариант, обратившись к передвижническому бытовизму. Вместе с тем, в идиллической сцене отчетливо звучат ноты революционной новизны: brutальные срезы фигур, в духе композиций импрессионистов. Эти срезы нужны художнику для того, чтобы укрупнить изображение, сосредоточившись на самой еде. Натюрморт на подносе гораздо выразительнее, чем портретные характеристики. Знак нового, справедливого и рационального жизнеустройства

⁵⁹²«Написанный с незаурядной эмоциональной силой, на едином дыхании, холст, однако, не выходит за пределы этюда. Все в нем говорит о быстрой фиксации увиденного, о стремлении запечатлеть прежде всего масштабы цеха. Художник пишет вид помещения, забравшись под самый потолок и примостившись рядом с кабинками крановщиц... Отсюда с большой высоты, ему видны рабочие внизу, возле сваленных в кучу огромных деталей...». См.: Булавин В.С., Ионин Д.М., Павловский Б.В. Художники и Уралмаш. – Л., 1983. – С. 18–19.

– комплексный обед: всем одинаковые порции; яблоки на тарелках – витамины, здоровая пища, по праву положенная за труд в условиях сурового климата.

Подход к станковой работе как к монументальной росписи чувствуется в картинах О.Д. Яновской «Чугунщики» (1930-е, ил. 352) и Г.М. Шегалю «На обогатительной фабрике» (1935, ил. 353). Композиционное решение в станковых картинах строится на закономерностях монументально-декоративного искусства: уплощенность, совмещение пространственных планов в один, по принципу барельефа, доминирование ритмического начала. Им присущи утонченная, нарядная колористика, декоративная гамма пятен, локальный цвет без светотени, условный, равномерно распределенный свет. Стоит отметить, что этот опыт будут впоследствии использовать художники 1960 – 1970 годов.

«Документализм», столь популярный у представителей АХХР – АХР в середине 1930-х гг., демонстрирует претензию на академичность. Это заметно в работах С.В. Рянгиной «Цех производства кирпича» (1935, ил. 354), «У шахтной печи» (1930-е, ил. 355). Можно отметить тягу к неожиданным ракурсам, желание создать ощущение вовлеченности зрителя в производственный процесс. Персонажи здесь не позируют, их движения передают слаженность и напряженность заводского труда. При этом и среда, в которой они пребывают, играет не просто фоновую роль: станки, оборудование, инструменты, изделия становятся полноправными участниками действия.

Одним из главных художников «советского академизма» 1930-х гг. стал В.Н. Яковлев. В картине «Уральские старатели пишут письмо И.В. Сталину» (первоначальное название «Старатели пишут письмо творцу великой Конституции», 1937, ил. 356) художник явно пытается представить свое понимание соцреализма и продемонстрировать программу повествовательности. А.А. Сидоров отмечает, что Яковлеву предложили написать картину из жизни старателей для выставки «Индустрия социализма»⁵⁹³. Получив подобный заказ, художник отправился на Урал,

⁵⁹³ См.: Сидоров А.А. В.Н. Яковлев. – М.: Искусство, 1950. – С. 47.

познакомился с жизнью и работой старателей, собрав многочисленный художественный материал на отдаленном Валериановском прииске. На основе набросков и этюдов создается внушительных размеров (300x500 см) многофигурная картина, привлекающая зрителей натуралистической манерой исполнения и яркостью цветовых пятен. «Мне сразу бросилась в глаза живописная группа старателей в робах. Люди о чем то оживленно говорили... Я тут же решил ничего больше не искать. Тема была самая что ни на есть подходящая. Буквально «с ходу» мне удалось сделать первый набросок этой замечательной группы» – описывал начало работы над полотном, художник⁵⁹⁴. Сидоров отмечал, что в своих картинах Яковлев тяготел к зрелищности, хотя в его детально прописанных полотнах есть холодный натурализм и дробность. Несмотря на сложность композиции и разнообразие ракурсов фигуры людей напоминают манекены, не выразительные лица старателей, как правило, в тени.

Аналогия с хрестоматийной картиной И.Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880 – 1891, ГРМ) создает комичное ощущение, хотя вряд ли живописец в конце 1930-х годов стремился иронизировать⁵⁹⁵. В его работе нет и намека на юмор: «В то время как картина Репина, кажется, может взорваться от насмешки, озорства и безудержного веселья свободолобивого народа, золотоискатели Яковлева производят впечатление крепостных, которые пассивно, молча (...) пишут хвалебное письмо своему господину. (...) Несмотря на старательную разработку индивидуальных характеров, собравшиеся золотоискатели кажутся безжизненными, как в кабинете восковых фигур»⁵⁹⁶. Упомянутая застылость фигур – это особенность, присущая в целом стилю В. Яковлева⁵⁹⁷. Статичность фигур сочетается с экспрессивной композицией, построенной на перекрестии диагоналей. Если

⁵⁹⁴ Яковлев В.Н. Мое призвание. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – С. 139.

⁵⁹⁵ В воспоминаниях В.Н. Яковлева упоминается, что в юности он копировал картину И.Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». См.: Яковлев В.Н. Художники, реставраторы, антиквары. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – С. 15.

⁵⁹⁶ Гасснер Х., Гиллен Х. От создания утопического порядка к идеологии умиротворения в свете эстетической действительности // Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. – Дюссельдорф-Бремен, 1994. – С. 52–53.

⁵⁹⁷ См.: Золотонос М. Немой курс сталинизма // НОМИ. – 1999. – № 2 (7). – С. 7–9.

вникнуть в образный мир произведения Яковлева, становится ясно, что это не повествование о процессе добычи золота или о личностях рабочих-старателей, а о неумолимой предопределенности, о тяготеющем роке. Понятно, что эти мрачные ассоциации присутствуют в картине суггестивно, они не проявлены как элементы изображения – недаром М. Золотоносов употребляет выражение «немой дискурс».

Наряду с академической тенденцией можно выделить интерес отдельных художников к примитиву. В портретах героев труда при разнообразных (порой забавных) решениях плакатная стилистика все больше тяготеет к примитиву и иллюстративности. Так, в «Портрет машиниста Лясковского» (1935, ил. 357) В.А. Апостоли-Триандофилос заметна старательная прорисованность и раскрашенность. Заметна склонность к эстетике примитива в работах Н.А. Ионина «С новой машиной» (1935, ил. 358) и «Конец жатвы» (1935, ил. 359). Стоит отметить, что В.А. Апостоли и Н.А. Ионин учились в петроградском ВХУТЕМАСе у Д. Кардовского. В середине 1930-х гг. желание уйти от конструктивизма и академизма в сторону «народности» привело их к использованию (в той или иной мере) приемам лубочности и наива. Это объясняется тем, что в 1930-х гг. к примитиву (исполнительскому, а не концептуальному) не только зрители, но и влиятельные критики относились чаще всего благосклонно. Подобное явление было подмечено А. Якимовичем: «Экспериментаторы и консерваторы XX века испытывали особо трепетное отношение к наивности и «примитиву» во всех значениях этих слов»⁵⁹⁸.

Важно отметить, что власти призвали деятелей искусства не ограничиваться индустриальной тематикой, но создавать на местном материале историко-революционные полотна. Получили общественное признание работы «Разгром колчаковщины» И. Никонова, «Отступление белых со ст. Екатеринбург» В. Апостоли, «Прифронтной ревком» Н. Ромадина, «Отправка из Екатеринбурга отряда Красной гвардии» Г. Бибилова, «Пугачев на

⁵⁹⁸ Якимович А. К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. – М., 2009. – С. 283.

Белорецком заводе» Н. Шестопалова, «Поход Блюхера в тыл колчаковцам» А. Жабы, «Ивановские рабочие вливаются в Чапаевскую дивизию» П. Соколова-Скаля, «Расстрел рабочих колчаковцами» П. Мещерякова⁵⁹⁹. Заметен заказной характер этих работ: разнообразный исторический и художественный материал (а художники обладали им) был явно «просеян через сито» идеологической целесообразности. Отсюда, еще большая, чем в индустриальной теме, «зажатость» художников, которым часто приходилось жертвовать композиционными и живописными находками ради плакатной ясности.

Так, Г.М. Шегаль, которого критики 1930-х годов именовали одним из лучших мастеров историко-революционной картины, демонстрирует зверства белогвардейцев, стремясь через мрачный колорит передать ощущение трагедии («Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 году». 1935, ил. 360). В картине Н.М. Кочергина «Контрреволюционное выступление чехословацких отрядов» (1934 – 1935, ил. 361) акцент сделан на гротескных образах интервентов и их прислужников. И в том, и в другом случае работают определенные схемы повествовательности, уже отработанные художниками. Немногие из отечественных мастеров 1930-х гг. могли разработать и продемонстрировать личную художественную программу повествовательности.

Один из них Р.М. Семашкевич, много работавший над жанровыми сюжетами. Ученик А. Д. Древина и Н. А. Удальцовой, он в 1933 году самостоятельно путешествует по Северному Уралу, пишет пейзажи и сюжетные композиции. Художник сосредоточен то на диалоге персонажей, внимательно рассматривающих мягкую рухлядь («Сдача пушнины»), то на тесноте избы, заваленной шкурами («Прием пушнины»), то на выразительных движениях гребцов, которые словно парят в лодке над величественными уральскими просторами («Остяки на веслах», ил. 362).

Семашкевич в своем искусстве шел от романтически-взволнованного восприятия мира к колористической точности, к емкости образов, пластической весомости и монументальности. Подчеркивая свою

⁵⁹⁹ См.: Урало-Кузбасс в живописи. Каталог выставки. – Свердловск, 1935. – С. 13–14.

отстраненность от «идеологических споров в искусстве» он, несомненно, хорошо понимал сложившуюся ситуацию⁶⁰⁰. Через два года художника уже привлекает Южный Урал, в творческой работе он проводит зимние месяцы на метеорологической станции Большой Таганай около Златоуста⁶⁰¹. Даже в заказанных художнику историко-революционных полотнах нет свойственных эпохе плакатного самодовольства и помпезности. Картины «Бригада Неймана на подступах к Златоусту» (1935, ил. 363) и «Привал красногвардейцев» (1935, ил. 364) радуют живописной сочностью и эмоциональностью. Художник явно ориентировался на рядового зрителя, полагая, что подобная эмоционально-примитивная форма подачи революционных сюжетов должна найти отклик в душе пролетариата. Зритель был покорен ощущением реальности, которая одновременно обыденна, узнаваема и возвышенно прекрасна⁶⁰². Успешный рисовальщик и живописец, снискавший у столичной публики славу своими пейзажами и жанровыми композициями, Семашкевич сознательно обращается к историко-

⁶⁰⁰ Об этом свидетельствует его письмо к Л.Н. Корчемкину (от 20 марта 1934): «Сейчас в живописи наблюдается заметный поворот к старым мастерам в связи с соц. реализмом, конечно, я этот поворот не поощряю. (...) Я уверен, что многим художникам, которые не умеют идти к реализму иным путем, старые мастера напортят много. Тут можно выйти из такого положения только таким путем, как строго поставить себя в рамки и строго наметить задачу живописи – что к чему и зачем. Одним словом, художнику надо найти направленность в современности. Творчеству же, наоборот, дать полнейшую волю. Творчеству нельзя никаких границ и правил и условий, и только тогда можно обойтись без старых мастеров (...) Хочется уехать и солидно поработать над живописью, чтобы завершить построение соц. реализма в нашем искусстве». См.: Роман Матвеевич Семашкевич. 1900–1937. Живопись, графика / Сост. Н. М. Васильева. – М., 1996. – С. 25 – 26.

⁶⁰¹ См.: *Алексеев Е.П.* Уральские картины Романа Семашкевича: принцип повествовательности // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2018. – № 2 (175). – С. 217–229.

⁶⁰² Это подчеркивал А.М. Кантор: «Семашкевич, подобно Рембрандту, Курбе или Сурикову, умел ощущать красоту реальности (...). Характерно, что художник обладал секретом свежего, реального, земного колорита, как бы излучающего ароматы влажной, цветущей почвы, но сам цвет был абсолютно свободен от каких-либо привычных красот. (...) Семашкевича довольно аскетичен и не претендует ни на что, кроме ощущения достоверной правды». *Кантор А.М.* Яркая жизнь, жестокая смерть // Искусство. – 2001. – № 3. – С. 9.

революционной теме, чтобы на практике показать, каким путем следует идти советским художникам в деле развития нового реалистического искусства⁶⁰³.

Индивидуальную программу повествовательности разрабатывает и Ю.И. Пименов. Художник пишет в Свердловске триптих, посвященный работницам УЗТМ (1934–1935, ил. 365–367). О жизни полной гармонии и уверенности в завтрашнем дне повествуют левая и правая части триптиха, в которых мы видим прекрасных работниц УЗТМ в ложе театра и в домашней обстановке. Уже желание создать произведение, состоящее из трех частей показательное. В рамках заказных картин, подобное встречалось редко, сам художник впервые обратился к подобной композиционной схеме. Отметим, что каждая из частей триптиха самодостаточна, а если рассматривать их как единое целое, возникает определенный диссонанс, возможно, потому что нет единого ритма или продуманного контраста (противопоставления). Триптих раскрывает больше композиционно-декоративную программу, нежели сюжетно-повествовательную. Яркие фланкирующие части усиливают более колористически сложную, переливающуюся перламутром центральную картину. Скорее всего, для Пименова (известного художника театра) триптих – это эффектная смена сцен, тогда как зритель должен придумывать (додумывать) рассказ о жизни героинь. Подобная недоговоренность, условность – несомненно, интересный прием, но для идеологов соцреализма он показатель «буржуазного формализма» (в духе О. Ренуара).

⁶⁰³ «Ему важно выстроить метод, посредством которого живописец, даже оставаясь в рамках идеологического заказа, был бы в состоянии культивировать объективные художественные ценности. Творческая командировка становится для него возможностью реализовать индивидуальную художественную программу: он черпает сюжеты из рассказов старых большевиков – участников революции и Гражданской войны, разрабатывает особую систему повествовательности – конструкцию, в которой возможны элементы примитива, лубка, влияние барбизонцев и Сезанна. Используя «графические парадоксы» и цветовые диссонансы, он создает ощущение внутренне противоречивого исторического действия, в котором случайные эпизоды обретают мощь героического предания, а живописная система на грани примитива или театральной декоративности порождает чувство достоверности». *Алексеев Е.П.* Уральские картины Романа Семашкевича: принцип повествовательности // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. 2018. – № 2 (175). – С. 228.

В творчестве Пименова, пожалуй, наиболее отчетливо среди мастеров отечественной живописи довоенного периода, проявились тенденция ар-деко. Фигура в центральной части триптиха обрамлена черными пятнами механизмов: токарный станок на первом плане и огромный пресс в глубине образуют некую причудливую раму. «Уралмашевский цикл» стоит рассматривать в первую очередь как панно, в котором героини – работницы настолько органичны и так непринужденно себя и в цеху, за токарным станком, и в театральной ложе, и в обстановке коммунальной квартиры, преобразенной волей художника в светский салон. Художественная логика панно определяет особенности композиции. Живописец прибегает к приему перетекающего изображения, когда сквозной мотив свободно перетекает по поверхностям интерьера. В каждой из частей триптиха нет фиксированного композиционного центра, изображение не удерживается в пределах формата, а, напротив, явно стремится вырваться за его пределы. Активность, предельная насыщенность текстур еще усиливают эту центробежность композиции. Художник одинаково далек и от документальной точности и от плакатно-героического подхода. Его героини грациозны и стройны. Их хрупкие фигурки в светлых платьях и косынках в огромном пространстве цеха кажутся еще более поэтичными, а белые цветы в вазочке, стоящие на черном мощном заводском станке придают всей сцене труда мягкость и спокойствие. Может быть, из-за непрописанности деталей, размытости лиц и полузакрытых глаз работниц, возникает даже ощущение сновидения и сюрреалистичности происходящего. Известно, что художник общался со своими героинями в цехах и рабочих общежитиях, делал зарисовки и писал этюды, многое он верно подметил и уловил, но при художественном отборе и обобщении материала придал ему особое обаяние и идеализацию.

Если художественная программа Р.М. Семашкевича была принципиально не замечена системой, а подход Пименова к повествовательности вызвал немало вопросов, то предложенная Б.В. Иогансоном линия работы над жанровыми и историко-революционными картинами оказалась востребованной.

Иогансон изначально был настроен на выполнение партийных установок по разработке программы соцреализма. Пусть и не сразу, методом проб и ошибок он приходит к пониманию, что должно произвести впечатление на руководство страны. Для выставки «Урало-Кузбасс в живописи» он пишет картину «Сговор у кулака» (1933–1934, ил. 368). На первом плане отрицательные персонажи, фигуры священника и сельских богачей с перекошенными физиономиями и традиционным самогоном, убеждали зрителя, что подобных представителей чуждого класса «эксплуататоров» надо безжалостно уничтожать. Иогансон умело представляет негативные образы, дозируя градус карикатурности, дабы сохранить ощущение реалистичности. В этом он превосходит своих коллег по цеху, не жалевших «черных красок» для изображения «врагов народа». В плане колорита работа Иогансона демонстрирует его связь с московской школой живописи (А. Архипов, С. Малютин), с характерной валерностью и сближенностью тонов. Но есть в работе художника и ощущение кинематографичности. Плакатный сюжет (в духе советских кинофильмов 1930-х), монтажный подход к композиции (лица персонажей представлены в одном ракурсе, натюрморт на столе – в другом), кадрированность изображения, что усиливает ощущение включенности зрителя в действие.

Образцом советской исторической картины становится холст Б.В. Иогансона «На старом уральском заводе» (1937, ил. 369), который первоначально именовался «Урал демидовский». Осматривая старинные здания в центре Свердловске, художник зашел в заброшенный литейный цех. «В этом цехе у меня начал рождаться сюжет картины... Мне показалось, что именно здесь в это время, в этой обстановке был Демидов, а, может быть, и не Демидов, а другой ему подобный, но я ясно увидел перед собой этого хозяина эксплуататора. Мне представились рабочие этого завода, представилась пора пробуждающегося самосознания рабочих»⁶⁰⁴. Не важно, так ли обстояло дело, художник понимал, что необходимо подчеркнуть, что историческое полотно

⁶⁰⁴ Сокольников М.П. Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. – М., 1957. – С. 88.

родилось благодаря погружению в конкретную атмосферу. Критики любили подчеркнуть, что Иогансон основательно изучал историю дореволюционного Урала, собирал материал о Демидовых и о социальных конфликтах в крае. Подобное должно было убедить зрителей в историческом подходе автора к работе, долгом вынашивании и разработке сюжета, хотя трудно сказать что-то конкретное о персонажах (условный хозяин, условный рабочий), как и времени события (XVIII или XIX столетие). Сюжет строится на пограничном состоянии, без кульминации (что так любили показывать ординарные создатели революционных полотен). Дерзкий взгляд – на этом и строится рассказ о противостоянии главных персонажей. Недосказанность в данном случае оказалось удачным приемом, так как критики активно предлагали свои версии событий. Полотно было объявлено образцом новой советской историко-революционной живописи:⁶⁰⁵

А.И. Морозов замечал, что в историко-революционных картинах 1930-х годов «назойливый телеологизм мышления, снимающий всю подлинность конфликта и на предметно-изобразительном уровне и в живописной пластике произведения, вел к выхолащиванию образов»⁶⁰⁶. Приводя в качестве примеров картины Кукрыниксов и Шегалю, искусствовед делает вывод: «На этом фоне довольно грамотное по форме, технически многодельное преломление стилистики русского реализма второй половины XIX века у Иогансона и впрямь могло казаться шедевром. Но это не был реализм по принципу мышления. Не было здесь и подлинно яркой энергии художественного мифотворчества, поскольку творческое воображение автора целиком

⁶⁰⁵ «Достоинство картины заключается не только в совершенно выдающихся качествах живописного мастерства, но прежде всего (...) в самой идейной сущности изображенного. Художник бросил такой свет на историческое прошлое, какой мог бросить единственно только наш советский художник, воспитанный на идеях и делах Ленина и Сталина. (...) Перед нами пролетарий, которому терять нечего, но который может приобрести все. (...) Стоит только сравнить эту картину с картинами Ярошенко или Касаткина, чтобы понять, какой большой шаг по глубине трактовки, в самом понимании исторической роли пролетариата, сделан нашим советским художником». *Щекотов Н.* // Творчество. – 1937. – № 11–12. – С. 18. Цит. по: *Морозов А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 135–136.

⁶⁰⁶ *Морозов А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 137.

инспирировалось (сознательно или нет) пропагандистскими клише власти»⁶⁰⁷. Заметим, что, несмотря на активную пропаганду картины Иогансона и старательный разбор приемов художника (Иогансон лично написал ряд текстов о том, как он работал над полотном), повторить подобный успех в исторической живописи 1930-х – 1950-х гг. никто из советских живописцев не смог. Да и сам автор в последующие десятилетия не создаст ничего равного в этой сфере.

Во второй половине 1930-х годов количество столичных художников на уральских заводах идет на спад. Это не означало, что индустриальная тема стала менее важной для советского руководства. Напротив, картины о героях труда и новых стройках социализма появляются регулярно, но их создателям уже не обязательно было черпать материал непосредственно в цехах и на стройплощадках. Возможно, чиновники «от культуры» стали осознать, что творческая командировка в любом случае дает творческий импульс, побуждая художника искать новые выразительные средства, формальные приемы, тогда как заказная работа в мастерской создается в нужной условно-плакатной эстетике. Творческое соревнование по созданию художественной программы соцреализма было завершено, новые версии «советского стиля» были не нужны.

Анализируя результаты творческой работы столичных художников на уральских заводах, стоит отметить серьезный прогресс в развитии зрительской аудитории края. Крупные выставки изобразительного искусства стали обязательными для посещения учащейся молодежи, трудящихся и местных чиновников. Партийное руководство региона осознает, насколько важной может быть работа живописцев и графиков, поддерживает местные Союзы художников, организует выставки. Среди наиболее крупных: передвижная выставка «Южный Урал в живописи» (Челябинск, Магнитогорск, Златоуст. 1938 – 1939). «Пожалуй, ни в каком другом регионе страны не было такой плотности индустриальных сюжетов на единицу экспозиционной площади, как

⁶⁰⁷ Там же. С. 139.

на Урале. Уральская идентичность складывалась на совмещении горнозаводской и социалистической индустриальной социальной мифологии»⁶⁰⁸. Необходимо отметить, что для дореволюционного Урала заводской мир был частью автохтонной культуры, понятия «Урал» и «заводской край» воспринимались населением столиц как синонимы. В советскую эпоху индустриализация всей страны становится важной государственной задачей, и Урал теряет исключительные права на обладание темой заводского труда. Появляется набор стереотипов, плакатных образов, расхожих сюжетов, которые часто подаются, как достижения современного искусства.

Критики ставят работы художников из центра в пример их уральским коллегам, требуя повторять сюжеты и приемы. Директора предприятий идут навстречу местным мастерам изобразительного искусства, помогая в организации творческого процесса, но стоит отметить, что именно индустриальная тема (в заданных властью рамках) оказалась для уральских художников сложной. Осмысляя материал столичных коллег, они, как правило, ограничивались заводскими пейзажами с жанровыми вставками или тяготели к репортажной подаче материала. Осмысление самобытного уральского заводского мира придет позднее, свою роль в этом сыграют и сказы П.П. Бажова и рабочий фольклор, и личный трудовой опыт художников. Местная пресса в середине тридцатых горделиво заявляла, что художники региона в деле создания живописной истории социалистического строительства уже не уступают столичным мастерам, приводя в качестве примеров картины «Комсомольская бригада в кузнечно-прессовом цехе Уралмашзавода» (1936) Г.А. Мелентьева, «Внутренний вид цеха Уралмашзавода» (1936) В. Славнина, «Строительство Уралмаша» (1934) Н.С. Сазонова, «Так было у горы Магнитной» (1936) Г. Соловьева. При определенных художественных достоинствах, в этих работах присутствует общая идеологическая установка и

⁶⁰⁸Круглова Т. Саморепрезентация уральской индустриальности: от марксизма до мифологии // 1 Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Специальные проекты. – Екатеринбург: Государственный центр современного искусства, 2010. – С. 60.

отсутствует личное отношение художника к происходящему. Уральские мастера оказались не готовы разрабатывать свою систему повествовательности, а давление центра лишь затормозила этот процесс.

В повествовательности важна личная интонация, доверительность рассказчика, его готовность не только подробно «комментировать» визуальное событие, но и насыщать его аллюзиями и метафорами, подчеркивать то философскую глубину, то лирический настрой. Как полагал А.И. Морозов: «Как ни жестоки были к художнику тридцатые годы, полностью манипулировать им власть все-таки не могла. (...) Образотворчество ускользало из под контроля власти некими потаенными тропами»⁶⁰⁹.

Идея творческих командировок не могла не прийти по вкусу большинству художников (это отмечали в своих воспоминаниях Б.В. Иогансон, Ю.И. Пименов, Б.В. Пророков и др.). Результатом стало многообразие творческих концепций, стилевых и стилистических решений, когда каждый мастер, сохраняя собственную индивидуальность, по-своему интерпретировал индустриальную тему. Но с позиций госзаказа все это было типичное «не то» именно в силу столь ярко выраженного личностного начала. Естественно, что сам процесс формирования условий госзаказа должен был привести к реконструкции академизма. Именно академический метод, позволяющий художнику приходить в состояние вдохновенного творчества *по заказу*, независимо от предлагаемой программы, и давал художнику возможность создавать искусство «реалистическое по форме и социалистическое по содержанию». С одной стороны, Урал, как исконно промышленный край, обладающий автохтонной заводской культурой и собственными художественно-промышленными традициями, мог бы значительно обогатить отечественное искусство в его обращении к индустриальной теме. С другой стороны, с позиций госзаказа сама заводская культура, как и сопричастность художника машинному, заводскому миру, оказываются излишними, поскольку

⁶⁰⁹ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 144.

вступают в противоречие с содержанием заказа. От художника требовалась *картина* – не программа, не художественный проект (для которых, вполне возможно, оказались бы адекватными иные, не станковые формы) – исключительно картина как продукт неоакадемистского метода. Поиски новой повествовательности в эпическом или лирическом ключе были исключены в условиях диктата «назойливого телеологизма» (по выражению А.И. Морозова), обрекающего произведение на роль иллюстрации к постоянному, единому на все случаи нарративу.

5.3. «Полиграфический фронт»: парадоксальность художественного языка

Идеологический контроль над художниками с наибольшей силой проявился в области периодической (газеты, журналы, сборники, бюллетени) и книжной печати. Оценка графического материала – плаката, карикатуры, шаржа, натурной зарисовки – была связана с такими понятиями, как своевременность, актуальность, идеологическая выверенность, ясность и доходчивость. Мастер изобразительного искусства, по сути, превращался в послушный инструмент пропаганды – «стойкого бойца идеологического фронта». Превентивный контроль над издательской продукцией в первые советские годы оформился в ряде декретов СНК РСФСР 1921 – 1922 гг. Так, в «Положении о Главном управлении по делам литературы и издательств» (от 6 июня 1922) отмечалось, что на Главлит возлагается право издания «правил, распоряжений и инструкций по делам печати, обязательных для всех органов печати, издательств, типографий, библиотек и книжных магазинов»⁶¹⁰. Главлит запрещал издание и распространение материалов, «содержащих агитацию против советской власти, (...) возбуждающих общественное мнение путём сообщения ложных сведений...»⁶¹¹. Особо отмечалось, что «заведующие типографиями и заводоуправлениями, под страхом судебной ответственности, обязаны неуклонно следить за тем, чтобы печатаемые в их типографии произведения имели разрешительную визу Главного Управления по делам литературы и издательства или его органов». Кроме того, предписывалось всем типографиям и издательствам предоставлять в Главлит «по пяти экземпляров всякого рода печатного произведения до его напечатания»⁶¹². Контроль над провинцией осуществлялся Главлитом через местные организации. Так, Уралобллит осуществлял предварительную цензуру всей печатной продукции региона. Наряду со столичными ограничениями могли появляться и местные запреты.

⁶¹⁰ Положение о Главном Управлении по делам литературы и издательства (Главлит). 1922. № 40 // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1922 год. – М., 1950. – С. 898.

⁶¹¹ Там же.

⁶¹² Там же. С. 898.

Так, Уралобллитом запрещалось публиковать материалы с информацией о самоубийствах, «умопомешательствах» на почве голода и об эпидемиях⁶¹³.

Художник изначально был ограничен конкретным заказом, точной темой, сюжетами, определенными образами, идущими от редактора или руководства издательства. Чаще всего его графику воспринимали как иллюстрацию к определенному тексту, как визуальную «поддержку» вербальной информации. Собственно, эта, с точки зрения большинства редакторов, «вторичность» давала художнику возможность выбора графического языка, использования приемов стилизации и гротеска. Наибольшей свободой в плане экспериментов с техникой рисунка была сатирическая графика, имевшая определенные традиции в регионе.

На Урале газетно-журнальная графика до 1917 года имела скромную историю, но первое появление иллюстрированных изданий в годы Первой русской революции было связано с общественно-политической жизнью края. Манифест «О даровании свобод», подписанный Николаем II 17 октября 1905 года на полтора года отменил обязательную цензуру печатных изданий, что привело к стремительному росту в провинции разнообразных газет и журналов. Среди них были сатирические и юмористические издания с большим количеством иллюстраций⁶¹⁴.

Многие из авторов сатирических рисунков были самодеятельными художниками (С.И. Яковлев, М.И. Тихачек, Е.И. Тихачек и др.), но по популярности у населения их рисунки не уступали профессионалам. Талантливый самоучка С.И. Яковлев взял на себя общее художественное решение журнала, выполняя обложки и заставки. Стремившийся идти от

⁶¹³ См.: Дианов С.А. Издательское дело на Урале в 1920 – 1930-е гг.: цензурный контроль // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2011. – №5 (11). – Ч. 1. – С. 51–55.

⁶¹⁴ С марта 1906 г. в Екатеринбурге выходит еженедельный общественно-политический журнал «Гном» (издатель В.С. Мутных). За 1906 г. вышло 19 номеров, в 1907 г. – 12 номеров, в которых было опубликовано более 300 рисунков около 30 художников (А.Н. Парамонов, Л.В. Туржанский, И.Д. Иванов-Шадр и др.). См.: Черепов В.А. Сергей Яковлев. Жизнь и творчество. 1862–1930. – Екатеринбург, 2000. – С. 40.

натурных зарисовок, Яковлев и в аллегорических композициях желал точно передать уральскую природу и характерные типажи (ил. 370).

Отметился в журнале и ученик ЕХПШ И.Д. Иванов (Шадр), выполнив одну из обложек⁶¹⁵ (ил. 371). Исследователи отмечали, что если большинство художников, изображая конкретные сюжеты и образы, ориентировались на столичных коллег, то Иванов (Шадр) предлагал оригинальные композиции, пусть и несколько схематичные.

В 1906 г. в Екатеринбурге выходили сатирические иллюстративные журналы «Рубин» (редактор П. Блиновский, издатель А.Н. Лаврухин) и «Магнит» (издатель И.С. Ушаков). В Кунгуре В.В. Журавлев нелегально издавал «Взрыв. Журнал художественный, политико-сатирический, революционно-сатирический и радикально оптимистический» с собственными рисунками⁶¹⁶. В Оренбурге с февраля по ноябрь 1906 года издавались сатирические журналы «Кобылка», «Саранча», «Карчга» («Ястреб», изд. на татарском языке), «Чукеч» («Молот», изд. на татарском языке). Несмотря на краткий период существования журналов, в них был опубликован богатый графический материал. Так, в журнале «Кобылка» (вышел 31 номер) было опубликовано около 150 рисунков десяти художников. Среди общего непрофессионального уровня выделяются работы выпускника ВХУ при ИАХ Н.А. Розанова, связанные со злободневными политическими событиями⁶¹⁷. «Журналы находились в самой гуще общественной жизни, на их страницах нашла отражение острая политическая, в том числе и классовая борьба, кипевшая как по всей России, так и непосредственно на Урале, в том числе и в

⁶¹⁵«Художник раскрывает хитрую механику выборов в буржуазную Думу. Извилиста и сложна дорога к Таврическому дворцу, и не всякий может туда проникнуть. На переднем плане «вход в просеочное отделение Государственной думы». Его бдительно охраняют полиция, казаки. Тернистая дорога усеяна шпиками и соглядатаями, спрятанными в кустах». См.: Черепов В.А. Графика екатеринбургских сатирических журналов в годы Первой русской революции // Из истории художественной культуры Екатеринбурга – Свердловска. К 250-летию города. Свердловск, 1974. – С. 59.

⁶¹⁶Известен только первый номер журнала на 8 страницах.

⁶¹⁷ См.: Черепов В.А. Николай Розанов — художник оренбургских сатирических журналов (попытка атрибуции) // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов. – Свердловск: УрГУ, 1985. – С. 59–63.

Екатеринбурге. Эти журналы, в особенности «Гном», оказывали некоторое влияние на формирование общественного мнения в доступных им границах, следовательно, сами были оружием в руках определенных политических сил»⁶¹⁸. Различные политические силы использовали сатирические издания как средство идеологической борьбы, отсюда резкость, субъективность и агрессивность многих художественных материалов. Рисунки, в большинстве своем, примитивные или откровенно слабые, производили впечатление на зрителя смелой критикой государства и карикатурной броскостью. Впрочем, довольно быстро возникало утомление как от негативной информации, так и от визуальной ограниченности.

После 1917 г. газетно-журнальная графика была включена в сферу агитационного искусства, что определило формы её развития в 1920-е гг. Одновременно с ростом уличной плакатной продукции возрастал интерес к графике, особенно книжной и журнальной, со стороны народных масс и со стороны властей. В газетах и журналах появляется все больше иллюстраций, рисунков и карикатур. В период, когда живописцы не находили спроса на свои работы, графики получали многочисленные заказы как от государственных учреждений, так и от различных организаций.

В июне 1920 г. решением Уральского бюро ЦК РКП (б) и Революционного совета первой трудовой армии было создано Уральское областное отделение государственного издательства (Уралгосиздат). Пресса информировала читателей о планах Уралгосиздата, сообщая в том числе, что художники Парамонов и Славнин готовят лубочные картинки со сценами крестьянского быта и революционных преобразований в деревне, которые после издания будут распространяться в сельской местности⁶¹⁹. В 1920 году Уралгосиздатом был выпущен один из самых ранних советских букварей для взрослых тиражом в 25 тысяч экземпляров. Обложка, исполненная А.Н.

⁶¹⁸ Черепов В.А. Графика екатеринбургских сатирических журналов в годы Первой русской революции // Из истории художественной культуры Екатеринбурга – Свердловска. К 250-летию города. – Свердловск, 1974. – С. 45.

⁶¹⁹ Уральский рабочий. – 1921. – 30 окт.

Парамоновым, напоминает праздничную открытку с плакатными образами победившего пролетариата и крестьянства (ил. 372). В подобной эстетике модерна художник в эти годы создавал разнообразную агитационную продукцию.

В 1923 году возникает акционерное издательство «Уралкнига», стремящееся решать в первую очередь задачи агитации среди широких масс и уделявшее некоторое внимание оформлению изданий⁶²⁰. В оформлении книг уральского издательства принимали участие П.П. Белянин, А.В. Зубов, А.А. Курдов, А.Н. Парамонов и др. Эти художники, разные по профессиональной подготовке, тяготели к одинаковым графическим приемам. Имевший дореволюционный опыт работы в печатной графике Парамонов позволял себе быть более разнообразным, от дизайнерских композиций (издательский знак «Уралкнига». 1923, ил. 373) до использования стилистики лубочных картинок (обложка книги В.В. Маяковского «Вон самогон!». 1923, ил. 374). В работах могли использоваться однозначная революционная символика и аллегории: красный боец бьет прикладом змею (Кудрин А.А. Обложка книги «Колчаковщина». 1924, ил. 375), или декоративно-условные образы: восходящее солнце и черный дым от жертвенного огня (Кудрин А.А. Обложка книги Быкова П.М. «Последние дни Романовых». 1926, ил. 376). Не имевший художественного образования А. Зубов ориентировался в своей работе на дизайнерские разработки столичных мастеров книги, использовал принцип монтажа, создавал схематичные композиции (ил. 377).

Большой проблемой для графиков провинции была слабая полиграфическая база и низкое качество материалов. Как правило, работа художника ограничивалась разработкой обложки, для которой была характерна плакатная броскость. «Обложки этих книг напоминают уменьшенные до книжного формата агитационные плакаты послереволюционных лет. Все иллюстрации, в соответствии с тематикой изданий, — исключительно

⁶²⁰ См.: Уралов Н. К организации «Уралкниги» // Уральский коммунист. – 1923. – № 8. – С. 8.

просоветской направленности, построены на контрасте линии и пятна (рисунки черно-белые); детально переданная среда со всеми предметами обстановки и окружающего пространства не придает им станковый характер. Разворачивающиеся вдоль страничной плоскости изображения являют единое целое с текстом, как в композиционном, так и в смысловом плане»⁶²¹. Связь книжной графики 1920-х гг. с агитационно-массовым искусством с одной стороны определила востребованность художников, с другой – резко сузила рамки творческих поисков и разработок.

Более разнообразный графический материал присутствовал в иллюстрированных журналах, издаваемых на Урале в 1920 – начале 1930-х годов. Периодические издания старались проводить собственную литературно-художественную политику, ориентируясь на конкретные социальные группы населения. Наибольшей популярностью пользовались журналы «Товарищ Терентий» (1923–1925) и «Уральская новь» (1926). В 1928 г. в Перми начал выходить ежемесячный иллюстрированный сборник «Живая театрализованная газета» (с 1929 по 1932 год издавался в Свердловске). В них публиковались натурные рисунки из серии «Беспризорные», выполненные М. Герцог, А. Парамоновым, П. Шарлаимовым; графические портреты деятелей революции и уральской культуры, пейзажные зарисовки, карикатуры и шаржи. Как пример высокого мастерства Павловский упоминает выполненный Парамоновым с натуры портрет А.В. Луначарского, который приезжал в Екатеринбург в 1923 году (опубликован в журнале «Товарищ Терентий», 1923. № 13).

Наряду с сатирическими рисунками на злобу дня появляются юмористические композиции без политической или социальной направленности. В образе уральского мастерового «товарища Терентия», выполненном А. Парамоновым (ил. 378), угадывались черты общительного балагура и приятного собеседника.

⁶²¹ *Филинкова А.Н.* Свердловская книжная графика 1920—1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 39. – С. 239–240.

В оформлении уральских журналов принимали участие художники П.П. Белянин, Л.А. Елтышев, А.А. Жуков, А.А. Кудрин (ил. 379), И.И. Микрюков, Т.А. Партина, Д.Ф. Фехнер, демонстрировавшие свою индивидуальную графическую манеру. Первые обложки журнала «Живая театрализованная газета» выполнил Н.М. Аввакумов (ил. 380).

В 1927 г. на базе акционерного общества «Уралкнига» возник УралОГИЗ⁶²², которому были поставлены более значительные задачи⁶²³. На протяжении 1930-х годов выпуск книжной продукции постоянно увеличивался. Значительная часть изданий была связана с общественно-политической литературой, так как руководство страны полагало, что «книга должна быть боевой и актуально-политической, она должна вооружать широчайшие массы строителей социализма марксистско-ленинской теорией и технико-производственными знаниями»⁶²⁴.

УралОГИЗ стал крупнейшим книжным издательством региона, превосходя издательства других городов края как по количеству выпускаемой продукции, так и по качеству художественного оформления.

В конце 1920 – начале 1930-х гг. происходят заметные изменения в системе оформления печатной продукции УралОГИЗа. Местные графики, вслед за столичными коллегами, начинают уделять серьезное внимание типографскому искусству: «Труд художника книги стал походить на труд инженера или конструктора»⁶²⁵. В изданиях УралОГИЗ в выходных данных, наряду с иллюстратором, начинают упоминать и конструктора книги – художника, разрабатывавшего книжный блок в целом. Среди конструкторов УралОГИЗа Н. Пельтинович, Б. Новиков, Ю. Цишевский, В. Щептев и др. Они

⁶²² В 1935 г. был переименован в Свердловгиз.

⁶²³ «План первой пятилетки печати предусматривал в качестве первоочередных задач максимальное увеличение производства бумаги в стране и кардинальную реконструкцию полиграфических предприятий. (...) Согласно плану в полтора раза должен был вырасти выпуск книг по числу названий, в 2,8 раза – по общему тиражу...». История книги: учебник для вузов / под ред. А.А. Гаврилова и Т.Г. Куприяновой. – М., 1998. Эл. ресурс: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm> Дата обращения 11.03.2023

⁶²⁴ КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. – М., 1979. – С. 385.

⁶²⁵ Молок Ю. Предисловие к выставке // Телингатер. Каталог выставки. – М., 1975. – С. 9.

могли брать на себя функции художника-иллюстратора, разрабатывать обложки. Так, В. Щептев является автором обложек журнала «Культфронт Урала» (ил. 381) и литературно-художественного сборника Уральского отделения Союза писателей «Строим» (совместно с З. Коркиной, ил. 382).

Обложка сборника «Строим» демонстрирует популярные для этого времени подходы работы со шрифтом и фотографией. Мода на фотомонтаж приходит из столиц и активно внедряется в плакатную продукцию выпускниками ВХУТЕМАСа⁶²⁶. Руководство УралОГИЗа, как и местное партийное начальство, поддерживают столичную тенденцию к конструктивистским разработкам в изобразительном искусстве. В Свердловске в начале 1930-х гг. московские, ленинградские и уральские архитекторы активно строят крупные конструктивистские ансамбли. Агитационные витрины в пространстве города, оформление театральных постановок также часто решались в конструктивистских формах. Другое дело, что в полиграфической продукции, как правило, заметно заимствование композиционных схем и подходов столичных конструктивистов (ил. 383, 384).

Редакторские установки и строгий контроль за художественным оформлением привели к тому, что уже в середине 1930-х гг. наблюдался отход от конструктивизма в сторону традиционной иллюстративности, хотя в новых рамках соцреализма выпускники ВХУТЕМАСа (Ю. Иванов, А. Жуков, Н. Голубчиков и др.) стремились сохранить в оформлении книжного блока композиционную строгость, лаконичность и выразительность шрифтовых вставок. Именно это позволяет сохранить художественный уровень книжной продукции. Уралгосиздат – УралОГИЗ – Свердловгиз оставался на протяжении 1920 – 1930-х годов крупнейшим региональным издательством, с которым сотрудничали наиболее известные художники края.

⁶²⁶«Сила этого метода заключается в том, что фотография – наилучший аргумент – факт; (...) прием монтажа наиболее доступный метод из всех графических средств выражения; (...) фотомонтаж – организованные на плоскости (плакат, книга) или в пространстве (выставочная установка) факты (фото) в сторону максимального выявления заданной цели (выраженной в лозунге или в подписи к монтажу...)» *Телингатер С.* Фотомонтаж // Полиграфическое производство. – 1928. – № 7. – С. 19.

В Перми первое советское издательство «Пролетарий» появилось в ноябре 1917 года и выпускало, в основном, столичные декреты и местные резолюции и приказы, а позднее – ряд газет и журналов. Взятие города Русской армией адмирала Колчака в декабре 1918 года прервало эту деятельность. После Гражданской войны было несколько попыток открыть книжное издательство в Перми, но успехом они не увенчались. Печатная продукция время от времени выпускалась редакцией газеты «Звезда», Пермским государственным университетом и краеведческим музеем. Художественной стороне изданий внимание практически не уделялось. Лишь когда в 1939 году было создано Пермское книжное издательство, начинает налаживаться выпуск полноценной продукции, пусть поначалу в небольшом объеме⁶²⁷.

Башкирское государственное издательство (Башгосиздат), образованное в 1919 году в Стерлитамаке, а затем переехавшее в Уфу, считалось одно время наиболее крупным национальным издательством РСФСР и активно выпускало литературу на башкирском языке. В 1922 г. в Уфе возникло торговое паевое товарищество «Башкнига», которому на смену в 1928 г. пришло государственное издательство «Башгиз» (с 1936 году – Башкирское книжное издательство). Большинство печатной продукции оформлялось скромно, часто все ограничивалось шрифтовыми композициями и орнаментальным декором. Лишь во второй половине 1930-х гг. число оформленных и проиллюстрированных художниками изданий возросло. Из авторов этого периода известен А.С. Фредерикс, работавший в типографии «Октябрьский натиск» (Уфа).

В 1936 г. создано Челябинское областное государственное издательство (Челябгиз), с которым сотрудничали художники А.Н. Самохвалов, И. Холодов, М. Ткачев. По художественному уровню печатная продукция заметно уступала Свердловгизу.

В советской «художественной иерархии» в высший ранг часто возводили мастеров газетно-журнальной графики. Н.Н. Аввакумов (в 1928 окончил

⁶²⁷ В 1939 году Пермское книжное издательство выпустило 7, в 1940 г. – 16 книг.

Пермский художественный техникум), около года работал художником заводоуправления Магнитогорского металлургического комбината (в это же время являлся секретарём ячейки ВЛКСМ заводоуправления Магнитостроя). Серия его рисунков «Магнитогорская сюита» (1930 – 1931) публиковалась в уральских и столичных изданиях⁶²⁸. Молодой художник точно почувствовал стилистику газетного рисунка, в котором документальная точность должна была сочетаться с легкостью исполнения. Нервными графическими линиями, легкой растушевкой, контрастом пятен Аввакумов создавал именно сюиту, в которой тяжеловесные домны и гигантские конструкции приобретают романтическую окраску и кажутся предвестниками нового счастливого мира: «Комсомольская домна», «Магнитострой - коксохимкомбинат», «Домна №1 Магнитостроя ночью», «Магнитострой. Доменный цех» (ил. 385). Художник обрел признание и стал занимать официальные посты (председатель Уральского филиала АХР). С 1933 года он уже являлся сотрудником газеты «Правда», оформлял и иллюстрировал книги для издательства «Молодая гвардия». Выполненные им портреты первых лиц Советского Союза печатались большим тиражом (ил. 386).

Уральские художники стремились сотрудничать с местными газетами, полагая, что их труд востребован общественностью и помогает строительству социализма. Не менее важным для них было и ощущение стабильности. Е.В. Гилёва, работая в «Тагильском рабочем», выполняла репортажные зарисовки на стройках, рудниках и предприятиях (ил. 387). Художником еженедельного журнала «Известия Уралсовета» был А.Г. Вязников, он же заведовал художественно-иллюстрационным отделом свердловской областной молодежной газеты «На смену!». Под его руководством в газете трудился А.И. Корабельников. Рисунки и карикатуры для свердловских газет и журналов создавали П.П. Белянин и А.В. Кикин (ил. 388). И.Л. Вандышев с середины 1920-х гг. публиковал рисунки в газете «Вперед» (Троицк), «Крестьянской газете» (Свердловск), а с 1934 года работал художником в газете «Челябинский

⁶²⁸ См.: Комсомольская правда. – 1932. – 12 января.

рабочий» (ил. 389). Н.Д. Прохоров после окончания графического факультета ленинградского ВХУТЕИНа (1927) много рисовал для столичных издательств, иллюстрировал и оформлял книги (ил. 390). Переехав в 1934 году в Оренбург уже сложившимся мастером, он продолжил создавать графику для печатных изданий.

Важно отметить, что советская пресса 1920 – 1930-х годов была призвана не только бесстрастно фиксировать конкретный временной отрезок, представлять и описывать документальные факты и события, но и демонстрировать постоянное и мощное влияние на эти события⁶²⁹.

Парадоксальность газетной информации раскрывается, как ни странно, в визуальных образах, призванных иллюстрировать текст, решать агитационные задачи, уязвлять политических врагов, высмеивать недостатки быта и конкретных несознательных граждан. 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.

В качестве примера можно рассмотреть систему художественного оформления газеты «За тяжелое машиностроение»⁶³⁰, являвшейся главным печатным органом Уральского завода тяжёлого машиностроения (УЗТМ)⁶³¹, которая начала выходить в свет в 1933 году. Всесоюзная известность УЗТМ и амбиции руководства позволили заводской газете быстро перерасти рамки информационного бюллетеня и конкурировать по разнообразию материала и графическому оформлению с областными периодическими печатными

⁶²⁹ *Алексеев, Е.П.* «Звучание тишины»: контрасты и парадоксы Сталинской эпохи в газетной графике // *Quaestio Rossica*. – 2015. – № 4. – С. 85.

⁶³⁰ Газета начала выходить в свет со 2 июля 1932 года под названием «За уральский блюминг», с 15 июля 1934 называлась «За тяжелое машиностроение».

⁶³¹ Уральский завод тяжёлого машиностроения (УЗТМ) начал работу 15 июля 1933 года. Завод специализировался на выпуске экскаваторов, дробилок, доменного и сталеплавильного оборудования, блюмингов, прокатных станов, гидравлических прессов и др. Процесс строительства и работы УЗТМ курировал лично нарком тяжелой промышленности Г.К. Орджоникидзе. В 1930-х гг. предприятия посетили В.В. Куйбышев, К.Е. Ворошилов, М.И. Калинин.

изданиями (художниками газеты числились Н. Михайлов, Н. Горский). В отдельных номерах, связанных с праздничными датами, представлены цветные плакаты (в одну или две краски), как правило, во всю газетную страницу, броские и заметно более тщательно проработанные, чем повседневные зарисовки и небрежные карикатуры (ил. 391). Газета развивалась в русле единой информационной политики, постоянно подчеркивая свою ориентацию на центральные печатные издания и регулярно перепечатывая материалы из «Правды» и «Известий», тем самым заявляя о своей подчиненности и вторичности. Самостоятельность редакции проявлялась в производственной тематике, связь газеты с заводом и жизнью заводчан создавала ощущение оригинальности издания.

Лица ударников труда (в газете регулярно публикуются их портреты) плоские, ассиметричные, с резкими складками и косящими глазами, поэтому люди кажутся растерянными, застигнутыми врасплох⁶³² (ил. 392).

Фотоколлаж еще встречался на страницах газеты, но его художественный уровень заметно слабее, чем в столичных изданиях, и дело здесь не только в отсутствии талантливых мастеров. Эстетика авангарда уходит в прошлое, ее жизнерадостная задорность кажется подозрительной, да и вырезать и компоновать головы и фигуры партийных вождей кажется уже предосудительным⁶³³ (ил. 393).

Взаимоотношения текста и визуального изображения в газете порой противоречивы: персонажи, поданные в статьях как положительные,

⁶³² «Герои производства предстают то нахохлившимися, то взъерошенными, они невольно втягивают голову в плечи перед объективом фотоаппарата, старательно смотрят не мигая, осознавая серьезность момента. Перевод фото в рисунок лишь усиливает эту напряженность, и люди выглядят уставшими, надломленными (глубокие морщины, мешки под глазами, складки вокруг рта) и отстраненными, туповатыми и неприятными». *Алексеев, Е.П.* «Звучание тишины»: контрасты и парадоксы Сталинской эпохи в газетной графике // *Quaestio Rossica*. – 2015. – № 4. – С. 83–108.

⁶³³ «Бесхитростная композиция «Сталин и ударники УЗТМ» создавалась, очевидно, спонтанно и по расхожему шаблону «вождь и народ» – голова генерального секретаря облеплена маленькими головками ударников труда и передовиков производства. Художник, правда, не учел, что композиция, на которой спокойно-торжественный плакатный лик вождя окружен простодушно смеющимися, далеко не молодыми и внешне не привлекательными людьми, создает больше комическое ощущение». См.: там же.

представлены подозрительно помятыми и неприглядными графическими масками, без конкретной подписи уже невозможно сказать – кто перед нами: сознательный коммунист, честный труженик или коварный враг, пособник врага и злостный вредитель. Открытые процессы над вредителями – привычное дело для уралмашевской действительности 1930-х годов, но изображения конкретных врагов встречаются нечасто и подаются с полным набором осуждающих подписей⁶³⁴ (ил. 394).

Визуальная информация о международных делах в советских средствах массовой информации представлена по большей части в карикатурах. Это отмечали все исследователи сатирической графики в предвоенное десятилетие⁶³⁵. Моду на карикатурные сюжеты и образы диктовали художники столичных газет, наделенные доверием власти и статусом «бойцов идеологического фронта».

Интересно отметить невольное смакование страданий иностранных пролетариев – на гротескных рисунках их душат, расстреливают, пронзают штыками, избивают дубинками, разрубают топором (ил. 395). Подобный цинизм по отношению к «заграничным товарищам» возникает, скорее всего, невольно, в силу того, что карикатура утрачивает само понимание «карикатурности» (откровенно смешное, нелепое искажение действительности), для большинства обывателей это правдоподобная картина западного мира⁶³⁶.

⁶³⁴ Так, под крупным заголовком «Поджигатели выполняли волю иностранных капиталистов» дан более мелкий «Они хотели подорвать обороноспособность Советской страны», ниже броские название рубрик: «Враг с комсомольским билетом», «Кулак ломал газопровод», «Маскировщик поджога», «Не отвертеться!», и, наконец, внизу газетной полосы портреты вредителей. См.: там же.

⁶³⁵ «В листовках ли, плакатах, лубочных картинках на печатном поле газетных полос, карикатура всегда четко и ясно разрешала тот или иной политический момент даже перед теми, кто менее всего посвящен в события политического дня. Масса знакомится с политическим моментом еще до прочтения передовицы, до отдельных статей на определенную тему». См.: *Варшавский Л. Р.* Наша политическая карикатура. – М.: Художественное издат. Акц. о-во АХР, 1930. – 112 с.

⁶³⁶ «... любые официальные сообщения, газетные статьи или радиопередачи о современной жизни за рубежом очень часто вызывали зрительные ассоциации именно с карикатурами, которые публиковались в прессе, составляли часть привычной повседневности и, что немало важно, с точки зрения содержания практически повторяли основные темы и сюжеты

Художественные критики как в столицах, так и на Урале ставили художников газет, именуя их бойцами «идеологического фронта», в пример живописцам и скульпторам, восхищаясь, по большей части, их оперативностью и продуктивностью. Выделяя свердловского карикатуриста П.П. Белянина, критик Л. Каптерев особенно отмечал, что за три года график выполнил около 10 тысяч оригинальных рисунков⁶³⁷.

Порой самодеятельные и откровенно плохо рисующие карикатуристы добивались признания. Так, художник-самоучка В.И. Фомичев публиковал рисунки и карикатуры в газетах «На смену!», «Уральский рабочий». Добившись известности, он в 1936 году переехал в Москву и работал художником в газетах «Комсомольская правда», «Московский большевик», публиковал карикатуры в газетах «Гудок», «Известия», «Правда» и др. (ил. 396). В 1930-х гг. в содружестве с В. Фомичевым работал Г. Ляхин, под совместным псевдонимом «В. Фогель» они публиковали карикатуры в уральской прессе. Политические карикатуры Ляхина регулярно демонстрировали на художественных выставках, отмечая их «идеологическую верность»⁶³⁸ (ил. 397). Способный рисовальщик (занимался в частной школе И. Туранского в Перми, брал уроки у Л. Туржанского), Ляхин много рисовал с натуры (графические портреты П.П. Бажова хранятся в ОМПУ), работал как

советской пропаганды. И поэтому образ мира, в первую очередь Запада, для значительной части советского общества приобретал явно выраженные карикатурные, гротескные черты». См.: *Голубев А. В.* Образ Европы в советской карикатуре 20-30-х годов // Труды Института российской истории. – Вып. 5 / Российская академия наук, Институт российской истории; отв. ред. А. Н. Сахаров. – М.: Наука, 2005. – С. 273–274.

⁶³⁷ Л.М. Каптерев, анализируя заслуги деятелей искусств перед пролетариатом, писал: «Больше всего в этом отношении сделано художниками-графиками. Так, карикатурист П.П. Белянин за последние три года дал до 10.000 карикатур, всегда злободневных, всегда новых, всегда неизменно талантливых и остроумных. На организованной журналом «Крокодил» Всесоюзной выставке карикатуристов П.П. Белянин получил третью премию. Помимо карикатур, им также дано немало талантливых и выразительных плакатов, вызываемых различными политическими и хозяйственными кампаниями». *Каптерев Л.М.* Художественные силы Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 3. – С. 77-78.

⁶³⁸ Роль сатирических рисунков особо подчеркивает искусствовед Б. В. Павловский: «В графике свердловских художников 1930-х годов примечательно то, что ведущее место в ней занял оперативный газетный рисунок. (...) Художники не давали проходу самым, казалось бы мелким недостаткам в быту. (...) Действенность карикатур (...) была необычайной: недостатки, отмеченные карандашом карикатуристов, быстро исправлялись». *Павловский Б. В.* Художники Свердловска. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – С. 43–44.

книжный иллюстратор, но добился признания благодаря карикатуре, откровенно вторичной как по стилю, так и по содержанию.

Павловский, высоко оценивая работу уральских графиков в местных печатных изданиях, все же признавал, что было немало неудач, вызванных, в первую очередь, «газетной спешкой»⁶³⁹. Упоминал он и о «пассивном копировании» фотографий, плакатов и рисунков из столичных изданий. Подобную халтуру художники газет вынуждены были делать по распоряжению редакторов и партийных руководителей⁶⁴⁰.

Подчеркнутая грубоватость рисунков, заметная небрежность и корявость кажутся неслучайными, и можно даже говорить о «советском газетном стиле», который предполагает подобный синтез изображения и печатного слова. Для газетной лексики 1930-х годов грубость и цинизм по отношению к отдельным гражданам, а также вульгарность в описании конкретных событий не редкость. В период «большого террора» эмоциональная агрессия становится нормой: словосочетания «подлые последыши», «охвостья издыхающей антипартийной группировки», «скопища мрази», «мерзостная падаль» и другие бранные эпитеты кочуют из номера в номер, то исчезая на время, то вновь обрушиваясь на читателя⁶⁴¹.

Но если в тестах все сводилось к напыщенной тавтологии («кровавые кровопийцы и вампиры»), то в визуальном образе сумма «повторений» невозможна, и любая карикатура обречена на двусмысленность, поэтому соревнование в агрессивности и в грубой брани художники неизменно проигрывали.

⁶³⁹ Там же. С. 29

⁶⁴⁰ Там же.

⁶⁴¹ «Заданный градус ненависти необходимо было не только поддерживать, но и усиливать, развивать, что приводило порой к комическому перебору: «Да все они – от Троцкого до Арнольди – кровопийцы и вампиры. (...) Но не со всяким зверем их можно сравнивать, а только с самыми коварными, кровожадными и трусливыми зверями. (...) Будь прокляты они во веки веков!»⁶⁴¹. Отголоски привычного «и ныне, и присно, и во веки веков, аминь!» звучат странно на страницах коммунистической прессы, впрочем, в тот период была востребована самая причудливая эклектика». *Алексеев, Е.П.* «Звучание тишины»: контрасты и парадоксы Сталинской эпохи в газетной графике // *Quaestio Rossica*. – 2015. – № 4. – С. 83–108.

Рисунок «Митинг ненависти к врагам партии» (ил. 398) был помещен на странице рядом с заголовками-призывами «Раздавить гадину!», «Расстрелять!», «Не может быть пощады!». В черном прямоугольнике белые линии, штрихи и пятна складываются в лица, головные уборы и складки одежды, но композиция настолько условна, что, будь она вырвана из газетного поля, трудно было бы понять, что делают все эти люди. Подпись «На митинге в сталелитейном цехе слушают сообщение об обвинительном заключении по делу об убийстве тов. Кирова» снимает формальные вопросы, но не объясняет суть представленного сюжета. Толпа с белыми лицами-пятнами производит отталкивающее впечатление, уродливость фигур бросается в глаза, как и полная сумбурность людей, смотрящих в разные стороны. Контраст черного и белого усиливает зловещую атмосферу неясной, но неизбежной опасности. Основанная на подлинном наблюдении или на конкретной фотографии, выполненная явно поспешно, композиция кажется примитивной и невыразительной, но есть в ней и общая нервозность и, в то же время растерянность. Так, безымянный художник невольно правдиво передал атмосферу всеобщей подозрительности и агрессивности среды.

В газетном оформлении второй половины 1930-х гг. все чаще встречаются ранее не востребованные декоративные композиции – венки, гирлянды, букеты цветов. Они отражают новую установку властей для «полиграфического фронта». В образах советских граждан появляются слащавость, ненатуральный радостный настрой, словно художники стремились проиллюстрировать фразу вождя «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее» (ил. 399, 400).

Желание подчеркнуть гениальность вождя и благоденствие народа порождало чрезмерность визуального набора атрибутов счастья. То это гора овощей и фруктов, на которой возвышаются монументальные фигуры вождей и том советской конституции (Прохоров Н.Д. «Конституция победившего социализма», ил. 401), то многочисленные дети с цветами, книжками и игрушками демонстрируют тов. Сталину, как они счастливы (Прохоров Н.Д.

«Сталин с детьми», ил. 402). Обращаясь к подобным сюжетам и образам, даже талантливые мастера создавали, как правило, однозначную безвкусную продукцию.

Уральские художники, как и их столичные коллеги (в этой ситуации они абсолютно равны), были «в обойме» и без рассуждений выполняли возложенные на них обязанности, поэтому не их вина, что в визуальной системе информации многое проявлялось спонтанно. Сама система графического оформления газеты: плакат с его условным языком и жадной экстремальной ситуации, рисунок, ориентированный на натуру и бытовые реалии, карикатура с ее подчеркнута грубой «карательной функцией» – оказывается не только разобщенной, но и внутренне противоречивой. То, что основная масса читателей безоговорочно принимала любую визуальную информацию, только усиливало парадоксальность ситуации. Плакатный язык, набивший оскомину, превращался в набор декоративных элементов, графический портрет – в невыразительную схему, а карикатура – в примитивную комбинацию скучных приемов. 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. Внешняя непосредственность, бойкость, динамика рисунков соответствовала бурной жизнедеятельности страны Советов, но в них же присутствовала мертвенная застылость идеологических штампов.

В газетно-журнальной графике 1930-х годов художники «полиграфического фронта» невольно отразили в своих работах парадоксальность эпохи.

5.4. Скульптура 1930-х годов: официальный заказ и поиск психологизма

В эпоху «новой ортодоксальности», как именовал художественную жизнь 1930-х годов И.З. Берлин⁶⁴², скульптура (особенно монументальная) развивается под пристальным вниманием руководства страны. «Агитационно-просветительский проект» монументальной пропаганды с экспериментальным характером поиска форм и образов трансформировался в однозначную программу, «которая, по сути, свелась к доведенному до сверхчеловеческих размеров культу личности вождя»⁶⁴³. Анализируя произведения скульптуры на выставках первой половины 1930-х гг. Б.Н. Терновец отмечал: «...не выставки камерных работ характеризуют теперь основную линию развития советской скульптуры, а работа по подготовке и выполнению монументальных зданий»⁶⁴⁴. Столичные художественные критики заявляли о необходимости изжить схематизм конструктивизма и обратиться к реалистическим тенденциям. Они подчеркивали, что необходимо «вскрыть диалектику борьбы за новый коммунистический строй общества»⁶⁴⁵, показать образ нового человека и глубже раскрывать историко-революционные темы. Ратуя за развитие соцреалистической скульптуры, критики позволяли себе резкие выпады в адрес мастеров, полагая, что они слишком медленно реагируют на запросы времени. Пережитки формализма видели в работах И. Слонима, А. Зеленского, И. Чайкова, «пассивно-натуралистический» подход – в работах И. Менделевича, Н. Крандиевской⁶⁴⁶. Установка на соцреализм обернулась возвратом к консервативным художественным подходам и принципам⁶⁴⁷. Монументальная

⁶⁴² См.: Берлин И.З. Литература и искусство в РСФСР // Звезда. – 2003. – № 7. – С. 129.

⁶⁴³ Толстой В.П. События художественной жизни Советской России // Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. Сборник материалов и документов. – М.: Галарт, 2010. – С. 22.

⁶⁴⁴ Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Советский художник, 1963. – С. 44.

⁶⁴⁵ Предисловие каталога четвертой выставки Общества русских скульпторов (1931). Цит. по: Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Советский художник, 1963. – С. 46.

⁶⁴⁶ Там же. С. 59–60.

⁶⁴⁷ «... получила распространение академическая скульптура, лишенная всякого индивидуального и творческого осмысления природы и скульптурной формы. «Дискобол», «Пловчихи», «Борцы» несли на себе печать холодной академической грамотности и

скульптура, особенно в системе архитектурных ансамблей, приобретала декоративную условность и плакатность образов.

Имея за плечами продуктивный период 1910 – 1920-х годов, ведущие отечественные скульпторы (А.Т. Матвеев, В.И. Мухина, И.Д. Шадр, Н.А. Андреев, Б.Д. Королев и др.) активно высказывались по поводу развития пластики в рамках соцреализма. Так, А. Матвеев отмечал: «Перед скульптурой, как и перед другими искусствами Советского Союза поставлена проблема выработки стиля социалистического реализма. (...) Станковая скульптура открывает необъятный и безграничный простор в выборе тем, поскольку необъятна и безгранична сама жизнь. Вместе с тем эта скульптура требует, чтобы взятая тема была поднята на высоту цельного художественного образа, который должен отличаться законченностью своего внутреннего построения... (...) Обогащение скульптуры как таковой, скульптуры станковой, должно идти не по пути погони за эффектами и за композиционными нагромождениями; они должны рождаться изнутри самой скульптуры»⁶⁴⁸.

Даже официально признанные художники, как С. Меркуров, замечают, что процесс формирования соцреализма потребует немало времени: «Эпоха социализма вновь возрождает настоящее искусство, наполняет его новым содержанием, ставит перед ним задачу украшения жизни свободного трудового коллектива. Но для того чтобы создать такое искусство, нам надо многому учиться, овладевать новыми знаниями, значительно повысить свою художественную культуру»⁶⁴⁹. Свои представления о синтезе архитектуры скульптуры и живописи высказывали В.И. Мухина и Б.Д. Королев⁶⁵⁰.

демонстрировали культ тренированного тела». См.: Славова Л.А. Матвеевская школа пластики и традиции классики // Александр Матвеев и его школа. Альманах. Вып. 84. СПб: Palace Editions, 2005. С. 27.

⁶⁴⁸ Матвеев А.Т. О станковой скульптуре // Советское искусство. – 1940. – 20 октября.

⁶⁴⁹ Меркуров С. Коллектив мастеров // Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1936. – С. 85.

⁶⁵⁰ См.: Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1936.

«Наша эпоха – эпоха небывалых разворотов, эпоха прогрессивной техники и, прежде всего, человеческого геройства. Поэтому наша скульптура должна явиться образцом глубокого психологизма... (...) – вот сущность вопроса», – писал И.Д. Шадрв начале тридцатых годов, призывая скульпторов создать памятник строящемуся социализму⁶⁵¹.

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 (уместна аналогия с плакатной продукцией). Художественное пространство российских регионов подверглось унификации и, в то же время, обрело провинциальную вторичность (оригинал, представленный в столице, обретал тысячи копий для периферии). На Урале, как и по всей стране, устанавливали памятники советским вождям (В. Ленину, И. Сталину, М. Калинину и др.). Скромные по размерам и часто плохого качества (из гипса и цемента), они еще не определяют смысловые акценты городского пространства и не создают систему культурных ориентиров.

В Свердловске попытки установить монументальный памятник Ленину предпринимались с середины 1920-х годов, в газетах обсуждались различные идеи и концепции будущего грандиозного сооружения: «Это должен быть громадный монумент из лучших горных пород Урала. (...) Памятник должен показать промышленность, сельское хозяйство и быт Урала, реконструирующийся по заветам В.И. Ленина»⁶⁵². Уральский краевед В.П. Бирюков по собственной инициативе обратился к И.Д. Шадру с предложением поставить в Свердловске памятник вождю мирового пролетариата. Скульптор с

⁶⁵¹ И.Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. – М., 1978. – С. 122.

⁶⁵² Уральский рабочий. – 1930. – 4 апреля.

готовностью откликнулся⁶⁵³. Несмотря на то, что Шадр предлагал установить монумент за «баснословно дешевую цену», городские власти не отреагировали на его предложение. Первый памятник вождю мирового пролетариата в Свердловске появился лишь в 1934 году и представлял собой гипсовую тиражную отливку по модели С. Меркурова (ил. 403).

Профессиональные скульпторы болезненно реагировали на обилие «гипсовой мертвечины», Шадр откровенно пролагал, что практика повсеместной установки тиражной скульптуры губительна для отечественной культуры и обесценивает образ вождя: «Народная потребность видеть его черты вызвала небывалый спрос на Лениниану. И что же мы видим? Массовость заказов, их поспешность и ограниченность высококвалифицированных сил (да и нередкая небрежность в исполнении) породили немало потрясающей халтуры... Драгоценные кино- и фотоматериалы не изучены или искажены настолько, что мы находимся под угрозой навсегда потерять представление о подлинных ленинских чертах... Нам следует идти по двум дорогам: Ленин – синтез ленинизма и Ленин –Ильич, таящий в себе все оттенки и нюансы психологической характеристики...»⁶⁵⁴. В это же время в городах региона появляются и памятники Сталину. Практически все они – тиражные отливки, небольшие по размеру (ил. 404). Один из немногих монументальных памятников вождю (скульптура выполнена по модели С. Меркурова) был установлен в Магнитогорске (1938, ил. 405).

Между тем, практика «гипсовой пропаганды» стремительно расширяется. Отметим, что инициаторами этого процесса выступали местные партийные

⁶⁵³ «В ответ на Вашу идею – увенчать сердце Урала Свердловск (нашу с вами общую родину) грандиозным памятником Ильичу – я охотно готов помочь... (...) Всем хорошо известен воздвигнутый мной по просьбе Грузинского правительства памятник Ленину, возглавляющий собой ЗАГЭС... (...) Гипсовая модель статуи памятника Ленину, а также модель пьедестала сохранились, и это дает нам счастливую возможность применить их для намеченной нами цели. В настоящее время лучшим строительным недорогим материалом является железобетон. (...) Выбор места постановки будущего памятника и все технологические и материальные условия должны быть выработаны лично со мной...». См.: И.Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. – М., 1978. – С. 175–176.

⁶⁵⁴ Там же. С. 97.

руководители (при молчаливом согласии центра), для которых оригинальность и художественные качества монумента были делом второстепенным (а порой – предосудительным). Более важным казалось демонстративное следование столичным установкам (штамповка копий по утвержденному образцу). Копирование, пусть и с заметным ухудшением и уменьшением форм, с заменой качественного материала на гипс или цемент, стало нормой для региональной культурной политики. Не последнее значение в этой практике имело заметное удешевление себестоимости монументальных и парковых скульптур и возможность увеличить ассортимент продукции.

Скульпторы чувствовали свою востребованность и пристальное внимание как руководства, так и активного зрителя. С другой стороны, «поточное производство гипсовых изделий» не могло не наложить отпечаток на творческий подход. Мастерам была нужна «большая тема», не только злободневная и важная для власти, но и обладающая потенциалом для художественных разработок, дающая простор для поиска новых форм и психологизма, о котором говорит И.Д. Шадр.

Основной задачей в монументальной скульптуре предвоенного десятилетия становится отражение «эпохи мускулов». Несомненно, стремительные темпы индустриализации Урала порождают в общественном сознании образ опорного края державы. Тема ударного труда напрямую связывается с темой оборонной мощи Красной армии и грядущей победоносной войной. Представители Общества русских скульпторов, предлагая отметить 10-летие РККА установкой памятников героям Гражданской войны, уточняют, что эти монументы не столько прославляют прошедший этап революционной борьбы, сколько мобилизуют новое поколение трудящихся для ее продолжения⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ «Эти памятники, поставленные на местах, прославленных подвигами и смертью тех безымянных героев, братья и сыновья которых сейчас пополняют ряды Красной Армии, будут им особенно дороги и поднимут в их сердцах дух доблести и желания дальнейших жертв за дело революции». Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. Сборник материалов и документов. – М., 2010. – С. 264–265.

Тема войны и труда – тема многогранная и художественно привлекательная, но в уральской скульптуре 1930-х годов все свелось, по сути, к одному мотиву «вооруженной охраны». В культуре складывается образ «недремлющей стражи» – бдительных дозорных, неустрашимых часовых, защищающих и одновременно контролирующих установленную границу, заявленное пространство⁶⁵⁶.

Многие крупные архитектурные объекты Урала 1930-х гг. рождались в рамках эстетики конструктивизма, но в ходе строительства трансформировались в пресловутый «сталинский ампир». Поэтому скульптурное «убранство» часто возникало в последний момент, волею заказчиков и администрации. Скульпторам приходилось импровизировать, тем более, что сроки для выполнения работ были предельно сжатыми⁶⁵⁷.

Скульптурные формы на фасаде Окружного Дома офицеров в Свердловске (1938 – 1940, арх. В.В. Емельянов, скульптор И.А. Камбаров, ил. 406) образуют плотную массу с ясной симметричной структурой: центрального красноармейца с винтовкой дублируют два подобных, стоящих чуть сзади (этот образ пограничного наряда или «часового в трех лицах» нередко встречается в плакатной графике). Вся троица фланкируется артиллерийскими орудиями, напоминающими отечественные 76-мм пушки (обр. 1927 гг.) и коленопреклоненными бойцами РККА с пулеметами системы Максима⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ «Они в любой момент готовы отразить и уничтожить врага, как внешнего, так и внутреннего. Отсюда в новых скульптурных формах чувствуется не только демонстрация мощи, но и определенная «скрытность». Скульптурные группы размещаются на фасадах и фронтонах общественных зданий, на набережной и в парках, но часто не бросаются в глаза, а порой совсем не заметны. Эта «скрытность» проявляется в невыразительности и трафаретности образов, доведенных до уровня архитектурного декора». *Алексеев Е.П.* «Гипсовые часовые». Скульптура Урала 1930-х гг.: поиск психологизма // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2015. – № 4 (145). – С. 56–70.

⁶⁵⁷ Как писал московский искусствовед М.П. Сокольников: «Один фронтон бригада Камбарова должна была выполнить в десять дней, фигуры для набережной сделаны в полтора месяца». *Сокольников М.П.* Художники Урала // Творчество. – 1939. – № 12. – С. 16.

⁶⁵⁸ «Орудийные и пулеметные щиты придают всей группе вид максимальной сплоченности и защищенности, словно бы цементные красноармейцы заняли круговую оборону и готовы сражаться до конца. Ощущение круговой обороны рождается у зрителя благодаря скругленному портику Дома офицеров и полукруглой нише, «ощетинившейся»

Иначе решается рельеф на фронтоне здания Управления НКВД в Свердловске (1930-е, арх. Г.А. Голубев, скульптор И.А. Камбаров). Герб Советского Союза в центре композиции, фигуры рабочего с молотом и колхозницы со снопом пшеницы традиционны для официальных учреждений эпохи, своеобразие им придают скульптуры пограничников в засаде. В отличие от центрального рельефа с привычными и одновременно аморфными плакатными символами, объемные фигуры красноармейцев с винтовками наготове и с напряженными служебными собаками демонстрируют готовность к решительным действиям (ил. 407). Стоит отметить и двойственность в прочтении сюжета: с официальной позиции изображены воины, готовые защищать советскую родину, с другой – специфика карательного учреждения, размещенного в здании, не могла не привести современника к мысли, что перед ним конвойные «при исполнении» (ил. 408).

Внушительный бетонный рельеф на тему боевой мощи Красной армии располагается на фронтоне Штаба Уральского военного округа (1937 – 1940, арх. и автор рельефа А.М. Дукельский) и подчеркнуто грубовато играет роль вывески, все детали которой хорошо «читаются» зрителями. Военная тематика появляется и в сугубо мирных зданиях: гостиницах, общественных и учебных заведениях. Например, среди гипсовых барельефов на гостинице «Большой Урал» (1930, арх. С.Е. Захаров, В.И. Смирнов, скульптор Я.П. Зайцев) имеется композиция, иллюстрирующая военный эпизод: командир и красноармеец РККА на фоне советского танка.

Скульпторы, выполняя требования заказчиков, делают акцент на военную технику: самолеты, танки, артиллерийские орудия и пулеметы. Причем, художники то желают правдиво передать униформу красноармейцев, стремясь к фиксации конкретных моделей вооружения, то создают нелепые и далекие от правдоподобия образцы боевых механизмов.

декоративным рустом, на фоне которой выставлена скульптурная группа». *Алексеев Е.П.* «Гипсовые часовые». Скульптура Урала 1930-х гг.: поиск психологизма // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2015, – № 4 (145). – С. 58.

Идеологи соцреализма одинаково резко осуждали буржуазный натурализм как «бесстрастное фиксирование реальности», так и буржуазный формализм как «бессмысленную игру», «сознательное искажение явлений и фактов»⁶⁵⁹. Художников учили, что это вредные крайности, лишённые художественной силы и чуждые пролетарскому искусству. В представленных скульптурных объектах странным образом эти крайности объединяются. Есть и стремление создать ощущение бесстрастного документа с его фотографической точностью, и, одновременно, формалистический коллаж с реальными и фантастическими объектами. Так, на рельефе Дукельского гордость советского авиастроения самолет АНТ-20 «Максим Горький»⁶⁶⁰ летит в сопровождении истребителей И-5 (автор использует конкретную фотографию 1935 г.) над так и не построенным Дворцом Советов и фантастическими танками. Плакатная чрезмерность кажется автору оправданной: гигантский самолет, грандиозный Дворец Советов (огромное многоярусное здание с обилием колонн, увенчанное статуей В. И. Ленина, проектная высота всего сооружения 495 м), огромные танки – настоящий гимн военной мощи СССР⁶⁶¹ (ил. 409).

Можно говорить и о тяге к созданию специфичной геральдической композиции, в которой уместны как реально существующие предметы, так и

⁶⁵⁹ Горький М. О формализме // Правда. – 1936 – 9 апреля (№ 99).

⁶⁶⁰ АНТ-20 «Максим Горький» имел на крыльях шесть двигателей (еще два в тандемной установке располагались над фюзеляжем). В рельефе Дукельского у самолета на крыльях четыре двигателя, как у ТБ-3 (АНТ-6) – советского тяжелого бомбардировщика, похожего по силуэту на АНТ-20. Возможно, это связано с тем, что «Максим Горький» разбился в 1935 году, и при создании рельефа в конце 1930-х гг. автор сознательно пошел на подобное искажение.

⁶⁶¹ «Автор стремится к изяществу ар-деко – явлению, причудливо вписавшемуся в советскую художественную эстетику 1930-х годов: ромбовидные формы танков кажутся ему предпочтительнее, нежели силуэт реального советского пятибашенного танка-гиганта Т-35. Возникший благодаря авторской фантазии образец имеет выразительно-рельефные детали: гусеницы с катками, лестницы, заклепки на броне и сложные по форме башни. Наложение силуэтов бронированных гигантов создает динамический ритм, расходящиеся веером от основания Дворца Советов рельефные лучи объединяют всю композицию, а дым от дружного залпа танковых пушек образует декоративные облака. Возникает причудливая смесь академических традиций и приемов ар-деко, плакатной описательности и сюрреалистичности образов, тяга к реалистической точности и к орнаментальности». Алексеев Е.П. «Гипсовые часовые». Скульптура Урала 1930-х гг.: поиск психологизма // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2015. – № 4 (145). – С. 60

вымышленные, заимствованные из иных культур и предложенные конкретным автором. Геральдичность эта возникает, судя по всему, бессознательно, из желания создать ясную и в то же время привлекательную формулу из разнородных символов и архетипов. Этот неосознанный коллективный процесс замены (подмены) традиционных архетипов, частично управляемый, частично спонтанный продолжался все первые десятилетия советской эпохи. Отсюда и разнообразные композиции с основными государственными символами: серпом, молотом, пятиконечной звездой. В 1920-х – 1930-х годах встречается немало своеобразных не канонических комбинаций, которые, в основном, принимались властью (ил. 410).

В уральской скульптуре 1930-х годов, особенно в монументально-декоративной и парковой, заметна провинциальная вторичность и, как следствие этого, сниженность художественного уровня. Соцреализм как явление идеологическое изначально предполагал строгость и тщательную редакцию заданного «текста», но в провинции авторы и заказчики предъявляли не столь серьезные требования к художественной программе, пришедшей из центра. Именно поэтому сам «текст» оказался не столь внятен и в пересказе обретал «просторечное выражение». В силу этого, в соцреалистические композиции стихийно прорывались «рудименты и атавизмы» традиционной культуры, а иногда оказывалась возможна и личная интерпретация заданной программы.

Большую свободу скульпторы могли проявить в создании временных агитационно-массовых сооружений на улицах и площадях. Агитационное искусство продолжило развивать практику ленинского плана монументальной пропаганды, где главным показателем осталось точное определение времени и места установки. Временный характер подобных произведений из фанеры и гипса тогда даже подчеркивался. *«Временность»* – уже конкретная категория, определяющая качество продукта, акцент делается не столько на результат, порой довольно скромный, а на процесс создания и на настрой, сопровождающий этот процесс. Энтузиазм художников, не жалеющих сил на

сооружение из некачественного дешевого бросового материала огромных внушительных форм, стал символом эпохи. Сазонов рассказывал, что свердловские художники (не только скульпторы, но живописцы и графики) в 1930-х гг. с воодушевлением участвовали в создании крупных монументов из фанеры, досок, гипса и льда⁶⁶².

Стихийный авангард, пришедший в провинцию в период гражданской войны, не торопился покидать сцену, тем более, что власть относилась к нему спокойно, ограничив его развитие рамками массовых мероприятий и оформительских задач. Подобный процесс был представлен и в столицах. Самодеятельные художники ленинградского ИЗОРАМа в рамках агитационно-массового искусства создавали разнообразные временные арт-объекты для улиц и площадей⁶⁶³. Заявляя, что главным для развития советского искусства является коллективное творчество, руководители ИЗОРАМа стремились соединить «левый метод» с «пролетарским содержанием»⁶⁶⁴.

На площади Народной мести в Свердловске, напротив дома Ипатьева, в 1932 году возникает целый комплекс объемных композиций из временных материалов (под руководством И.А. Камбарова). Скульптурные формы устанавливались на деревянных платформах, служивших трибунами, их размеры, судя по сохранившимся фотографиям, были внушительными. На одном сооружении представлена рельефная надпись «XV лет вооруженного комсомола», имеется живописное панно, изображающее красную кавалерию, а венчает всю конструкцию скульптурная группа из трех бойцов, стоящих по стойке смирно: красногвардейца, моряка и военлётца. Вооруженные часовые,

⁶⁶² «В начале тридцатых годов мы вновь, как и прежде, стали оформлять город к Первомайским и Октябрьским праздникам. Преобладали крупные монументальные формы: из фанеры, гипса, глины на площадях создавались громадные фигуры красногвардейцев, рабочих. (...) На площади 1905 года по проекту художника Л. Елтышева была сооружена гигантская трибуна. На семнадцатиметровой высоте скульптор И. Камбаров лепил из мокрого снега фигуру рабочего». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 97.

⁶⁶³ Под руководством К. И. Савищенко художники ИЗОРАМа создали ряд изоустановок – агитационно-пропагандистских композиций, которые использовались для оформления площади Урицкого (Дворцовой) в Ленинграде 1 мая и 7 ноября 1931 года, а также к 1 мая 1932 года.

⁶⁶⁴ См.: *Маца И.Л.* Ленинградский изорам. – М.-Л.: ОГИЗ - ИЗОГИЗ, 1932.

пусть и выполненные в примитивно упрощенной манере, не лишены точных деталей в униформе, а помятость и грубоватость форм создает ощущение, что авторы желали представить красных героев без прикрас (ил. 411).

На другой конструкции приземистая фигура часового решается подчеркнуто стилизовано: граненые формы и ясный силуэт придают скульптуре монументальное звучание (ил. 412). Как отмечал Б. Терновец: «Материалом подобной агитационной скульптуры является часто фанера. Простота конструкции, дешевизна материала, легкость постановки и разборки оформления объясняют широкую популярность этого материала. Однако его свойства таят в себе и определенные опасности, толкают художника к схематизации образа»⁶⁶⁵.

Похожая по стилистике фигура красноармейца была размещена на улице К. Маркса в Перми. Боец РККА располагался на декоративном куполе – верхней части земного шара (что должно было придать образу планетарный масштаб), держал винтовку наперевес и всем видом демонстрировал, что готов броситься в атаку, защищая страну социализма (ил. 413).

В рамках агитационного искусства возможно было изобразить и врага, конечно, в аллегоричном, гротескном или карикатурном виде. На площади Народной мести в Свердловске было представлено сооружение, изображающее смертельный оскал мирового капитала, с прокламацией под заголовком «Путь капитализма – путь упадка». Образ, привычный для плакатов и газетной графики, обрел объем и солидные размеры: зловещий череп на танковых гусеницах, из головного убора торчат оружейные стволы, сбоку свастика, а длинные пальцы-когти угрожающе растопырены (ил. 414).

Иногда подобные временные сооружения становились доминантами и определяли сущность окружавшего их пространства. Так, в строившемся Магнитогорске, лишенном еще каких-либо художественных объектов, первым и, по сути, главным монументальным образом становится огромная

⁶⁶⁵Терновец Б.Н. Избранные статьи. – М.: Советский художник, 1963. – С. 53.

стилизованная фигура в кепке с повелительно-приветственным жестом⁶⁶⁶ (ил. 415).

Парковая скульптура 1930-х гг. также имеет «военную выправку». Колхозница с дарами полей, шахтер с отбойным молотком, спортсмены с мячами и веслами, или пионеры с барабанами и горнами одинаково суровы и напряжены, отрешены от внешней суеты и демонстративно расставлены, как часовые, по своим постам (ил. 416). Их белые лица-маски неприятно одутловаты, они подчеркнута непластичны и, несмотря на заявленную, а порой вызывающую телесность, на демонстрацию конкретного действия – бесчувственны и бессильны (ил. 417). Правда, оказавшиеся в системе гипсовых отливок и оригинальные скульптуры (как «Колхозница» (ил. 418) и «Шахтер» (ил. 419) И.А. Камбарова, установленные на набережной городского пруда в Свердловске в 1938 г.), обрели «гипсовую эстетику. Но при этом подобная скульптура точно отражала особенности эпохи, что подмечали многие ее исследователи⁶⁶⁷.

Среди тиражных парковых скульптур 1930-х годов выделялись немногочисленные оригинальные произведения, лишённые идеологического содержания. В 1937 году в Свердловске прошел конкурс на проект фонтана напротив Дворца Пионеров, победителем которого стал график и художник книги А.В. Кикин (ил. 420). В центре фонтана была установлена «фигура

⁶⁶⁶«Иностранцы увидели в ней образ Ленина, и хотя это не так (после смерти основоположника советского государства было принято постановление, запрещавшее изображать его всем желающим и тем более экспериментировать с его образом), в предельно упрощенной форме чувствуется властность и безоговорочность приказов. Возникший невольно образ вождя очищен от художественных и документальных подробностей, от жанровой эстетики и станковизма, которые присутствуют в большинстве официальных памятников. Скульптура удивительна даже если рассматривать ее в рамках оформительских задач: ясные кубические формы и экспрессия, которая возникает за счет наклона корпуса и вскинутой вверх руки с огромной кистью. Именно эта рука, прямая, как стрела башенного крана, определяет главный акцент скульптурной формы, тогда как голова фигуры невыразительна. В подчеркнутой безликости и механической бездумности скульптурного объекта читается явная агрессивность». *Алексеев Е.П.* «Гипсовые часовые». Скульптура Урала 1930-х гг.: поиск психологизма // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2015. – № 4 (145). – С. 64

⁶⁶⁷«Та же наивная подчиненность высшему умыслу – в жизнерадостных манекенах, что маршируют аллеями бесконечных праздников...». *Морозов А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 121.

обнаженного мальчика-рыбака, присевшего на камень и прижавшего к груди огромную рыбу, изо рта которой вырывается струя воды. По краям бассейна важно расположились огромные лягушки. Скульптуры прекрасно отлиты из чугуна на Каслинском заводе»⁶⁶⁸. Непрофессиональный скульптор и высокообразованный человек (до 1917 г. окончил Нижегородский Александровский Дворянский Институт, в 1920-х – ВХУТЕМАС), Кикин предлагает образ, иконография которого восходит к эллинизму. Созданная А. Верроккьо скульптура «Путто с дельфином» (1476, слепок в ГМИИ им. А.С. Пушкина), предназначалась для фонтана на вилле Медичи в Кареджи, и стала образцом для различных подражаний, вариаций и реминисценций.

Свердловский художник не просто использует популярный классический образ, он, пусть и по-своему, передает, заложенную в произведении Верроккьо динамику скульптурной композиции (рыба изгибаясь, обвивает ребенка, который обнимает ее двумя руками). При этом, в работе Кикина есть характерная для «советской неоклассики» эклектика: соединение реалистично вылепленной фигуры мальчика (известно, что для нее позировал сын художника) и декоративной рыбы (ил. 421). Свою роль в общем театральном действе играют и натуралистично проработанные гигантские лягушки. Фонтан, установленный в знаковом месте (между Вознесенской церковью, классицистическим дворцом Расторгуева-Харитонова (Дворец пионеров) и печально известным Ипатьевским домом) оказался не только созвучен «сталинскому ампиру», но и стал популярным у жителей города как практически единственный по художественной выразительности и качеству исполнения декоративно-скульптурный ансамбль.

Среди работавших на Урале профессиональных скульпторов столичные критики выделяли И.А. Камбарова⁶⁶⁹. Но в заказных монументально-декоративных и парковых скульптурах мастер не смог передать «сложные

⁶⁶⁸Павловский Б.В. Художники Свердловска. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – С. 37.

⁶⁶⁹«Художник не боится подчеркнуть свое индивидуальное отношение к форме. Он полон большого внутреннего темперамента. Его интересуют сложные психологические состояния человеческой природы». Сокольников М.П. Художники Урала // Творчество. – 1939. – № 12. – С. 18.

психологические состояния» и выйти за рамки плакатной героизации. Правда, Камбаров создает интересные скульптурные проекты с оригинальными приемами и подходами. Сохранился его вариант памятника Комсомолу Урала (ил. 422), состоящего из двух скульптурных групп. В первой красные кавалеристы со знаменем (на полотнище рельефная надпись «XV лет Октябрьской революции») совершают прыжок через камень-постамент, символизирующий уральский хребет, на котором изображены поверженные враги. На второй – рукопашная схватка: красный боец опрокинул белогвардейца. Несмотря на явную станковость и иллюстративную чрезмерность, проект Камбарова с его театральным пафосом («внутренним темпераментом») кажется оригинальным и необычным на фоне стандартных гипсовых истуканов. Скульптор выполнил несколько вариантов памятника летчику А.К. Серову для города Серова (Надеждинска), в лучшем из них ему удалось показать стремительную динамику полета и романтический и бесстрашный характер героя (ил. 423).

Интересны станковые скульптуры Камбарова, вырезанные из дерева. Мастер уже обращался к этому материалу в начале своего творческого пути. В 1919 г. он выполнил композицию «Гордиев узел» (ЕМИИ) – аллегорическое изображение крестьянского мира. Крестьяне в характерной одежде и в лаптях образуют цельную группу, переплетенную толстым канатом. За спинами персонажей крест, один из героев сжимает в занесенной над головой руке плеть. Грубоватая резьба передает эмоциональное состояние персонажей. Возможно, Камбаров планировал использовать композицию как эскиз монументального произведения. К 1925 г. относится бюст Л.Н. Толстого (ЕМИИ), образ мудрого старца близок крестьянским типажам «Гордиева узла».

Во второй половине 1930-х гг. скульптор выполнил из дерева портрет А.С. Пушкина (1936. ОМПУ), скульптуру «Партизан» (1938. ЕМИИ), портрет Д.Н. Мамина-Сибиряка (1939. ОМПУ). В этих работах Камбаров подчеркивает природную структуру древесины, использует приемы народных резчиков, добиваясь выразительности персонажей. Мастер хорошо чувствовал материал,

умел достичь нужного звучания образа в керамике, дереве, камне. Вырезанная из андигрида «Купальщица» («Сказка». 1936. ЕМИИ) близка по эстетике работам Эрзы уральского периода (Камбаров сотрудничал с Эрзой и хорошо знал его произведения 1919–1920 гг.).

С деревом и камнем работал А.А. Анисомов, решавший в станковых формах тему «доблестной Красной армии». В своих рельефах «Уход за конем» (сер. 1930-х, ЕМИИ), «Красная армия на учёбе» (конец 1930-х, НТМИИ) скульптор добился натуралистической точности в изображении животных и декоративной броскости объемного плаката.

Стоит заметить, что городские власти могли заказать оригинальный монументальный памятник столичным мастерам и даже организовать конкурс на лучший проект. Б. Терновец сообщал о конкурсе на сооружение памятника павшим борцам революции для Челябинска, который прошел в Москве в начале 1930-х гг. Художественный критик отметил удачные, на его взгляд, проекты скульпторов Г.И. Мотовилова, А.Е. Зеленского, А.И. Григорьева⁶⁷⁰. По неизвестным причинам ни один из предложенных проектов не был реализован.

Уральские руководители порой предпочитали оригинальному произведению копию понравившегося им столичного монумента. К примеру, Г.В. Нерода в 1932 году выполнил скульптурную группу «За власть Советов» (1932, бронза, гранит), которая была установлена в парке Центрального дома Красной Армии (Москва). Молодой скульптор представил сюжет в плакатном духе с традиционными образами красноармейцев, один из которых, умирая, передает товарищу знамя. Рядом с красными героями стоит рабочий-шахтер с

⁶⁷⁰ «Среди выставленных работ выделяются три проекта: Мотовилова, Зеленского и молодого скульптора Григорьева. Работа Мотовилова казалась наиболее доступной, обладающей наибольшими данными, чтобы дойти, быть понятой массовым зрителем. Фигура рабочего – строителя социализма, стоящего на высокой колонне, была разрешена в бодром и вместе с тем торжественном движении. (...) Проект, представленный Зеленским, был удачен по изяществу решений, по тонкости формальных приемов. Однако следует признать, что торжественная значительность идеи памятника оставалась недостаточно раскрытой. (...) Проект Григорьева был задуман как архитектурно обрамленная площадка; по ее краям выселись отдельно стоящие фигуры, изображающие павших бойцов. (...) Мемориальный проект был достаточно глубоко выражен (...), однако (...) подобный подход к теме делал революционный памятник павшим бойцам слишком близким к надгробному памятнику». *Терновец Б.Н.* Избранные статьи. – М.: Советский художник, 1963. – С. 50.

отбойным молотком. Автор явно желал соединить героику Гражданской войны с трудовой доблестью первых пятилеток. В 1934 г. в сквере на улице Уральской в Перми появился бетонный вариант столичного памятника (еще одна копия была установлена в Сызрани).

В Оренбурге в марте 1930 г. комиссия, состоявшая из представителей городских властей, рассмотрела 9 проектов памятника красногвардейцам, павшим в борьбе за дело пролетарской революции в 1918–1919 гг. Предпочтение было отдано проекту московского скульптора М.Ф. Герцог, в работе над которым принял участие и местных художник Е.Н. Крестьянсон. Через год выполненная из бетона скульптура была установлена на братских могилах (ил. 424). Многофигурная, композиционно сложная скульптурная группа производит впечатление тиражной отливки, и дело не только в грубом материале – бетоне, заметна ориентация на эстетику «гипсовых болванов»: образы и формы лишены пластической выразительности

Не случайно наиболее известный оренбургский скульптор Г.А. Петин окончил лишь 3 класса начальной школы, зато имел большой опыт работы бетонщика и штукатур-лепщика. В качестве лепщика Петин участвовал в скульптурном оформлении оренбургского Дома Советов, станковые работы скульптора-самоучки (бюсты Н. Островского и А. Пушкина, барельеф Маркса-Энгельса-Ленина, барельефы Ленина и Орджоникидзе) были приняты на Всесоюзную выставку народного творчества к 20-летию Октября. В 1938, побывав в Москве на шестидневном творческом семинаре, который организовал Всесоюзный дом народного творчества им. Н.К. Крупской, Петин начал работу над созданием монументальной скульптуры «Сталин и Ворошилов на Царицынском фронте»⁶⁷¹ (ил. 425). Стоит отметить, что скульптору из народа помогали профессиональные художники-педагоги

⁶⁷¹О том, как он стал скульптором, Петин рассказывал простодушно кратко: «Предварительно я подготовил эскизы, бюсты. И впоследствии приступил к работе над скульптурой в целом. Так прошло четыре с половиной месяца. И наконец, моя скульптура «Сталин и Ворошилов на Царицынском фронте» была установлена на выставке в Музее изобразительных искусств. Моей работой заинтересовались, а при оценке жюри присудило мне первую премию». *Петин Г.А. Как я стал скульптором // Чкаловская коммуна. – 1939. – 6 июля.*

Всесоюзный дом народного творчества им. Н.К. Крупской, среди которых был скульптор С.Г. Мограчев. О скульптурной группе, выполненной Петиним, доброжелательно писали в столичной прессе, особо подчеркивая, что автор – простой рабочий-бетонщик⁶⁷². Таким образом, самоучку из народа журналисты противопоставляли профессионалам, ратовавшим за разработку новых формальных приемов. После столь высокой оценки со стороны столичных критиков, работу самодеятельного скульптора признали на родине. В Оренбурге «Сталина и Ворошилова» изготовили в двух экземплярах и установили скульптурные группы на двух разных постаментах в разных районах города. Воодушевленный скульптор начал работу над памятником В.П. Чкалову и выполнил ряд эскизов отмеченных столичной критикой (ил. 426).

Способный самоучка и хороший ремесленник-стилизатор, Петин сумел довольно быстро настроиться на эстетику соцреализма, не стремясь проявлять индивидуальные взгляды и прочтения образа.

Порой даже доведенные до фарса шаблонные ремесленные приемы и трафаретные образы благосклонно принимались местным руководством. Так, на здании уралмашевской школы-семилетки многочисленные рельефы с расставленными по ранжиру глобусами, книгами и знаменами. В едином строю, как солдаты, маршируют пионеры (ил. 427). Механическое повторение фигур усиливает не только ощущение школьной муштры, но и передает атмосферу эпохи, в которой как дети, так и взрослые, невзирая на личные взгляды и желания, должны быть «скованными одной цепью»⁶⁷³.

По мысли Шадра, психологизм – высшая ступень в решении творческой задачи, сверхзадача. Скульптор должен творить по заказу государства, думая об

⁶⁷² «Неужели вот эта монументальная скульптура, изображающая Сталина и Ворошилова на фронте Гражданской войны, выполнена человеком, не имеющим специального художественного образования? Как правдиво и просто изображены вожди революционной армии». См.: Известия. – 1939. – 12 февраля; «Одним из лучших экспонатов выставки надо признать монументальную – в полторы натуральной величины – скульптуру «Сталин и Ворошилов на Царицынском фронте» работы Г.А. Петина – молодого бетонщика из Чкаловской области». Красная звезда. – 1939. – 14 февраля.

⁶⁷³ См.: *Алексеев Е.П.* «Гипсовые часовые». Скульптура Урала 1930-х гг.: поиск психологизма // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2015. – № 4 (145). – С. 64

интересах общества, но должен работать от души с максимальной искренностью. В этом он солидарен с В.И. Мухиной, которая полагала, что «Стиль родится тогда, когда художник не только умом познает идеалы своего времени, но тогда, когда он иначе не может уже чувствовать, когда идеология его века, его народа становится его личной идеологией»⁶⁷⁴.

В соцреалистических произведениях 1930-х –1950-х годов будет немало работ с ясной продуманной программой, с популярными образами. В них будет монументальность и высокое мастерство, но не будет психологизма. В соцреализме как в явлении, возникшем искусственно, под контролем власти имущих чиновников, с обязательными параметрами и прописанными механизмами, психологизм невозможен. Но, как точно отметил искусствовед А.И. Морозов: «В этом мире «сказки», пытавшейся «сделаться былью» с такой беспримерной настойчивостью, насущной оказывается потребность осознать и каким-либо образом закрепить подлинность пережитого»⁶⁷⁵.

Крупные мастера эпохи добивались психологизма, выходя за установленные соцреалистические рамки, тем самым невольно подчеркивая их отрицательную роль в развитии искусства. А художники-самоучки, не имевшие надлежащего профессионального уровня и искренне желавшие следовать нормам социалистического реализма, для которых официальная идеология стала «личной идеологией», без всякого злого умысла или лукавства, невольно демонстрировали в своих творениях своеобразный психологизм, который сегодня очевиден потомкам.

Сложившаяся в 1930-х годах система создания скульптурных произведений будет существовать в регионе в последующие десятилетия и, даже несмотря на творческое обновление в период «оттепели», основываться на официальных идеологических установках. Даже отдельные талантливые уральские мастера работавшие в области скульптуры (в основном – станковой) не смогут переломить общей ситуации. В значительной части произведений

⁶⁷⁴ Мухина В.И. Литературно-критическое наследие. – Т. 1. – М., 1960. – С. 18.

⁶⁷⁵ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 218.

будут присутствовать провинциальная вторичность и ограниченность рамками плакатной эстетики.

В заключение стоит отметить, что механизм деятельности Уральского Союза художников определялся установками из центра. Жесткая регламентация художественной жизни края способствовала внедрения 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. Сказывалось и отсутствие подготовленных зрителей. Поиск новых выразительных средств в изобразительном искусстве шел в регионе гораздо тяжелее, чем в столице. В силу того, что соцреализм являлся идеологическим продуктом с неясной художественной программой, уральские художники вынуждены были предлагать собственные творческие подходы и версии. Если мастера живописи обладали пусть и ограниченной рамками заказа возможностью разработки сюжета и образа, поисками композиции и колорита, то в графике печатных изданий и в уличной скульптуре царит набор идеологических штампов и шаблонных приемов.

Глава 6.

Проблема лидера в художественной жизни края 1910 – 1930-х годов

6.1. Традиционный лидер в изобразительном искусстве Урала: ориентация на столичные школы и культ мастерства

Развитие искусства Урала 1910 – 1930-х годов определялось не только установками, идущими из центра, но и деятельностью местных ярких творческих личностей. Личностей разноплановых как в вопросах профессиональной подготовки, так и в понимании задач искусства. Не объединенные ни рамками единой творческой концепции, ни формальным членством в региональных художественных союзах, деятели изобразительного искусства, исходя из собственных предпочтений и вкусов, стремились определиться в быстро меняющихся политических и культурных условиях.

С конца XIX века неразвитость художественного рынка региона требовала от живописцев, графиков и скульпторов выстраивать отношения как с немногочисленным зрителем, так и с представителями власти. В эти годы как никогда остро встала проблема лидера, всегда необходимого в условиях существования провинциального искусства, причем качественно нового лидера: проницательного и активного, а главное – способного направить творческую деятельность своих последователей в новое созидательное русло.

Процессы, определявшие появление лидеров в уральском искусстве, как и в искусстве всей страны, шли параллельно с изменением роли отдельной личности в политике и культуре. Немецкий социолог Макс Вебер (1864 – 1920), чьи труды в значительной мере определили направление развития социально-научного знания в XX веке, выделил три типа легитимной власти: «В принципе имеется три вида внутренних оправданий, то есть оснований легитимности (...) Во-первых, это авторитет «вечно вчерашнего»: авторитет нравов, освященных исконной значимостью и привычной ориентацией на их соблюдение, – «традиционное» господство, как его осуществляли патриарх и

патримониальный князь старого типа. Далее, авторитет (...) личного дара (харизма), полная личная преданность и личное доверие, вызываемое наличием качеств вождя... Наконец, господство в силу «легальности», в силу веры в обязательность легального установления и деловой «компетентности», обоснованной рационально созданными правилами, то есть ориентации на подчинение при выполнении установленных правил...»⁶⁷⁶. Подход М. Вебера можно, с определенными оговорками, использовать для анализа роли художника-лидера в художественной жизни Урала. Стоит отметить, что немецкий социолог предлагает «идеальные типы» лидеров, в реальной же жизни конкретный художник мог быть и традиционным лидером, но при этом обладать значительной личной харизмой.

Исследователь политического лидерства Ж. Блондель отмечал, что значительную роль в формировании личности лидера и в его положении играет окружающая среда и конкретные институты⁶⁷⁷. Таким образом, лидер является частью среды и в то же время личностью, способной оказывать на среду определенное воздействие.

В XVIII – XIX вв. взаимоотношения между художниками как в провинции, так и в столице строились во многом по принципу профессиональных цехов. На Урале, где декоративно-прикладное искусство определяло художественную жизнь края, лидером выступал художник-мастер, чей профессиональный уровень был общепринятым. Мастер обладал опытом и знанием технологий, именно он выстраивал производственный процесс, распределяя конкретные обязанности между учениками и подмастерьями. Большое значение имел авторитет мастера в художественном сообществе, его статус и контакты с представителями власти, а потому выпускники Императорской Академии художеств, как и других столичных учебных заведений претендовали на лидерство в художественной жизни региона. Их

⁶⁷⁶ Вебер М. Избранные произведения / Сост., общая редакция Ю.Н. Давыдова. – М., 1990. – С. 646–647.

⁶⁷⁷ См.: Блондель Ж. Политическое лидерство: Путь к всеобъемлющему анализу. – М.: Российская академия управления, 1992.

преподавательский подход строился на устоявшейся системе академического образования. Традиционное лидерство было основано «нравами, привычками к определенному поведению» и обусловлено верой в законность и священность издревле существующих порядков⁶⁷⁸.

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. Разные по своим педагогическим талантам и творческим предпочтениям, все они были едины в решении общей задачи – развития уральского «высокого искусства» в рамках всей русской культуры, но с определенными самобытными чертами, возникшими благодаря влиянию «промышленного искусства». Для этого, по их мнению, необходима была сеть учебных художественных заведений⁶⁷⁹.

Для учеников Екатеринбургской художественно-промышленной школы, в основном выходцев из среды ремесленников и крестьян, беспрекословное подчинение требованиям администрации и педагогам было делом привычным. Академический характер обучения, как и вся атмосфера учебного заведения, приводили многих из них в благоговейный трепет⁶⁸⁰.

В своих воспоминаниях Н. Сазонов описывает директора ЕХПШ В.П. Рупини: «Внешне Рупини был всегда подтянут, одет по форме и казался выхоленным баринном. (...) Он преподавал теорию теней и перспективу; на его уроках была железная дисциплина. (...) Он не любил повторять сказанное, был, не в меру строг. (...) Иногда рассердится на ученика, закричит на весь класс, затопают ногами и страху на нас нагонит»⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ *Гайденко П.П., Давыдов Ю.Н.* История и рациональность. Социология Макса Вебера и веберовский ренессанс. – М., 1991. – С.83.

⁶⁷⁹ Учебный процесс в них должен проходить по единой, определенной центром программе. Учащиеся должны были получать в них «общую и специальную подготовку для выполнения художественных работ по прикладным искусствам». См.: Устав Екатеринбургской художественно-промышленной школы, §1. – Екатеринбург, 1902.

⁶⁸⁰ «...мне казалось, что я попал в какой-то сказочный мир. У стен стояли в полный рост десятки богов и богинь». *Спешилов А.Н.* Страницы прожитого. Автобиографическая повесть / А.Н. Спешилов – Пермь, 1979. С. 33.

⁶⁸¹ *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 28.

Строгому педагогу Сазонов противопоставляет более доброжелательного скульптора В.А. Алмазова, который, видя, что ученик не справляется с заданием, «подойдет близехонько, посмотрит модель в самый упор и в воздухе пальцем нарисует (...), а потом на отдельном куске глины вылепит, покажет прием и бросит глину в ящик»⁶⁸². При этом Алмазов «требовал от учеников качества работы, внимания и старания и высмеивал по-отцовски тех, кто с нелюбовью, нерадиво относился к состоянию работы»⁶⁸³. Так же восторженно мемуарист описывает преподавателя камнерезной мастерской А.Н. Трапезникова: «Он относился к ученикам как отец, не кричал, не ругался, всегда с лаской, с вниманием объяснял задание и обязательно спросит: «Понял? Делай!» Учащихся не звал по фамилии, а по имени...»⁶⁸⁴.

Выпускники ЕХПШ особо отмечали педагогов, которые помогали своим ученикам в бытовых проблемах, опекали и поддерживали. Н. Захваткин, вспоминая Алмазова, писал: «Он был взыскательным во время занятий, зато после занятий это был чарующий и добрейший человек, он всячески нам содействовал, помогал, чтобы мы из-за материальных затруднений не бросили учёбу в школе. Он устраивал нас по очереди копировать с печатных афиш большие рекламы для торгующих магазинов и кинотеатра...»⁶⁸⁵. М.Ф. Каменский, уже покинувший пост директора ЕХПШ, написал письмо директору ЦУТР Г.И. Котову, прося помочь своему талантливому ученику И.Д. Иванову (Шадру)⁶⁸⁶.

Авторитетом у учащейся молодежи пользовались педагоги, обращавшие на них внимание, вникавшие в проблемы и не жалевшие времени на дополнительные беседы, рассказы об искусстве. Ценились и откровенные высказывания преподавателей о собственных взглядах на задачи искусства и

⁶⁸² Там же. С. 29.

⁶⁸³ Там же.

⁶⁸⁴ Там же. С. 45.

⁶⁸⁵ *Захваткин Н.А.* Воспоминания художника // Герценка: Вятские записки: [научно-популярный альманах]. Вып. 20 / Киров. гос. универс. обл. науч. б-ка им. А.М. Герцена / Сост. Н.П. Гурьянова. – Киров, 2011. – С. 231.

⁶⁸⁶ См.: И.Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. – М., 1978.

современную художественную ситуацию. Рассказывая о нелюбимом им В.Ф. Ульянове, строгом и требовательном педагоге, Сазонов сетует не столько на придирчивость учителя, сколько на его необщительность⁶⁸⁷. Через призму личной симпатии учащиеся ЕХПШ воспринимали творческие работы своих преподавателей. Безоговорочно принимались как лучшие образцы произведения А. Парамонова, В. Алмазова, Т. Залькална, В. Коновалова. Более критически оценивали работы нелюбимых педагогов (В. Ульянова, Н. Вьюнова и др.), хотя и отмечали мастерство исполнения. Естественно, что из среды преподавателей ЕХПШ вышли художники-лидеры (в первую очередь А. Парамонов), чей авторитет был признан не только их бывшими учениками, но и коллегами⁶⁸⁸.

Традиционный лидер вынужден был строить свою деятельность, исходя из сложившихся социально-культурных условий, в рамках определенной среды. Какие-либо общественные скандалы, связанные с творческой или личной жизнью художника, были не желательны, так как могли оттолкнуть от него заказчиков, учеников и коллег, а то и привести к изгнанию провинившегося из культурного сообщества. Показательна история пермского художника И.П. Чиркова, выпускника ВХУ при ИАХ (мастерская И.Е. Репина). Преподаватель рисования Пермской гимназии Чирков продемонстрировал на выставке Пермского общества любителей живописи, ваяния, зодчества (1911) картину «Именины у директора». Как вспоминал бывший ученик гимназии К.В. Боголюбов: «Картина мне очень понравилась. Она изображала пьяную компанию, собравшуюся поздравить директора нашей гимназии. (...) Сам именинник склонил над столом лохматую голову. Весело и жутко было смотреть на это изобличение. Картина висела только один день. Ее не стало, не стало и

⁶⁸⁷ «Он вообще был замкнутым человеком, не общался даже со своими коллегами-художниками, а на нас он смотрел всегда свысока и не считал нужным говорить о своих взглядах на искусство». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 28.

⁶⁸⁸ В марте 1918 года на всеобщем собрании учеников школы А. Парамонов был избран директором ЕХПШ (занимал эту должность до июля 1918 г.)

художника»⁶⁸⁹. Общественность восприняла произведение как нарушение корпоративной этики. В прессе полотно Чиркова именовали «выставочным инцидентом»⁶⁹⁰, скандал активно обсуждался, нашелся даже влиятельный покупатель⁶⁹¹, но сам автор был отстранен от преподавания в гимназии, а затем переехал в Невьянск, где получил должность учителя рисования в местное городское училище⁶⁹².

Отстранение неугодных от преподавательской работы было не редкостью в 1900 – 1910-х годах. Так, первый директор ЕХПШ М.Ф. Каменский в феврале 1906 года был отправлен в отставку в связи с активным участием учеников школы в революционных мероприятиях 1905 – 1906 годов. Преподаватель рисования в женской гимназии Оренбурга Н.А. Розанов (выпускник ВХУ при ИАХ), активно сотрудничавший в 1905 г. с местными сатирическими журналами, вынужден был покинуть город⁶⁹³.

Отношения между художниками часто определялись по принципу чиновнической иерархии. Директор ЕХПШ М.Ф. Каменский имел чин надворного советника, А.Н. Парамонов – коллежского секретаря.

Личностью иного плана был в уральской художественной жизни А.К. Денисов-Уральский. Он не получил законченного художественного образования и не преподавал в учебных заведениях, а, значит, был свободен от рамок официального чиновничества. Добившись признания как художник-камнерез, Денисов-Уральский стремился проявить себя и как живописец.

⁶⁸⁹ Цит. по: *Егорова Е.И., Казаринова Н.В.* Иван Петрович Чирков. Страницы художественной жизни Перми начала XX века // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1985. – С. 52.

⁶⁹⁰ Пермские губернские ведомости. – 1911. – 25 марта.

⁶⁹¹ Картина была приобретена редактором журнала «Искусство и жизнь» (издавался в Перми в 1911–1912), М.З Басовым-Гольбергом. По просьбе читателей журнала «Искусство и жизнь» картина была репродуцирована и в качестве бесплатного приложения разослана всем годовым подписчикам журнала.

⁶⁹² См.: *Егорова Е.И., Казаринова Н.В.* Иван Петрович Чирков. Страницы художественной жизни Перми начала XX века // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1985. – С. 52–59.

⁶⁹³ См.: *Черепов В.А.* Николай Розанов – художник оренбургских сатирических журналов (попытка атрибуции) // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов. – Свердловск: УрГУ, 1985. – С. 59–63.

Любовь к родному краю и вера в развитие уральского региона определяли его культурную и общественную деятельность. Недаром в 1900 г. он добавил к своей фамилии приставку «Уральский». Художник принимал деятельное участие в работе ЕОЛИИ, организовывал выставки, совершал творческие поездки по Уралу, ратовал за организацию в Екатеринбурге учебного художественного заведения и минералогического музея⁶⁹⁴.

Денисов-Уральский первым из художников региона начал активно пропагандировать Урал (его природу и полезные ископаемые) в столицах и за рубежом. В 1902 году он открыл в помещении театра «Пассаж» (Санкт-Петербург) выставку «Картины Урала и его богатства», а через год показал в «Пассаже» ювелирную выставку. В 1903–1904 гг. выставка «Урал и его богатства» прошла в Москве. Затем цикл живописных и графических работ экспонировался на Всемирной выставке в Сент-Луисе (США), художник был отмечен большой серебряной медалью. В 1911 г. в Санкт-Петербурге состоялась II выставка «Урал и его богатства». Своеобразие всех этих художественных мероприятий было в том, что Денисов-Уральский демонстрировал наряду с живописными и графическими видами уральской природы коллекции минералов из месторождений края, камнерезные и ювелирные изделия, а также полноразмерные макеты забоя по добыче аметистов и шахты с золотосодержащей жилой. Зрителям показывали промывку золота, огранку драгоценных камней и художественную резьбу по камню⁶⁹⁵. Было выпущено специальное «Руководство к обзору II выставки», в предисловии Денисов-Уральский сетовал на то, что выпускники

⁶⁹⁴Журналист В. А. Весновский вспоминал: «В то время Кузьмич был в полном расцвете сил и таланта. Высокого роста, статного телосложения, всегда со вкусом одетый, с черной окладистой бородой и густой шевелюрой вьющихся волос на голове... Веселый, жизнерадостный, вечно с какими-нибудь художественными планами, внимательно-любезный в разговорах, предупредительно-вежливый в общении ...». Цит. по: *Семенова С.В.* Пламя и камень. Жизнеописание и размышления о том, как жил и работал художник и каменных дел мастер А.К. Денисов-Уральский. – Екатеринбург, 2007. – С. 39.

⁶⁹⁵ См.: «...Более чем художник...» К 150-летию со дня рождения Алексея Козьмича Денисова-Уральского. Научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств 19 февраля – 18 мая 2014 / Авт. текста и сост. Л.А. Будрина. – Екатеринбург: ЕМИИ, 2014.

Императорской Академии художеств мало уделяли внимания малой родине и замечал: «Разве мало могут дать наши окраины и особенно наш Урал? Если вас интересует горное дело, вы найдете там; если вы художник, - вы найдете многое для живописи, если литератор, - вы встретите любопытные типы и массу первобытного, бытового и этнографического материалов; если вы коммерсант, то вы там найдете живое дело»⁶⁹⁶. В «Руководстве к обзору» художник подробно описывает изображенные на его полотнах хребты, вершины, реки, озера, населенные пункты, превращая таким образом сопроводительный текст к выставке в подробный путеводитель по Уралу⁶⁹⁷.

Денисов-Уральский полагал, что развитие искусства на Урале невозможно без развития экономики и социальной сферы, без привлечения столичных деятелей культуры и столичного капитала, а потому местные художники декоративно-прикладного и изобразительного искусства должны более активно работать над созданием образа региона, который следует признать «одним из самых богатых по природным условиям мест земного шара»⁶⁹⁸. Человек консервативных вкусов, Денисов-Уральский отстаивал культ мастерства и заявлял о необходимости сохранять традиции, но в то же время обладал харизмой и ярким темпераментом. Он был вхож в петербургское художественное сообщество и пользовался авторитетом как талантливый камнерез, успешный предприниматель и коллекционер. Мастер декоративно-прикладного искусства, живописец, краевед и публицист, он, несомненно, был личностью, необходимой для уральской художественной жизни. Сложное

⁶⁹⁶Денисов-Уральский А.К. Урал и его богатства. Руководство к обзору II выставки, устроенной А.К. Денисовым-Уральским, автором выставленных картин и скульптур и собственником всех экспонатов. 5 изд., доп. – СПб: тов. Р. Голике, А. Вильборг, 1911. – С. 6.

⁶⁹⁷ Столичная пресса писала: «Господин Денисов в данном случае более чем художник. Уроженец Урала, сам работавший на приисках, знающий и ценящий каждый уголок Урала на поверхности земли и под нею, он, скорее, похож на влюбленного в этот край энтузиаста-пропагандиста, за каждым словом, картиной которого слышится: «Идите сюда, братья, любуйтесь и работайте!». См.: Речь, 1911 – № 9 – 10 января. Цит. по книге Семенова С.В. Очарован Уралом. – Свердловск, 1978. – С. 94.

⁶⁹⁸Денисов-Уральский А.К. Урал и его богатства. Руководство к обзору II выставки, устроенной А.К. Денисовым-Уральским, автором выставленных картин и скульптур и собственником всех экспонатов. 5 изд., доп. – СПб., 1911. – С. 17.

отношение с консервативной чиновничьей средой не позволило его лидерским качествам реализоваться на Урале в должной мере.

Стоит заметить, что лидеры иного типа (харизматического – по определению М. Вебера), предлагавшие отказаться от привычной роли художника в обществе и кардинально пересмотреть задачи искусства, появляются в регионе в начале 1910-х годов. Харизматические лидеры, связанные с эстетикой футуризма (Д. Бурлюк, В. Каменский), активно проводили среди населения свою художественную доктрину, но, несмотря на привлекательную эпатажность, выдумку и гибкость в подаче материала, консервативная публика воспринимала подобные мероприятия лишь в рамках своеобразных развлечений.

В этом плане чрезвычайно показательна деятельность Д.Д. Бурлюка в Уфе. Будущий «отец русского футуризма» в 1898 г. поступил в Казанскую художественную школу и несколько лет учился в ней. Уже благодаря этому факту большинство уфимских живописцев, традиционно ориентированных на художественную жизнь Казани, видели в нем своего коллегу. А.Э. Тюлькин, хороший приятель Бурлюка, также окончил Казанскую художественную школу и в плане профессионализма не уступал последнему и общался с ним на равных. Представители Уфимского художественного кружка также вряд ли воспринимали Давида Давидовича в качестве лидера, скорее, он был им интересен как источник информации о новых веяниях в современном искусстве. Вместе с П. Лебедевым «отец русского футуризма» подрядился расписать кабинет в доме местного купца. В результате «по стенам «скакали» красные и зеленые кони. Заказчик удивился, оплатил работу и велел стереть роспись»⁶⁹⁹. Даже доброжелательные художники, работавшие совместно с Бурлюком, воспринимали его «футуристическую программу» как забавную игру. Тюлькин вспоминал о том, как, возвращаясь с этюдов, Бурлюк сказал: «Смотри Саша, как делается история!». Бросив мальчишкам несколько монет,

⁶⁹⁹ Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Каталог выставки: Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции / Авт. вступ. ст. С.В. Евсеева. – Уфа, 1994. – С. 30.

Давид приказал им бежать впереди и кричать: «Идет великий художник Давид Бурлюк!», – что мальчишки с удовольствием и исполнили»⁷⁰⁰.

Значительную роль в развитии изобразительного искусства региона харизматический лидер начинает играть лишь после потрясений 1917 года, и это не случайно. «Вебер делает вывод, что харизматическая власть появляется тогда, когда общество переживает серьезный кризис, поражающий всю его структуру, когда граждане перестают выражать согласие и признавать институты. Отсюда вытекает основное различие между харизматической властью и двумя другими формами власти. Традиционная и «законно-рациональная» власти, так сказать, «нормальны», они имеют место в стабильных ситуациях. Харизматическая власть может быть только в исключительном случае разлома (либо когда новые институты власти еще не окрепли)»⁷⁰¹.

Приезжие «комиссары от искусства» – уполномоченные отдела ИЗО Наркомпроса начинают объединять вокруг отдельных СГХМ местные художественные силы. Официального статуса «миссионеров футуристической революции», вполне устраивающего региональных чиновников, было недостаточно для привлечения на свою сторону художников и учеников. Необходимо было проявлять себя харизматическими и яркими личностями, убеждая окружающих силой своего дара. «К харизматическим качествам Вебер относит магические способности, пророческий дар, выдающуюся силу духа и слова»⁷⁰².

Именно такими личностями были И.А. Кудряшов, Б.Ю. Сандомирская, П.Е. Соколов, П.И. Субботин-Пермяк. Необходимо было не только выстроить новую учебную программу, но и создать «пространство притяжения», заразить молодых художников духом смелого эксперимента и революционного

⁷⁰⁰ Архив А. Э. Тюлькина. БГХМ им. М. В. Нестерова. Цит. по: *Гафарова З.М.* История развития изобразительного искусства в республике Башкортостан конца XIX – начала XX века // Вестник Башкирского университета. – 2010. – Т. 15. – № 3. – С. 879.

⁷⁰¹ *Блондель Ж.* Политическое лидерство: Путь к всеобъемлющему анализу. – М.: Российская академия управления, 1992. – 135 с.

⁷⁰² См.: *Гайденок П.П., Давыдов Ю.Н.* История и рациональность. Социология Макса Вебера и веберовский ренессанс. – М., 1991. – С. 86.

новаторства. Не чуждый экстравагантных поступков особоуполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса Е. Равдель полагал, что революционные преобразования должны были импонировать учащимся, поэтому порой художественные мероприятия обыгрывались в духе красногвардейских митингов или карнавала. А потому скандальные «гипсовые погромы» (уничтожение наглядных пособий старой школы) были призваны символизировать освобождение искусства от «гипсовой мертвечины»⁷⁰³.

Деятельность «комиссаров от искусства» осложнялась конфликтами с традиционными лидерами, отстаивающими привычные им творческие установки. Подавление художников «старой школы» стало обязательным моментом в работе уполномоченных и их сторонников. Показательным является противостояние руководителей Екатеринбургских СГХМ А.Ф. Боевой и П.Е. Соколова со скульптором С.Д. Эрзьей.

Эрзя, оказавшийся на Урале в 1918 г., снискал уважение большинства местных художников, литераторов, краеведов и любителей искусства. Мемуаристы отмечали личное обаяние мастера, его демократизм и некоторую чудаковатость. Он был прост в общении, немногословен, всегда поглощен работой, не привередлив в еде и жилье. В нем чувствовалась творческая мощь, глубокий ум, целеустремленность. Как истинный самородок, он был изобретателен во всем, лично сколачивал станки для своих произведений, сваривал каркасы, самостоятельно отливал свои работы, прекрасно фотографировал. Манера поведения скульптора явно импонировала уральцам. «Русский Роден» (так именовали Эрзю в уральской прессе), работая с учениками, позиционировал себя как традиционного мастера. Один из немногих подмастерьев, занимавшихся у скульптора, Спешилов оставил подробный рассказ об учебном процессе⁷⁰⁴. Из его воспоминаний следует, что

⁷⁰³ *Алексеев Е.П.* «Разбитые гипсы». Уполномоченные екатеринбургских и пензенских СГХМ Анна Боева и Пётр Соколов: Оценки современников // Сборник статей IX Международной научно-практической конференции им. В.Татлина «Реабилитация жилого пространства горожанина» (19–20 февраля 2013 г.). – Пенза, 2013. – С. 345–351.

⁷⁰⁴ ««Мастер не отличался многословием. Он кратко сказал, что сделает из меня мраморщика-камнетеса, а затем – копировщика.

Степан Дмитриевич учил в духе ремесленников-кустарей, не особо заботясь об интересах учеников и не стремясь удержать их в мастерской. Для него было важно, чтобы подмастерья самостоятельно добивались поставленных задач. Только те, кто доказал свою преданность искусству и продемонстрировал силу характера, удостоивались внимания мэтра.

Главную роль в привлечении молодежи к «левым практикам» в ЕСГХМ играл П. Соколов – художник большого темперамента, энергичный и последовательный, в вопросах искусства он отличался радикализмом и бескомпромиссностью. Именно бойцовский характер позволил Соколову сплотить вокруг себя группу талантливых молодых художников (А. Лабас, Н. Лаков, М. Плаксин, Н. Цицковский) и учеников. Поддержка отдела ИЗО Наркомпроса и группа соратников позволили Соколову и Боевой совершить резкий разворот от академической системы преподавания к авангардной.

Эрзя – традиционный лидер, обладавший при этом мощной харизмой, не мог смириться подобным положением дел. По воспоминаниям А. Боевой: «Совершенно естественная вещь, когда сталкиваются два медведя в одной берлоге – это встреча Петра Ефимовича (Соколова – *Е.А.*) и Эрзи. (...) Город был за Эрзю»⁷⁰⁵. Тем не менее, скульптор считал себя проигравшим: «меня футуристы выгнали из мастерской»⁷⁰⁶. В реальности же поражение Эрзи было обусловлено потерей поддержки со стороны местных властей, недовольных монументальными работами скульптора (Памятник уральским коммунарам,

– А художником-скульптором ты должен сделаться сам, – добавил он. Началось учение. Первое задание – сделать в кузнице инструмент. Дали образцы так называемых колоков и штук десять старых зубил. Я был знаком с кузнечным делом и с заданием справился в течение дня. (...) На следующий день Эрзя подвел меня к большой глыбе мрамора, предложил сделать курант для растирания красок и вышел из мастерской. Ясно, что от камня надо отколоть кусок необходимой величины. Но как это делается? Попробовал долбить колкой – ничего не получается. Ударил глыбу кувалдой – только брызги полетели. (...) В мастерской вместе со мной учился скромный трудолюбивый паренек Перепелкин. Он и показал мне как правильно мрамор колоть». *Спешилов. А.Н.* Страницы прожитого. Автобиографическая повесть. Пермь, 1979. С. 91.

⁷⁰⁴ Там же. С. 92.

⁷⁰⁵ Цит. по: *Смекалов И.В., Алексеев Е.П.* Петр Соколов и Анна Боева – практики «футуристической революции» // *Искусствознание.* – 2020. – № 1–2. – С. 312–313.

⁷⁰⁶ Воспоминания о скульпторе Эрзе / сост. Г. С. Горина. – Саранск, 1972. – С. 134.

памятник «Освобожденному труду». 1920). Через несколько месяцев ЕСГХМ покинули и Боева с Соколовым. Харизматическим уполномоченным из центра оказалось сложно противостоять местной враждебной среде и имевшим поддержку населения традиционным лидерам.

Развитию на Урале нового революционного искусства мешала борьба за лидерство между художниками-миссионерами. Наиболее показательным это произошло в Оренбурге. Конфликт инструкторов-живописцев Оренбургских ГСХМ С.А. Богданова, А.П. Петровой, И.А. Кудряшова, Н.К. Тимофеевой с уполномоченной Б.Ю. Сандомирской привел к отставке последней. Далее новый уполномоченный С.А. Богданов резко негативно относился к попыткам И.А. Кудряшова, Н.К. Тимофеевой реорганизовать Оренбургские ГСХМ в филиал УНОВИСа.

Художникам «футуристической революции» противостоял С.М. Карпов – лидер мастеров реалистического искусства. Убежденный противник авангарда, Карпов отстаивал приоритет классики, на основе которой, по его мнению, и надлежало развивать новое советское искусство. Приверженец старой школы, он был сильным рисовальщиком и живописцем. «Грозой оренбургских халтуристов» именовал Карпова С.И. Калмыков: «Он был так консервативен в своих вкусах, так подозрителен ко всякой левизне»⁷⁰⁷.

На Первой Государственной выставке картин в Оренбурге (1921) Карпов представил крупный холст «Тезей и Минотавр», на тот момент являвшийся его художественной программой. При всей академической отвлеченности сюжета полотно воспринималось как аллегория Гражданской войны. Критское чудовище, подстерегающее героя в темноте лабиринта, напряженные фигуры людей, как и весь живописный строй картины с резкими цветовыми и световыми контрастами не могли не вызвать у зрителей ассоциаций с недавно пережитыми бедами и тревогами. Небольшая, но организованная группа художников-реалистов, ведомая С. Карповым, активно противостояла

⁷⁰⁷ Цит. по: Степан Карпов. Живопись и графика из собрания Оренбургского областного музея изобразительных искусств / Сост.: И. В. Смекалов. – Оренбург, 2020. – С. 215, 228.

разобщённым новаторам и смогла добиться поддержки населения и региональной власти.

Яркой фигурой в художественной жизни Оренбурга 1920 – первой половины 1930-х гг. был С.И. Калмыков. Человек эксцентричный, отзывчивый на художественные эксперименты, он испытал влияние как символизма (уроки К.С. Петрова-Водкина), так и футуризма. В его рисунках суховатая точность соседствовала с изысканностью и причудливостью (заметно влияние художников «Мира искусства»), живописные работы, напротив, порой красочно-декоративны, либо выполнены в экспрессивно-пастозной манере. Сам мастер в дневниковых записях 1918–1919 гг. отмечал свою ориентацию на классические образцы: «Мы должны дышать классиками. Задачи искусства неизменны»⁷⁰⁸. В то же время подчеркивая влияние, которое оказал на него доклад немецкого математика Г. Минковского о пространстве и времени, Калмыков заявлял, что стремился к созданию «математико-физико-метафизической» живописи⁷⁰⁹. Активно участвуя в оренбургских художественных событиях 1920 года, Калмыков сотрудничал как с мастерами местных СГХМ, так и с их идейными противниками, сохраняя при этом свою независимую позицию, свой взгляд на задачи искусства. Не избегая деятельности в Оренбургском филиале АХРР и поддерживая дружеские отношения с председателем организации К.В. Николаевым, Калмыков много работал над собственными темами и сюжетами, далекими от социального заказа: «Я как бы оторван от действительности в своих лучших художественных произведениях»⁷¹⁰.

Столь харизматичный и талантливый мастер, хорошо известный и ценимый многими любителями искусств Оренбурга, не стал лидером художественной среды, не возглавил даже небольшую творческую группу. Возможно, это стало следствием сложного характера Калмыкова, его

⁷⁰⁸ Цит. по: Бучинская В.С. Сергей Калмыков (1891 – 1967) // Панорама искусств. Вып. 13. – М.: Советский художник, 1990. С. 144.

⁷⁰⁹ Там же.

⁷¹⁰ Там же. С. 143.

требовательности к коллегам и нежелания идти на какие-либо компромиссы с представителями власти.

В то же время оренбургские деятели культуры и после переезда Калмыкова в Алма-Ату (в 1935 г.) не забывали о нем, а после смерти художника в 1967 г. добились передачи в местный художественный музей части его произведений из собрания Казахской государственной художественной галереи⁷¹¹.

В Перми харизматическим лидером являлся П.И. Субботин-Пермяк – уполномоченный из центра и местный уроженец. Его разносторонняя, всеохватная деятельность – организационная, научная, художественная, краеведческая, педагогическая – удивляла современников. Субботин-Пермяк вел напряженную борьбу с чиновниками Губернского отдела народного образования за снабжение учащихся техникума пайками и денежным содержанием. Он отстаивал интересы организованных им учебных заведений перед властями всех уровней, вызывая серьезное недовольство и жалобы⁷¹². При этом, несмотря на загруженность в хозяйственных делах, Субботин-Пермяк непрерывно совершенствовал свое мастерство, и его профессиональный уровень признавали даже художники, не разделявшие его взглядов на новое искусство⁷¹³.

За три года активной деятельности П.И. Субботин-Пермяк, умело используя потенциал и традиции уральского искусства и новые

⁷¹¹ Было передано 28 живописных работ и 137 графических листов С.И. Калмыкова. См.: Смекалов И.В. Новые материалы к творческой биографии С.И. Калмыкова. // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 5 (166). С. 75.

⁷¹² «Категорически утверждаю, что много в губернии проведена огромная работа в изобразительном искусстве. Мною совершенно масса работы, докладов, написано программ, уставов, анкет и проч. и большая часть не оплачена (99 %), т.к. все делалось во имя идеи. Я имел право пользоваться высшим академическим профессорским пайком, но местные органы не давали мне его и не дают и теперь. Наконец, за всю свою работу в Пермской губернии с 1918 г. по 1922 я совершенно потерял свое здоровье от перегруженности работой и был 2 раза болен катаром легких – в 1920 г. (...) Лично мне за 1921 г. Губоно и Губпрофобр не доплатили 11.000.000 рублей жалования. 12.03.1922. Субботин-Пермяк». ГАПО, ф. Р-23, оп. 1, д. 236, л. 32, 33, 34.

⁷¹³ Художник Д.Ф. Николаев замечал: «Как художник Субботин представляет собой силу, с которой, безусловно, приходится считаться, силу искренно увлекающуюся, но и способную честно и правдиво сознаваться в заблуждениях». См.: там же. Л. 90, 91.

художественные идеи, пришедшие из центра, создал основу и наметил пути для дальнейшего развития искусства края. В ноябре 1922 г. «единоличное правление» П.И. Субботина-Пермяка вызвало недовольство преподавателей Пермского художественного техникума М.Б. Вериги, В.А. Оболенского, Д.Ф. Николаева. Последний, описав конфликт с руководителем техникума и отметив былые заслуги уполномоченного, его серьезные проблемы со здоровьем, посчитал необходимым перейти к коллективному правлению⁷¹⁴.

Харизматический лидер, которому в течение нескольких лет удавалось балансировать между представителями различных художественных направлений и выстраивать отношения со столичными и местными властями, оказался не нужен. Лидеры революционной формации повсеместно лишились официальных постов и практически ушли в тень. Заведующие Уральским художественным техникумом С. Шаховской, а затем П. Шарлаимов, обладавшие сильной харизмой, в 1923–1924 гг. покинули учебное заведение.

Эпоха революционных потрясений сменилась временем стабилизации, и в художественной жизни ощущалось стремление вернуться к дореволюционной творческой программе. Традиционный лидер, переживший социальные катаклизмы, вновь был востребован уральским обществом. Бывший преподаватель ЕХПШ А.Н. Парамонов вновь стал важнейшей личностью в художественной жизни Свердловска 1920-х годов. Одно время на его квартире проходили «среды» – встречи местных деятелей искусства и литературы⁷¹⁵. В

⁷¹⁴ «...не следует забывать, что Субботин за три последних года вынес на своих плечах крайне тяжелую организационную работу, на которой не только изнервничался, но и совершенно разрушил свое и без того не особенно крепкое здоровье... (...) Педагогическая деятельность Субботина в начале, по моему мнению, пошла не по той дороге, о чем я в свое время Субботину говорил, чрезмерное увлечение крайне левыми направлениями в искусстве, не должны иметь доминирующего значения в школе... (...) Вопрос об единоличном управлении мне кажется можно было бы безболезненно уладить, заменив таковое если это необходимо коллективным». См.: там же. Л. 90, 91.

⁷¹⁵ Н. Сазонов вспоминал: «Наиболее остро потребность откликнуться на властный призыв жизни, очевидно, ощущал Парамонов. Работа в газете постоянно сталкивала его вплотную с самыми разнообразными проявлениями нового в жизни народа. (...) Он лучше нас видел необходимость для людей искусства идти в своем творчестве в ногу с эпохой...». См.: Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 80.

1925 г. свердловские художники избрали Парамонова председателем Уральского филиала АХРР.

Благодаря организаторским и педагогическим способностям конкретных художников изобразительное искусство развивалось в некоторых уральских городах. Так, Э.И. Мали (окончил ЦУТР в 1914) организовал в Миассе Первую художественную студию (1920), в которой преподавал графику и лепку. В дальнейшем он преподавал рисование в Миасском педагогическом техникуме, а также открыл в городе керамическую мастерскую, изделия которой экспонировались на уральских художественных выставках.

Художественная жизнь Кунгура 1920-х годов определялась деятельностью Г.А. Мелентьева (учился в Казанской художественной школе, затем в ВХУ при ИАХ). Профессиональный живописец, он выполнил по заказу общественных организаций города скульптурные бюсты Я.А. Каменского, Ж.Ж. Руссо, И.Г. Песталоцци, К.Д. Ушинского, Л.Н. Толстого, активно участвовал в создании агитационной продукции. Талантливый педагог, Мелентьев преподавал в местных учебных заведениях и сумел сформировать круг учеников и последователей, которые в дальнейшем определили культурную жизнь города.

Большинство художников-педагогов «старой школы» строили свою педагогическую работу по академическим методам и подходам, ратуя за неизменное сохранение традиций. Их принципы разделяли многие любители изобразительного искусства. А.Н. Зеленин (учился в ВХУ при ИАХ) был известным в Перми преподавателем изо дисциплин, автором пособий и статей методического характера. И.И. Туранский (окончил Пензенское художественное училище) пользовался уважением среди художников Перми. Открытая им в 1919 г. частная художественная школа (существовала до 1932 г.) с традиционной учебной программой, в глазах местных любителей искусств выгодно отличалась от часто реформируемой учебной системы Пермских СГХМ – Пермского художественного техника.

Определенная стабильность учебного процесса в Пермском художественном техникуме связана с личностью И.Н. Вроченского (заведующий ПХТ в 1926–1932). Выпускник ЦУТР, он имел серьезный дореволюционный педагогический опыт и организаторские способности. Благодаря его заботам городская администрация выделила для техникума отдельное здание, которое удалось отремонтировать и оборудовать для занятий⁷¹⁶. Современники вспоминали, что Вроченский не испытывал симпатий к новому строю – «крайне отрицательно относился ко всему советскому»⁷¹⁷, конфликтовал с местной администрацией, что определило его печальную участь⁷¹⁸.

Впрочем, уральские художники были настроены на продуктивные отношения с местной властью и надеялись найти надежного покровителя в лице крупного партийного деятеля.

В 1920-х годах подобных покровителей было немного, и они в основном эпизодически оказывали помощь конкретным художникам и учебным заведениям. Так, председатель Областного революционного совета Урала (позднее – Губревкома) и член Президиума ВЦИК Л.С. Сосновский проникся идеей монументальной пропаганды и поддержал предложение С.Д. Эрзы установить в Екатеринбурге несколько памятников. Деятельность скульптора одобрил председатель Горного совета и член президиума ВСНХ Ф.Ф. Сыромолотов. Эрзя был интересен ему как хороший специалист по добыче мрамора и организатор мастерских и курсов инструкторов-мраморщиков. По приглашению Сыромолотова скульптор некоторое время участвовал в проекте «Большой гранильной» на Екатеринбургской гранильной фабрике.

⁷¹⁶ Как вспоминала ученица техникума Маркина: «Вроченский очень много сделал для техникума и учащихся. Был строгий, доброжелательный и стал заботиться о том, чтобы было здание свое. Облсполком дал почти разрушенный дом на Коммунистической улице. Иосиф Николаевич на свои деньги, сделал все, т.е. отремонтировал дом, купил мебель (мольберты и прочее)». Из письма бывшей ученицы Маркиной от 18.10.1986 / Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

⁷¹⁷ Там же.

⁷¹⁸ В 1932 г. Вроченский был арестован по обвинению в поджоге Пермского художественного техникума. В 1933 г. – освобожден за отсутствием улик. В 1937 г. был осужден «за контрреволюционную деятельность». Умер в тюрьме.

Старый большевик, заведующий партийным архивом и заместитель председателя правления УОЛЕ В.М. Быков по решению Главпрофобра Уралбюро ЦК РКП (б) в 1924 г. был назначен заведующим Уральским художественным техникумом⁷¹⁹. На этом посту Быков сумел решить многие бытовые вопросы, увеличить штат преподавателей. Увлеченный краеведением и художественной культурой Урала, партийный деятель стремился развивать в регионе художественное образование, ратовал за организацию художественного музея, пытался помочь А.К. Денисову-Уральскому вернуться на родину⁷²⁰.

Немногочисленные художественные критики лишь ограниченно влияли на художественную жизнь края. Попытка Н.Н. Серебренникова объединить художественные силы Урала через организацию региональных выставок (Пермь. 1925, 1927), пусть и вызвала одобрение со стороны партийного начальства, но не получила дальнейшего развития.

В целом можно отметить, что для уральского руководства художественный лидер традиционного плана – фигура более понятная и приемлемая, нежели харизматичный, но подчеркивающий свою творческую независимость, художник. Мастер-руководитель «старой формации», взявший на себя функцию лидера, стремился обеспечить своих коллег заказами, улучшить условия работы, сохранить традиции художественного образования и памятники искусства. Для решения многочисленных проблем традиционный лидер был готов активно сотрудничать с представителями власти на местах, участвовать в изготовлении агитационной продукции, оформлять агитационно-массовые мероприятия.

Немногочисленные художники, наделенные «качествами вождя» (по М. Веберу), верившие в свою миссию «революционных новаторов», также вынуждены были решать бытовые проблемы, но для них более важным было

⁷¹⁹ Ярков С.П. Первые шаги советской художественной школы на Урале // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1980. – С. 87.

⁷²⁰ Для решения проблемы с возвращением А.К. Денисова-Уральского и его наследия в СССР, В.М. Быков выехал в Ленинград, где заболел и скончался в 1925 г.

резко изменить культурные традиции края, совершить решительный разворот от декоративно-прикладного искусства к поиску новых выразительных приемов живописи и графики. А. Н. Спешилов приводит напутствие П.Е. Соколова: «Заниматься исследованием всякой кустарщины не наше дело. Прикладничество в искусстве – ерунда»⁷²¹. Столь же негативным было отношение к академической художественной школе, которую надлежало незамедлительно реформировать. Харизматичные лидеры «футуристической революции» требовали от советских чиновников создать условия для полноценной художественно-педагогической работы и при этом не вмешиваться в творческий процесс.

При всей несхожести культурных стратегий традиционные и харизматичные лидеры строили свою деятельность, исходя из личных отношений с коллегами, учениками, зрителями и чиновниками. В этом они противостояли формальному руководителю, которого навязывала власть и чьей основной задачей стал контроль за деятелями искусства.

⁷²¹ Спешилов А.Н. Страницы прожитого. Автобиографическая повесть. Пермь, 1979. С. 93.

6.2. Формирование административного управления искусством и неформальный лидер в эпоху 1930-х годов

Процесс подчинения изобразительного искусства государственной системе на протяжении 1920-х годов шел сложно, власть долгое время не могла определиться со стратегией, то заявляя, что партия «за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области»⁷²², то объявляя о необходимости полного контроля над искусством: «Самотеку на этом участке фронта должен быть положен конец...»⁷²³. К 1930-м годам искусство стало частью государственной идеологической системы, как объявлял председатель Комитета по делам искусства при СНК СССР А.И. Назаров: «В условиях советского социалистического строя искусство впервые за всю его многовековую историю стало объектом государственного строительства и государственной политики»⁷²⁴. В январе 1936 г. начинает функционировать Всесоюзный комитет по делам искусства, который и определяет деятельность всех учреждений культуры и искусства, а также учебных художественных заведений. Постепенно складывается бюрократическая система руководства искусством, с обязательными отделами пропаганды и агитации при ЦК ВКП(б) и местных комитетах партии, свою роль играют органы цензуры под эгидой Главлита, деятельность которых контролировали ГПУ-НКВД⁷²⁵.

Параллельно с контролем Москвы усиливался контроль областного центра и контроль руководства на местах. Отношение к искусству в провинциальной глубинке со стороны чиновников становилось более строгим и

⁷²² Цит. по: *Володина Н.А.* Культура и искусство в советской системе политического контроля // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 111. – С. 10.

⁷²³ Там же. С. 11.

⁷²⁴ Советская культура: сб. речей и выступлений советских и партийных деятелей. – М., 1939. – С. 78.

⁷²⁵ В.С. Манин замечал: «Формирование административного управления искусством – лишь следствие более радикальных социальных изменений. Сама диктатура означает подавление, в том числе, разумеется, и мысли, разума тех самых, которые не соответствуют выведенной полуинкубаторским путем модели новой общественно-экономической формации». См.: *Манин В.С.* Искусство в резервации. Художественная жизнь России. 1917–1941. – М., 1999. – С. 97.

консервативным, права художников значительно уменьшились, а обязанности, напротив, возросли. Региональные художники были беззащитны перед чиновниками всех рангов, часто людьми ограниченными и малокультурными. Руководитель изостудии для рабочей молодежи при клубе ЧТЗ А.П. Сабуров вспоминал, как во время занятия (рисовали обнаженную натуру) явился секретарь заводского комитета ВЛКСМ и потребовал прекратить «развращать рабочую молодежь». Попытки художника объяснить, что он проводит занятия согласно программе для изостудий, присланной из Москвы, не увенчались успехом. Дело о «голой натуре» разбирали на районной партконференции, художник был уволен. Лишь после обращения Сабурова в Москву, справедливость восторжествовала, и изостудия возобновила работу⁷²⁶.

Инструкторы агитпропотделов, как и вышестоящие начальники, обладали правом запрещать к показу те или иные произведения, порой не особо объясняя причины запрета. От их расположения зависело выделение художественных заказов, устройство выставок, награждения или наказание конкретных художников. Среди мастеров изобразительного искусства насаждается дух чиновничества (подаваемый как подчинение «партийной дисциплине»). Ситуация усложнялась тем, что в 1934 – 1939 годах многие городские и областные руководители были объявлены «троцкистами» и «врагами народа»⁷²⁷. Большая «чистка» уральского партаппарата вызвала сметание и частично парализовала культурную жизнь региона. В период непредсказуемости любая инициативность «снизу» не приветствовалась и вызывала подозрение. Местные художники быстро осознали, что для успешной деятельности не столь важны профессионализм и творческое своеобразие, необходимо лишь следить за конъюнктурой и прислушиваться к мнению чиновников «от искусства». Как справедливо заметил А. Морозов: «Для судеб

⁷²⁶ См.: Мемуары А.П. Сабурова // Челябинск неизвестный: краеведческий сборник. Вып. 4. / Сост. и науч. ред. В.С. Боже. – Челябинск, 2008. – С. 522–524.

⁷²⁷ В 1937 арестованы и расстреляны 1-й секретарь Свердловского обкома ВКП (б) И.Д. Кабаков, 1-й секретарь Свердловского городского комитета ВКП(б) М. Кузнецов, 1-й секретарь Башкирского областного комитета ВКП (б) Я.Б. Быкин, 1-й секретарь Челябинского обкома ВКП (б) М.А. Советников, многие областные и городские чиновники.

советской художественной культуры самое разрушительное и долговременное значение имели, пожалуй, даже не личные преследования, которым подвергались ее творцы, а это дух рабства, внедрявшийся в их сознание и подсознание. (...) ... режим был преисполнен стремления остановить не только «авангард», но вообще всякую органическую духовно-творческую жизнь личности»⁷²⁸.

Командный метод руководства искусством был наиболее заметен в региональных Союзах художников. Так, в наиболее крупной организации – Свердловском Союзе художников во второй половине 1930-х годов наблюдается настоящая чехарда с руководителями. После убитого «в связи с переходом на другую работу» Н. Винницкого, должность председателя правления поочередно занимают Васильев, И. Камбаров, Ю. Иванов, И. Холодов, А. Анисимов. Впрочем, частая смена председателей не особо отражалась на внутренней атмосфере организации. Даже авторитетные традиционные лидеры, такие как И. Камбаров, уже не могли защитить коллег от чиновничьего произвола или проводить самостоятельную стратегию. Четкое следование линии партии и установкам «сверху» определяют бюрократическую систему в которую превратился творческий союз.

По распоряжению центра в 1934 г. в региональных Союзах начинается подготовка к первому Всесоюзному съезду советских художников (планировали провести в апреле 1935). В связи с этим активно идет процесс проверки и перерегистрации членов СХ. Местным руководителям Союзов рассылается официальное письмо, в котором подчеркивалось, что необходимо «освобождение творческой организации от пассивного балласта, от халтурщиков, рвачей, бракоделов, от членов ССХ, не выполняющих своих обязательств перед советским государством. Это должно оздоровить творческий коллектив, обусловить дальнейший качественный его рост. Необходимо провести творческое обсуждение каждого члена союза,

⁷²⁸Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 55–56.

обязательный просмотр работ предварительно на секциях и бюро секций, побывать в мастерской художника. К моменту перерегистрации развернуть закрытую выставку-просмотр»⁷²⁹.

Региональных художников начинают призывать участвовать в крупных столичных выставках-смотре. Так, в 1940 г. в Москве была организована выставка «История ВКП(б)». Руководителей местных СХ обязали провести в связи с этой выставкой организационные мероприятия и отчитаться о постановке идейно-воспитательной работы среди художников. Необходимо было сообщить как идет процесс изучения членами СХ Краткого курса истории ВКП(б) и какие конкретно художники разрабатывают сюжеты из истории партии⁷³⁰.

С середины 1930-х гг. партийные идеологи все чаще призывают к поиску врагов в искусстве: «Враждебные ленинизму течения были разбиты в открытой борьбе 1929–1931 годов. Но они не были и не могли быть уничтожены полностью...»⁷³¹. Выявление «буржуазных формалистов и натуралистов» объявляется важнейшей задачей, суровой критике подвергаются не только маститые мастера авангарда, но и творческая молодежь – выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, которой привили «нелепые вкусы, воспитывая в ней презрение к правдивости»⁷³².

Показательными объявлены кампании против «формалистов», ленинградских художников детской книги («О художниках-пачкунах»). Руководство региональных Союзов художников, как и местные чиновники «от

⁷²⁹ ГАЧО, ф. Р-802, оп. 1, ед. хр. 4, л. 103. Цит. по: *Трифорова Г.С.* Векторы художественной жизни страны накануне Великой Отечественной войны и изобразительное искусство Южного Урала // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье). Сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС 16 мая 2011 г. – Уфа, 2011. – С. 81.

⁷³⁰ ГАЧО, ф. Р-802, оп. 1, ед. хр. 4, л. 95.

⁷³¹ *Розенталь М. Усиевич Е.* Задачи литературной критики / Правда. – 1935. – 2 марта.

⁷³² *Кеменов В.* Формалистическое кривляние в живописи / Правда. – 1936. – 6 марта.

культуры» понимали, что необходимо продемонстрировать бдительность и время от времени выявлять идеологического врага⁷³³.

Выставки этого периода воспринимаются как «отчеты о проделанной работе» и подвергаются серьезному разбору не только со стороны активных зрителей или строгих официальных критиков, художники также вынуждены высказываться о работах товарищей, отмечая достоинства и недостатки каждой из них. Показателен процесс обсуждения работ 1-й областной выставки художников и скульпторов Челябинской области, происходившего в июле 1940 года⁷³⁴. Наиболее крупный художник Челябинска Н.А. Русаков оказался жертвой «агрессивного идеологического прессинга»⁷³⁵. О его произведениях негативно отзывался искусствовед Л.П. Клебенский: «По его акварелям трудно судить о конкретностях природы. Что это, Урал? Неизвестно. Портрет звеньевой колхозницы «Мархаба». Что здесь интересовало художника? Какая-то экзотическая сторона, ибо мы не видим ни представительницу колхоза и новой формы социалистического земледелия...»⁷³⁶. Русаков активно защищался, отстаивая свою творческую линию: «Я работаю и ищу, не покладая рук. Все мы глядим, но не все видим, а раз не видим, то и не знаем. В одном из журналов «Искусство» описывается собрания МОСХ, где участвующие говорили, что они задохнулись, – стали осуждать импрессионизм. Соцреализм стал жупелом для многих. И многие, не зная, что делать, стали ниже травы и тише воды. Но я хочу все познать и увидеть. Надо поглубже смотреть на вещи. Наследие прошлого не надо отрицать. Я люблю солнце, и поэтому мои этюды

⁷³³«Забота власти теперь уже явно не в том, что бы, как некогда, призывать: давайте объединяться и создавать все вместе прекрасное социалистическое искусство. На повестке дня – что-то вроде доскональной ревизии (...) художественного «хозяйства» страны, не только идейной, но также творчески-стилевой направленности искусства... (...). Притом методы новой художественной политики полностью чужды какой-либо толерантности... (...) ... и дело отнюдь не кончается словами». *Морозов А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995. – С. 31.

⁷³⁴ГАЧО, ф. Р-802, оп. 1, ед. хр. 4, л. 248–267.

⁷³⁵*Трифонова Г.С.* Векторы художественной жизни страны накануне Великой Отечественной войны и изобразительное искусство Южного Урала // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье). Сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС 16 мая 2011 г. – Уфа, 2011. – С. 85.

⁷³⁶ Там же.

насыщены цветом»⁷³⁷. В те времена откровенные высказывания Русакова казались безрассудно смелыми. Большинство художников в подобных ситуациях предпочитали молчать, либо соглашаться с критикой.

В небольших творческих коллективах усиливается внутренняя напряженность и подозрительность. Порой незначительные бытовые или творческие конфликты могли подаваться как идеологическое противостояние. Учившийся в Уфимском техникуме искусств, М. Арсланов вспоминал: «Однажды Блюменталь в своем выступлении раскритиковал работу А. Лежнёва, обвинив его в плагиате, он отметил, что Лежнёв подражает Коровину. В ответ на критику Лежнёв сказал: «Таких буржуев, как ты, мы в 17 году на штыки поднимали, уничтожали, так что помолчал бы»»⁷³⁸.

Впрочем, под подозрением, оказывались не только художники из числа «бывших», но и мастера, имевшие серьезные заслуги перед советской властью. Внимание карательных органов привлекали как Ю. Блюменталь (дворянин, бывший депутат Государственной думы III созыва от Уфимской губернии), А. Самохвалов или Н. Шалимов (бывшие офицеры армии Колчака), так и П. Лебедев (в годы Гражданской войны художник агитпоезда), Л. Старков (участник Гражданской войны на стороне красных).

Репрессии, прокатившиеся по стране в 1930-х годах, не могли не затронуть уральских художников. По ложному обвинению находился в заключении Ф. Шмелёв. В 1938 г. был арестован и погиб первый председатель Свердловского Союза Н. Козлов. Художник В. Людмилин, как человек долго живший за границей, постоянно находился под контролем НКВД и также не избежал ареста, но, по счастливым обстоятельствам, во время смены руководства органов в 1939 г., был освобождён.

Были репрессированы и провели много лет в лагерях: А. Григорьев, А. Зубов, Л. Каптерев, П. Лебедев, А. Самохвалов, Л. Старков, А. Фредерикс, Н. Шалимов, А. Шитов. Умерли в заключении П. Белянин, М. Борисоглебский, Н.

⁷³⁷ Там же.

⁷³⁸ Арсланов М. Ишты-Кушты // Бельские просторы. – 2010. – № 6. Эл. ресурс: http://www.bp01.ru/public.php?public=923&sphrase_id=1070 Дата обращения 12.03.2023.

Вроченский, А. Словцов, П. Шарлаимов. Были расстреляны В. Воротников, А. Дукельский, Н. Русаков, Э. Мали, М. Кукурудзе, мужья художниц Е. Гилёвой и Е. Кривинской. Неясность собственной судьбы и страх за жизнь близких сковывали творческую волю мастеров, приводили к нервным срывам, а пророй к отчаянию.

Наиболее уязвимыми оказывались талантливые самобытные мастера, которые в консервативной среде провинции, как правило, были одиночками, пусть, некоторые из них формально являлись членами СХ, работали художниками в газетах, либо преподавали. Их творческие поиски были малоизвестны современникам, они редко выставлялись и не имели официального признания. Мастером камерного портрета, тонких по колориту композиций был свердловский живописец С.А. Михайлов (окончил Казанский художественно-педагогический техникум в 1927 г.). Художник В.М. Волович, подростком общавшийся с Михайловым, высоко ценил его произведения: «Этюды были легкими, невероятно артистичными. Природный талант соединялся в них с высокой живописной культурой. Он, несомненно, любил Вламинка, Дерена, Ван-Гога, Дюфи... (...) Он носил в себе талант, противоречащий всем установлениям официальной идеологии и школы... Можно представить себе, какая боль жила в его душе от этого ощущения не востребованности, непонимания, ненужности...»⁷³⁹. Тяжелая психическая болезнь рано прервала творческое развитие художника.

Исследовательница башкирского искусства Г.С. Кушнеровская отмечала своеобразие личности К. Девлеткильдеева⁷⁴⁰.

Советская система творческих союзов изначально не была рассчитана на создание особых условий для каждого талантливого художника,

⁷³⁹ *Волович В.М.* Мастерская. Записки художника. – М.: Кучково поле, 2008. – С. 68–69.

⁷⁴⁰ «Искусство его автобиографично – ни одной фальшивой ноты. (...) Интеллигент до мозга костей. Душевное состояние – напряженность. Весь будто «на грани острия». Был бесстрашен. Был одинок. Тяжело, трудно жил. Бережно относился к сестре, находил в ней поддержку, понимание. Был замкнут. Раним. Дружил с немногими художниками – А. Лежнёвым, А. Тюлькиным. Ходил с ними на этюды. Любил цветы и в последние годы писал их чаще всего. Умер от туберкулеза в 1947 году». См.: Изобразительное искусство Башкирской АССР / Сост. Г.С. Кушнеровская. – М., 1974. – С. 9.

оригинальность и самобытность мастеров вызывала у руководства региональных СХ, как и у вышестоящего начальства «от культуры» раздражение и неприязнь.

В это сложное время, значительную роль в развитии изобразительного искусства региона играют неформальные лидеры – мастера, не занимавшие официальных постов и даже далекие от деятельности государственных и общественных организаций, но обладавшие авторитетом у художественного сообщества. Серьезный профессиональный уровень и личная харизма определяли влияние этих мастеров на сторонников и последователей.

Для свердловских художников ярким неформальным лидером был Л.В. Туржанский, живописец еще до 1917 года продемонстрировавший свой мощный профессиональный уровень. Уроженец Екатеринбурга, ученик местного художника Н.М. Плюснина, Туржанский занимался в классе жанровой и портретной живописи МУЖВЗ (у К.А. Коровина и В.А. Серова) и уже во время учебы демонстрировал свои творческие работы на выставках Товарищества передвижных художественных выставок и Союза русских художников. Произведения художника отмечали взыскательные столичные художественные критики: «Наиболее свежее впечатление на выставке производят талантливые пейзажисты, примыкающие к школе Левитана. Это В.К. Бялыницкий-Бируля, С.Ю. Жуковский, П.И. Петровичев и Л.В. Туржанский»⁷⁴¹, «пишет он размашисто, дерзкими мазками, и от его картин приятно пахнет тающим снегом, кормилицей землей и неприукрашенной деревенской действительностью...»⁷⁴², «художнику удалось найти свою скромную и тем не менее сильную гамму красок, и он владеет ею с таким чутьем, что в его черноватых пейзажах солнца больше, чем в ярких красках

⁷⁴¹Муратов П.П. XXV Передвижная выставка // Русское слово. – 1906. – 21 декабря. Цит. по: Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Сост., автор вступ. статьи В.П. Лапшин. – М.: Советский художник, 1978. – С. 34–35.

⁷⁴²Мамонтов С.С. Выставка «Союза» // Русское слово. – 1912. – 28 декабря. Цит. по: Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Сост., автор вступ. статьи В.П. Лапшин. – М.: Советский художник, 1978. – С. 34–35.

Жуковского»⁷⁴³. К.А. Коровин называет Туржанского в числе наиболее талантливых молодых художников, учившихся у него: «Учениками лучшими были: Сапунов, Судейкин, Туржанский, Крымов, Кузнецов, Машков, Фальк»⁷⁴⁴.

В 1912 г. Туржанский строит дом-мастерскую в селе Малый Исток (пригород Екатеринбург) и с этого года на протяжении многих лет регулярно, с ранней весны до поздней осени работает на Урале. «Его любимое место – Малый Исток, где он постоянно работал, – не отличалось внешней, броской красотой, но художник всю жизнь находил здесь свои излюбленные мотивы, и эта деревня постоянно служила ему источником вдохновения»⁷⁴⁵.

Произведения, написанные в Малом Истоке Туржанский экспонировал на столичных выставках. Педагогическая деятельность живописца в Екатеринбургских СГХМ в 1919 – 1920 гг. была непродолжительной, так как вызывала неприятие у уполномоченных отдела ИЗО Наркомпроса. Но именно в это время среди городских художников формируется группа сторонников и последователей творчества Туржанского. Местные мастера начинают приезжать в Малый Исток для общения и совместной работы на пленэре⁷⁴⁶.

Туржанский уже в 1920-е гг. становится фигурой легендарной, местные художники именовали его «отцом Леонардом», передавали друг другу его высказывания и мнения. В 1930-х гг. большинство уральских живописцев

⁷⁴³ *Глаголь. С.* Картинные выставки // Столичная молва. 1913. 27 декабря. Цит. по: Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Сост., автор вступ. статьи В.П. Лапшин. – М.: Советский художник, 1978. – С. 35.

⁷⁴⁴ Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, 1971. – С. 91.

⁷⁴⁵ Из воспоминаний Ю.С. Подляского о Л.В. Туржанском / Туржанский Л.В. 1875–1945. Альбом / Сост. И.Л. Туржанская; автор вступ. статьи Н.И. Станкевич. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 159 с.

⁷⁴⁶ Как вспоминал Н. Сазонов: «Мы стали постоянными гостями Леонардо Викторовича на его даче в Истоке. Обычно мы ездили компанией в три-четыре человека: Слюсарев, Кудрин, я, реже бывали Узких, Голиков, Звездин, Денисенко, Хомяков, Чилим, Шарнин и другие. (...) Он любил проводить время в дружеских разговорах об искусстве, показывая свои новые работы. (...) Но надо было видеть Туржанского, заметившего на чьем-нибудь полотне краску вместо тона: большего гнева и сарказма я в жизни не встречал. «Где же тут правда тона?» – с убийственным хладнокровием обращался он к ученику... В слове «правда» для него заключалось очень много понятий – «правда тона», а значит, и правда чувства, и правда отношений к той натуре, что изображаешь. (...) Стоило завести разговоры о В. Серове или К. Коровине, его любимых художников, он весь преображался и готов был сколько угодно говорить об их манере писать». *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 85–87.

осознали важность уроков Туржанского. Наряду со старыми учениками (И. Слюсарев, Н. Сазонов, А. Узких и др.), к нему в Малый Исток приезжают молодые художники (О. Бернгард, Е. Гилева, А. Минеев, И. Нечкина-Финкельштейн).

Начинающие живописцы проявляли инициативу, самостоятельно определяли интенсивность и качество занятий. Для одних это были полезные «мастер-классы», для других (И. Слюсарев, О. Бернгард) – погружение в сложную живописную систему и возможность сформировать собственный художественный язык.

Человек замкнутый по натуре и далекий от официальной культурной политики, Туржанский не жалел времени и сил на подобные занятия, не приносившие ему материальной выгоды. Несомненно, он осознавал важность сохранения русской живописной традиции конца XIX – начала XX века, и, как истинный подвижник, стремился передать новому поколению мастеров свое представление о художественных задачах⁷⁴⁷.

Подробно уроки Туржанского описывал Н. Сазонов⁷⁴⁸. Уральский пейзаж в 1920 – 1930-х гг. развивается под непосредственным влиянием Туржанского, его живописных установок, подходов и приемов. «Как пейзажист, стараюсь идти по дороге своего учителя Туржанского»,⁷⁴⁹ – писал в автобиографии И.

⁷⁴⁷ И.Л. Туржанская в своих воспоминаниях об отце сообщала, что он «не являлся педагогом в прямом смысле этого слова, он был мастером живописи со своим ярко выраженным языком. Ему было трудно разъяснять ученикам азы искусства. Тех, кому тяжело давались занятия живописью, он учил по-своему. Туржанский брал кисти и на работе ученика выявлял характер портретируемого, прописывал большие цветовые отношения, «вырубал форму». После этого ученику независимо от способностей было легче продолжать работу (...) Своим ученикам он все время твердил: «Не теряйте цветовой тон, тоньше ищите цвет, гармоничнее берите цветовые отношения». Цит. по: Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений//Составитель и автор вступительной статьи В.П. Лапшин. – М., 1978. – С. 57–58.

⁷⁴⁸ «Отец Леонард» работал вместе с нами. (...) Туржанский по очереди обходил нас, указывал слабые места, а больше поправлял кистью, ворчал и сердился, если мы злоупотребляли яркими тонами. «Чистой краски в природе нет, – говорил он, – посмотрите вдаль: цвета смешаны. Находите же в них благородные тона! Надо приучать свой глаз видеть красоту и гармонию тонов. В этом и состоит главная задача живописца». Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л., 1966. – С. 87.

⁷⁴⁹ Цит. по книге: Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Составитель и автор вступительной статьи В.П. Лапшин. – М., 1978. – С. 50.

Слюсарев. Б. Павловский вспоминал, что видел Туржанского на свердловских выставках: «Отец Леонард» в окружении местных художников и зрителей подробно разбирал представленные полотна, отмечая достоинства и недостатки авторов⁷⁵⁰. В эпоху, когда руководители «от культуры» откровенно пренебрегали такими понятиями как «художественное мастерство» и «правда тона», когда поиски композиции и колористических отношений воспринимались обывателем как вредный формализм, лишь авторитетный неформальный лидер, каким был Туржанский, мог убедительно объяснить художникам важность разработки живописного языка, направить и поддержать.

В 1935 г. открылось Свердловское училище ИЗО, основным отделением которого стало живописно-педагогическое. Несмотря на серьезные бытовые проблемы (отсутствие постоянного помещения) в учебном заведении царит творческая атмосфера. Директор училища П. Хожателев, в свое время окончивший Казанское художественное училище, привлекает к преподавательской работе мастеров, также учившихся у Н.И. Фешина и К.К. Чеботарева: Г.А. Мелентьева, В.П. Дерябина, С.А. Михайлова. Вторую группу педагогов составляли выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа: Н.П. Голубчиков, А.А. Жуков, Ю.А. Иванов, Ф.К. Шмелев. Благодаря этому, учащиеся приобщались и к живописной системе Н. Фешина и к творческим разработкам И. Машкова, А. Осмеркина, Р. Фалька. Мемуаристы отмечали даже определенное противостояние художников консервативного «ядра» свердловского СХ и преподавателей училища (в основном выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа), произведения которых на выставках вызывали критику⁷⁵¹.

Сильный преподавательский коллектив сложился и в Уфимском техникуме искусств (В 1936 г. реорганизован в Уфимское театральное художественное училище), среди художников-педагогов А.Тюлькин, А. Лежнёв, Ю. Блюменталь, К. Девлеткильдеев, М. Елгаштина,

⁷⁵⁰ Там же С. 69–70.

⁷⁵¹ См.: *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – С. 102.

Неформальным лидером уфимских художников был А.Э. Тюлькин. Ученик Н.И. Фешина, он всю жизнь был неутомимым экспериментатором. Говоря о своём творчестве, художник заявлял: «Я люблю фантазию. Прошел через все направления в живописи XX века. Но в итоге своей жизни пришел к выводу, что выше природы, выше жизни нет ничего. Надо все брать только из жизни. Фантазию – тоже! Жизнь – бездна!»⁷⁵². Тюлькин не избегал общественной работы, он пользовался авторитетом среди художников Уфы, был председателем Уфимского филиала АХРР, по заданию руководства местного СХ совершал творческие поездки в колхозы и на стройки социализма. При этом художник обладал внутренней свободой, что позволило ему проводить собственную независимую творческую линию⁷⁵³. «Он был для меня духовным наставником...»⁷⁵⁴ писал о Тюлькине художник М.Д. Кузнецов, и также могли высказаться о мастере его ученики А.В. Пантелеев, Б.Ф. Домашников, Г.Ш. Имашева, А.Ф. Лутфуллин, М. А. Назаров, Ф. А. Кащеев и др.

Наиболее яркой личностью в художественной жизни Челябинска 1920 – 1930-х был Н.А. Русаков (учился в Казанском художественном училище у Н.И. Фешина, затем в МУЖВЗ у К.А. Коровина). Увлечение живописью постимпрессионистов (В. Ван-Гог, П. Гоген) и символистов определило тематику и художественную образность его произведений. В конце 1910 – 1920-х гг. он пишет серию картин, просвещённых Востоку («Индия. Змеиный праздник» (1916), «Первый поезд» (1924), «Уличный писец» (1924), «Восточный диспут» (1917–1924), «Танец» (1920-е)). Художник позволяет себе неожиданные для эпохи воинствующего атеизма, сюжеты, как например

⁷⁵² Янбухтина А. Александр Тюлькин. – Л., 1975. – С. 21.

⁷⁵³ Автор монографии о живописце А.Г. Янбухтина писала: «Тюлькин – художник эмоциональный, подвластный, прежде всего чувствам, идущим из глубины его души. Окружающий мир ему видится бесконечно живописным, и он спешит запечатлеть его. Он писал на всем, что попадалось под руку: бумага, картон, фанера, холст, стекло. Если в нужный момент не было и этого, он срочно сшивал на машинке два каких-нибудь неудачных этюда и писал на них третий. Холсты записывались жадно, часто с обеих сторон». См.: там же. С.20-21.

⁷⁵⁴ Янбухтина А.Г. Михаил Кузнецов. Живопись. – Уфа: Автор, 2009. – С. 57.

полотно «Будда. Христос. Магомет» (1920-е. ЧМИИ) с эпическими образами «учителей человечества». Неожиданные композиционные решения, выразительная стилизация форм и декоративность выделяют его произведения из региональной живописи этого десятилетия. В 1930-х он, следуя указаниям «сверху» обращается к образам колхозников, как писали о нем в прессе: «вступает на трудный, но единственно правильный путь реализма»⁷⁵⁵. Но поменяв тематику работ, Русаков сохраняет индивидуальный творческий метод, принципы работы с цветом.

Для местных мастеров Н. Русаков играл роль традиционного лидера, объединял деятелей изобразительного искусства и выстраивал продуктивные отношения с местными чиновниками⁷⁵⁶. Русаков активно защищал интересы художников и пытался привлечь на свою сторону общественность города: «Помогите нам расти и развиваться! Помогите создать для нашей работы элементарные условия!»⁷⁵⁷. В плане развития изобразительного искусства Челябинск отставал от Свердловска, Перми, Уфы. В нем отсутствовало художественное учебное заведение и художественный музей. В таких сложных условиях Н.А. Русаков, лидер харизматического плана, поддерживал в своих коллегах творческую активность и веру в значимость, и необходимость искусства. С середины 1930-х отношение к Русакову со стороны городских властей заметно меняется. По мнению партийных функционеров, столь оригинальный и независимый художник не мог возглавлять местную организацию художников. Русаков покидает пост председателя оргбюро, его сменяет мене профессиональный, но более стоворчивый А.П. Сабурова. В 1938 году Русаков провел персональную выставку своих работ в Челябинске (213 картин и акварелей). И хотя в местной прессе появились благожелательные

⁷⁵⁵ Сабуров А. Творческий отчет. К выставке картин художника Н.А. Русакова // Челябинский рабочий. – 1938. – 28 июня.

⁷⁵⁶ «Большую роль в развитии изобразительного искусства Челябинска сыграл Н.А. Русаков (...) Люди, близко знавшие Николая Афанасьевича, характеризуют его как человека необычайно увлеченного и трудолюбивого, как художника большого творческого темперамента». Байнов Л.П. Художники Челябинска. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1979. – С. 20.

⁷⁵⁷ Там же. С. 220.

статьи, как отмечал в своем дневнике И.Л. Вандышев, «конференция итогов выставки Русакова прошла очень сиротливо, никто из комитета искусств не был...»⁷⁵⁸. Работы Русакова «как нереалистические», надуманные, условные» были отвергнуты (кроме одной) выставкомом Всесоюзной выставки «XX лет ВЛКСМ» (Москва. 1939). Представитель выставкома Е.А. Кибрик по поводу его работ отметил: «В нем что-то бурлит, но выходят чудные вещи, это челябинская романтика, ничем не оправданная»⁷⁵⁹.

Творческой нишей для Русакова остается художественная студия (организованная в 1935 г.), в которой он преподает вместе с И.Л. Вандышевым и П.Г. Юдаковым. Превратившись в неформального лидера челябинской художественной жизни, Русаков уделяет большое внимание творческому воспитанию талантливой молодежи. В этом деле он преуспел, через несколько десятилетий его ученики, ставшие профессиональными художниками, архитекторами, с благодарностью вспоминали своего педагога: «Его способ обучения – обучать в общении. Человек он был резкий, вспыльчивый, горячий, прямой. Рассказывал о Фешине, показывал свои рисунки в альбоме, переложенные калькой...»⁷⁶⁰; «Николай Афанасьевич был нам как старый товарищ, показывал свои работы. Много растолковывал, особенно импрессионистов. (...) Он умел заечь, поэтому все работали с желанием (..) Русаков терпеть не мог Бродского, говорил «не ездите в Академию, она сделает из вас сухарей, только в Москву езжайте. Он располагал к себе. Его все любили»⁷⁶¹; «Натюрморты Николай Афанасьевич ставил всегда очень эффектные, необычные (...) Русаков всему придавал какой-то приподнятый

⁷⁵⁸ Цит. по: *Трифонова Г.С.* Художественная культура Южного Урала (1900 – 1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники: монография – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – С. 92.

⁷⁵⁹ РГАЛИ, ф. 962, оп. 6, д. 397 (1), л. 14. Цит. по: *Трифонова Г.С.* Художественная культура Южного Урала (1900 – 1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники: монография – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – С. 94.

⁷⁶⁰ Воспоминания М.А. Комиссарова. Цит. по: *Трифонова Г.С.* Николай Русаков. Жизнь и творчество. 1888 – 1941. – Челябинск, 2004. – С. 137.

⁷⁶¹ Воспоминания Н.П. Загороднева. Цит. по: Там же. С. 138.

артистический тон»⁷⁶². Ученикам импонировал независимый характер Русакова, его критический взгляд на творчество современников, его верность идеалам юности⁷⁶³. В июне 1941 г. художник был арестован по доносу, а в декабре этого же года расстрелян.

Деятельность неформальных лидеров в 1930-х гг. была сложной и не безопасной, их авторитет у художников и бескомпромиссность в вопросах искусства не могли не вызвать раздражения администраторов-управленцев. Но именно подобные художники-подвижники не позволили превратить изобразительное искусство региона в бюрократическую агитационно-пропагандистскую машину. Ученики и последователи Л.В. Туржанского, А.Э. Тюлькина, Н.А. Русакова будут в сложный период 1940 – 1960-х гг. сохранять 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 дистанции», стремиться к независимости творческих установок, «не размениваться» на официальные заказы, не соблазняться наградами и званиями, а упрямо вести свою самостоятельную линию в искусстве. Осознавшие важность подобного поведения, неформальные лидеры последующего поколения будут определять и развивать изобразительное искусство региона.

⁷⁶² Воспоминания А.П. Харина. Цит. по: Там же. С. 140.

⁷⁶³ Его ученица О.П. Перовская отмечала: «Об искусстве он говорил пламенно и как-то самозабвенно. Слыл искренним, смелым, порой резким. Поэтому для многих Русаков был «неудобным человеком». Прямодушие его и погубило». См.: *Байнов Л.П. С солнцем в голове и ураганом в груди // Неизвестный Челябинск. Краеведческий сборник. – Челябинск, 1998. – С. 200.*

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. Постепенно росла зрительская аудитория, а количество профессиональных живописцев, графиков и скульпторов увеличивалось. При этом все строилось на индивидуальном влиянии авторитетных мастеров (А.И. Шанина, Н.М. Плюснина, А.Н. Зеленцова, А.К. Денисова-Уральского, Л.В. Попова, Л.В. Туржанского, Ю.Ю. Блюменталья, П.С. Евстафьева, А.Н. Парамонова), стремившихся развивать определенные художественные подходы, приемы и техники. Общества изящных искусств возникали благодаря самоорганизации и выстраивали довольно гибкую культурную политику, обращая внимание на самые разные явления столичной художественной жизни. К 1917 году изобразительное искусство региона достигло высокого уровня, что позволило местным деятелям культуры надеяться на выстраивание более продуктивных взаимоотношений с центром.

Закономерен вывод, что на территории края именно через художественные учебные заведения шел процесс приобщения населения региона к изобразительному искусству. Несмотря на немногочисленность (особенно в XVIII – XIX вв.) подобных учреждений, их важность была очевидна как для уральской администрации, так и для большинства заводоладельцев. То, что художественное образование возникло и развивалось благодаря тесной связи с производством и кустарными промыслами, определило своеобразие этого процесса. Контроль Императорской Академии художеств за качеством художественной продукции (Екатеринбургская камнерезная и гранильная фабрика, Златоустовская оружейная фабрика) привел к налаживанию тесных контактов в деле подготовки художников декоративно-

прикладного искусства. Выпускники ИАХ, ЦУТР, Строгановского художественно-промышленного училища (М.Ф. Каменский, В.П. Рупини, А.Н. Парамонов, Т.Э. Залькалн, В.В. Коновалов, А.А. Арнольдов, В.Ф. Ульянов, Н.А. Вьюнов, В.М. Анастасьев) в Екатеринбургской художественно-промышленной школе (открыта в 1902 г.) выстроили и проводили в жизнь программу подготовки дипломированных ювелиров, камнерезов, краснодеревщиков. Такие предметы, как графика, живопись, скульптура преподавались в ограниченном объеме, лишь в рамках задач декоративного искусства. Следовательно, декоративно-прикладное искусство было своеобразным «локомотивом», определявшим включение станковой живописи и скульптуры в художественную жизнь региона.

Параллельно с деятельностью педагогов ЕХПШ, организаторы и руководители частных изостудий и школ рисования (А.И. Шанин, А.Н. Зеленин, Н.М. Плюснин, Н.А. Протопопов и др.) обучали рисунку и живописи по авторским методикам и программам. Личный подход и более неформальные отношения между учителями и учениками привели к заметным результатам.

Влияние столиц на художественную жизнь Урала до 1917 года было «точечным» и избирательным. Долгое время более продуктивному и масштабному воздействию центра мешало отсутствие институций, и лишь в начале XX века они начали стремительно складываться. Несомненно, сложившаяся форма культурных взаимоотношений между столицами и уральским регионом имела серьезный потенциал и перспективы дальнейшего развития. Можно утверждать, что это развитие положительно сказалось бы на народных и кустарных промыслах и позволило бы декоративно-прикладному искусству края обрести новый уровень. Это помогло бы сформировать более стабильный художественный рынок, включенный в общероссийскую систему социокультурных и экономических отношений. Через интерес к декоративному искусству уральский зритель приобщился бы к станковой графике, живописи и скульптуре, тем самым определив качественный подъем изобразительного искусства края.

После 1917 года происходит стремительная и 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 терпящей возражений, с другой – спускаемые «сверху» инструкции, при всей формальной точности (указанные сроки, обозначенные итоги), не прописывали алгоритм действий по созданию до этого неведомой агитационной продукции. Местным руководителям, как и исполнителям, приходилось действовать методом проб и ошибок, не всегда понимая конечный результат и по ходу дела выстраивая определенный творческий метод.

Деятелей изобразительного искусства в крае становилось значительно больше, но при этом заметно усиливалась разобщенность между художниками. Ангажированные новой властью мастера, объединенные вокруг подразделов 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 центру процесс выстраивания новых продуктивных механизмов.

При внешней активизации художественного процесса (большое количество выставок, создание революционных памятников) происходило 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.

Плакат стремился придать всем видам изобразительного искусства не только агитационный дух и идеологическую направленность, но и навязать выразительные средства и образы. Основная масса населения, ранее безразлично или довольно сдержанно относившаяся к изобразительному искусству и ценившая лишь ремесленную практичность и удобство вещи, восприняла искусство (понимая под искусством, в первую очередь, плакат) в контексте революционных катаклизмов как грозную созидательную силу новой власти. Если художники в центре еще пытались придерживаться старых художественных традиций, то в провинции большинство оказалось под давлением «эстетики плаката».

Активно претворялся на Урале и ленинский план монументальной пропаганды, особенно преуспели в этом власти Перми и Екатеринбурга. В населенных пунктах региона (в большинстве из которых каких-либо монументов никогда не существовало) за пару лет появилось несколько десятков памятников, порой довольно крупных и оригинальных (среди авторов С.Д. Эрзя, И.А. Камбаров, В.Е. Гомзиков, Н.М. Гушин, Г.П. Валенков, К.А. Клодт). Другое дело, что большинство из этих сооружений не были рассчитаны на «долговременную эксплуатацию» (впрочем, как и в столицах), спешка при изготовлении и некачественные материалы определили временный характер скульптур. Пропагандистские установки, который многие авторы, особенно из числа самодеятельных скульпторов, стремились подчеркнуть в своих творениях, снижали художественный уровень произведений.

В 1919 году начала складываться новая система художественного образования. Этот процесс связан с активной экспансией в регионы идеологии СГХМ. Миссионеры авангарда (П.И. Субботин-Пермяк, Е.В. Равдель, А.Ф. Боева, П.Е. Соколов, Б.Ю. Сандомирская, С.А. Богданов) 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 края. 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 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. Столичные миссионеры «футуристической революции» (К.С. Малевич и Э. Лисицкий, посетившие Оренбург в июле 1919 г., И.А. Кудряшов, руководивший оренбургским отделением УНОВИСа, П.Е. Соколов, А.А. Лабас, Н.С. Цицковский в Екатеринбурге) привносили в регионы не только радикальные художественные концепции, но и уже сложившиеся формы, требуя от местных поклонников и учеников работать в жестко установленных рамках. Именно это, а не столько конфликты с консервативными художниками и зрителями, привели к довольно быстрому «выгоранию» новаторов на уральской почве. Авангардные принципы, подходы и приемы удалось сохранить и развить как раз умеренным, не склонным к крайностям «левым» художникам (А.Э. Тюлькин, Н.А. Русаков, П.И. Субботин-Пермяк), сумевшим дать собственное прочтение «канонических программ» и адаптировать их к новым творческим задачам.

Столичный художественный авангард, стремясь привнести на Урал новые художественные вкусы и формы, добился скромных результатов. Вместе с тем выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (И.М. Вахонин, Л.В. Лезенков, И.И. Трёмбовлер, Ю.А. Иванов, А.В. Кикин, Н.П. Голубчиков, А.А. Жуков, Ф.К. Шмелёв и др.), 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. 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 пользовалась и тема «Старый Урал», в которой присутствовали не столько музейная реконструкция или социальная критика, сколько желание зафиксировать уходящую среду и быт. Картины старой Уфы писал А.Э. Тюлькин, старый Екатеринбург представлен в работах Н.Я. Беянина, А.М. Минеева, И.К. Слюсарева, Н.С. Сазонова, образы старого Челябинска создавал И.Л. Вандышев. Можно говорить и о попытке выстроить региональную уральскую линию в отечественном изобразительном искусстве. Этот процесс был сложным и противоречивым. Мешало не только давление со стороны партийных

чиновников, желавших видеть в каждой художественной работе пропагандистские установки, но и самоограничение художников, психологически не готовых проводить независимую творческую линию. Во второй половине 1930-х годов руководство в столицах и на местах контролировало тематику произведений, жестко ограничивая мастеров в свободе выбора. Индивидуальное прочтение истории края, личный субъективный взгляд на деятелей прошедшей эпохи были чреваты серьезными проблемами. Многообещающая «краеведческая программа» оказалась не перспективной и стремительно угасла.

Наличие скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ – Уральского художественного техникума позволяло надеяться на формирование и развитие уральской скульптурной школы. Значительную роль в развитии региональной скульптуры сыграли С.Д. Эрзя, П.П. Шарлаимов, С.А. Шаховской, В.А. Синайский. Поиски пластического языка в начале 1920-х годов развивались в традициях скульптурной мастерской С.М. Волнухина в МУЖВЗ, а в середине 1920-х – под влиянием творческого метода А.Т. Матвеева. В крае трудились скульпторы И.Д. Шадр, Д.В. Валентинов, И.А. Камбаров, М.В. Петухов, И.А. Семиряков, И.И. Трёмбовлер, А.С. Шестаков. 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.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23.04.1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» было воспринято большинством уральских художников с энтузиазмом. Постановление официально закрепило обязанности деятелей искусства и их положение в обществе, которое они фактически к этому времени уже занимали на Урале. Кроме того, предоставлялись и права,

которых периферийные художники были в своем большинстве лишены. 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). 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 пытались выстроить собственную повествовательную систему, основанную на личных непосредственных наблюдениях и включающую приемы экспрессионизма и примитива (С.Я. Адливанкин, Ю.И. Пименов, Р.М. Семашкевич). Нарботки авангарда чувствовались 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 гг. практика творческих командировок пошла на спад. Соревнование по созданию художественной программы соцреализма было завершено, новые версии «советского стиля» были не нужны.

Идеологический контроль над художниками с наибольшей силой проявился в области периодической и книжной печати. 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 годов сложилась особая группа – художники газеты, которых представляли как «бойцов идеологического фронта» (Н.М. Аввакумов, П.П. Белянин, Н.Н. Горский, А.Г. Вязников и др.). 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 подчеркнута 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».

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 (уместна аналогия с плакатной продукцией). Художественное пространство российских регионов подверглось унификации и обрело провинциальную вторичность (оригинал, представленный в столице, тиражировался для периферии). 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.

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. Плюснин, М.Ф. Каменский, В.В. Алмазов, А.А. Арнольдov, 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.

И традиционный, и харизматический лидеры в своей деятельности опирались на личные отношения, напрямую обращаясь к сотоварищам, зрителям, критикам и представителям власти, а, значит, противостояли формальному руководителю, чья власть поддерживалась бюрократическим аппаратом.

В начале 1930-х гг. под давлением центральной власти руководство на местах выстраивало 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 оказывать влияние 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. Деятельность неформальных лидеров в 1930-х годах была сложной и небезопасной, их авторитет у художников и бескомпромиссность в вопросах искусства не могли не вызывать раздражения администраторов-управленцев. Но именно подобные художники-подвижники не позволили превратить изобразительное искусство региона в бюрократическую агитационно-пропагандистскую машину. 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. Разрушено промышленное искусство, не нашли применения в новой жизни художественное литье, камнерезное и гранильное искусства. Народное искусство стало объектом музейного собирательства и изучения, но его развитие практически остановилось.

Именно разрушением народного и промышленного искусства можно объяснить появление в 1920–1930-х годах на Урале многочисленных самодеятельных художников. Во второй половине 1920-х годов шел целенаправленный процесс учета и контроля самодеятельных мастеров. Они попали в рамки строгих ограничений и бюрократических предписаний, потеряв творческую свободу. Из-за этого огромная волна народного творческого потенциала быстро схлынула, практически не оказав заметного влияния на уральское искусство.

Центр определял процесс развития уральской художественной жизни. Руководствуясь директивами и пожеланиями «сверху», местные власти осуществляли все более строгий контроль над деятельностью художников. Малочисленность уральских художников, их разобщенность, слабый интерес со стороны общественности – все это позволило местной власти без особого труда навязать мастерам искусств свою политику, сильно ограничив их творческую свободу. В результате этого искусство Урала утратило свою самобытность, столь тщательно культивируемую в начале XX века, и стало полностью зависеть от официальных столичных вкусов и доктрин.

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.

Список сокращений

Авт. – автор.

Акв. – акварель.

Арх. – архитектор.

Б. – бумага.

Бр. – бронза.

Губ. – губерния.

Д. – деревня.

ДК. – дворец культуры.

Др. – другой.

Ил. – иллюстрация.

Им. – имени.

К. – картон.

Кар. – карандаш.

Кон. – конец.

М. – масло.

Нач. – начало.

Обл. – область.

Ок. – около.

П. – поселок.

С. – село.

Сер. – середина.

Совм. – совместно.

Соч. – сочинение.

Х. – холст.

Цв. – цветной.

Аббревиатура

АХ – Академия художеств.

АХР – Ассоциация художников революции.

АХРР – Ассоциация художников революционной России.

БАССР – Башкирская советская социалистическая республика.

БГХМ – Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова. Уфа.

ВДНХ – Выставка достижений народного хозяйства. Москва.

ВСХВ – Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Москва.

ВХУ – Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской Академии художеств. Санкт-Петербург.

ВЛКСМ – Всесоюзный Ленинский коммунистический союз молодежи.

ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт. Петроград-Ленинград (1923 – 1930), Москва (1927 – 1930).

ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские. Москва.

ГИМ – Государственный Исторический музей. Москва.

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва.

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ГРМ – Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

ГУБОНО – Губернский отдел народного образования.

ГЦТМ – Государственный центральный Театральный музей им А. А. Бахрушина. Москва.

ГЭ – Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург.

ЕМИИ – Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

ЕОЛИИ – Екатеринбургское общество любителей изящных искусств.

ЕХПШ – Екатеринбургская художественно-промышленная школа.

ИАХ – Императорская Академия художеств. Санкт-Петербург.

ИР – Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.

Репина.

ИС – Московский художественный институт им. В.И. Сурикова.

ЛВПХУ – Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной.

КПКМ – Коми-Пермяцкий краеведческий музей им П.И. Субботина-Пермяка. Кудымкар.

МАРХИ – Московский архитектурный институт

МВПХУ – Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское).

МГУ – Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

МГХИ – Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова.

МКГ – Магнитогорская картинная галерея.

МОСХ – Московское отделение Союза художников

МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

НТМИИ – Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

ОМХ – Объединение московских художников

ООКМ – Оренбургский областной краеведческий музей.

ООМИИ – Оренбургский областной музей изобразительных искусств.

ОСТ – Общество станковистов (1925 – 1932). Москва.

РАПХ – Российская ассоциация пролетарских художников.

РККА – Рабоче-крестьянская красная армия.

РОСТА – Российское телеграфное агентство.

РФ – Российская Федерация.

ПГХГ – Пермская государственная художественная галерея.

ПОЛЖВЗ – Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества.

СГХМ – Свободные государственные художественные мастерские.

СОКМ – Свердловский областной краеведческий музей. Екатеринбург.

Строгановское училище – Строгановское училище технического рисования (1860 – 1873), Центральное Строгановское училище технического рисования

(1873 – 1906), Строгановское центральное художественно-промышленное училище (1906 – 1918). Москва.

СХ – Союз художников.

СХУ – Свердловское художественное училище.

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок.

ТЮЗ – театр юного зрителя.

УЗТМ – Уральский завод тяжелого машиностроения. Свердловск-Екатеринбург.

УПИ – Уральский политехнический институт, Свердловск-Екатеринбург.

УОЛЕ – Уральское общество любителей естествознания.

УрГУ – Уральский государственный университет им. А.М. Горького, Свердловск-Екатеринбург.

УХТ – Уральский художественный техникум. Свердловск.

ЦУТР – Центральное Училище технического рисования барона Штиглица, Санкт-Петербург.

ЧМИИ – Челябинский музей изобразительных искусств.

ЧТЗ – Челябинский тракторный завод.

Архивные источники

Архив Музея истории архитектуры и дизайна (Екатеринбург):

Ф. 3, оп. 1, ед. хр. 1, 23;

Ф. 5, оп. 1, ед. хр. 17, 30;

Ф. 14, оп. 1, ед. хр. 44, 48, 61.

Архив Музея истории Екатеринбурга (МИЕ). Ф. 1, Оп. 2, Д. 1, 2, 6, 9, 11.

Государственный архив Оренбургской области (ГАОО):

Ф. 63, оп. 1-а, ед. хр. 143;

Ф. 450, оп. 1, ед. хр. 2, 100;

Ф. 517, оп. 1, ед. хр. 100, 333;

Ф. 1812, оп. 1, ед. хр. 2.

Государственный архив Пермской области (ГАПО):

Ф. 23-р, оп. 1, ед. хр. 178, 179, 195, 245, 283, 284, 285, 410, 411;

Ф. 23-р, оп. 1, ед. хр. 236, 235, 237;

Ф. 591-р, оп. 1, ед. хр. 4, 10, 13-б, 13-д, 15, 20.

Государственный архив Российской Федерации, Москва (ГАРФ):

Ф. А-2306, оп. 23, ед. хр. 116; оп. 35, ед. хр. 9.

Государственный архив Свердловской области (ГАСО):

Ф. 7-р, оп. 1, ед. хр. 3, 26, 41, 27;

Ф. 17-р, оп. 1, ед. хр. 6, 16, 158, 160, 258, 829;

Ф. 1196-р, оп. 1, ед. хр. 49.

Государственный архив Челябинской области (ГАЧО):

Ф. 12-р, оп. 1, ед. хр. 107, 193;

Ф. 106-р, оп. 1, ед. хр. 381, 382, 383;
Ф. 138-р, оп. 1, ед. хр. 388;
Ф. 363-р, оп. 1, ед. хр. 255;
Ф. 603-р, оп. 1, ед. хр. 53;
Ф. 627-р, оп. 3, ед. хр. 326;
Ф. 874-р, оп. 1, ед. хр. 19;
Ф. 914-р, оп. 1, ед. хр. 56, 195;
Ф. 914-р, оп. 1, ед. хр. 119, 200;
Ф. 914-р, оп. 2, ед. хр. 3;
Ф. 992-р, оп. 1, ед. хр. 2;
Ф. 1532-р, оп. 6, ед. хр. 22.

Златоустовский государственный архивный отдел (ЗГАО):

Ф. 35-р, оп. 1, ед. хр. 18, 20;
Ф. 96-р, оп. 1, ед. хр. 36, 303;
Ф. 208-р, оп. 1, ед. хр. 23, 64, 66, 75;
Ф. 208-р, оп. 2, ед. хр. 1, 48;
Ф. 298-р, оп. 1, ед. хр. 64.

Объединенный музей писателей Урала (Екатеринбург).

Ф. 85, оп. 1, ед. хр. 90.

Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Москва (ГТГ, отдел рукописей):

Ф. 4, ед. хр. 1724;
Ф. 12, ед. хр. 96;
Ф. 31, д. 540;
Ф. 82, ед. хр. 545;
Ф. 101, ед. хр. 54.

Российский государственный архив литературы и искусства. Москва (РГАЛИ):

Ф. 10, ед. хр. 1014, 1034;

Ф. 12, ед. хр. 1017, 1034;

Ф. 34, оп. 681, ед. хр. 20;

Ф. 680, оп. 3, ед. хр. 74;

Ф. 681, оп. 1. ед. хр. 2539; оп. 2, ед. хр. 98, 245, 388, 422, 423, 424, 2623.

Российский государственный исторический архив. Москва (РГИА):

Ф. 25, оп. 4. ед. хр. 486.

Ф. 789, оп. 12. ед. хр. И-27.

Центр документации общественных организаций Свердловской области (ЦДООСО). Ф. 4. Оп. 56. ед. хр. 1013.

Личные архивы:

краеведа А.В. Козлова (Златоуст),

краеведа Н.А. Косикова (Златоуст),

искусствоведа Б.В. Павловского (Екатеринбург),

краеведа В.В. Семянникова (Пермь),

искусствоведа С.П. Яркова (Екатеринбург)

Список литературы

1. *Аболина, Р.Я.* Ленин в советском изобразительном искусстве / Р.Я. Аболина. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – 168 с.
2. Авангард, остановленный на бегу / Сост. С.М. Турутина и др. Авт. статей Е.Ф. Ковтун и др. – Л.: Аврора, 1989. – 283 с.
3. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования / Под ред. Е.А. Сперанской. – М.: Искусство, 1971. – 223 с.
4. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств / Под ред. В.П. Толстого. – М.: Искусство, 1984. – 290 с.
5. Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. – Дюссельдорф-Бремен: Интерартекс-Эдицион Теммен, 1994. – 320 с.
6. *Адрианова, Г.С.* Художественная интеллигенция Урала – 30-е гг. / Г.С. Адрианова. – Екатеринбург: Наука, 1992. – 108 с.
7. *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.
8. *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. – С. 56 – 70.
9. *Алексеев, Е.П.* «Звучание тишины»: контрасты и парадоксы Сталинской эпохи в газетной графике / Е.П. Алексеев // Quaestio Rossica. – 2015. – № 4. – С. 83 – 108.
10. *Алексеев, Е.П.* «Иконография» Товарища Андрея (Якова Свердлова) и механизм советского мифотворчества / Е.П. Алексеев // Quaestio Rossica. – 2016. – № 2. – С. 45 – 79.
11. *Алексеев, Е.П.* «Разбитые гипсы». Уполномоченные екатеринбургских и пензенских СГХМ Анна Боева и Петр Соколов: Оценки современников /

- Е.П. Алексеев // Реабилитация жилого пространства горожанина: сб. науч. ст. – Пенза: ПГУАС, 2013. – С. 347.
12. *Алексеев, Е.П.* «Уральцы, наддайте!». Скульптура Урала 1920-х годов / Е.П. Алексеев // Искусство скульптуры в XX веке. – М., 2010. – С. 68 – 84.
13. *Алексеев, Е.П.* Екатеринбургские СГХМ – Уральский ХПИ. 1919 – 1923 / Е.П. Алексеев // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. Т. 3. История. Теория. Книга 1. А-М. / Под ред. В.И. Ракитина, А.Д. Сарабьянова. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 191 – 193.
14. *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.
15. *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.
16. *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.
17. *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.
18. *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.
19. *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.
20. *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. – 2013. – №. 3. – С. 82–87.
21. *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.
22. *Алексеев, Е.П.* Художественная жизнь Златоуста 1918 – 1921 гг. / Е.П. Алексеев // Вторые Бушуевские чтения: сборник материалов. – Челябинск, 2004. – С. 225 – 230.
23. *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.
24. *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.
25. *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.
26. *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. Ч. 4. – С. 294 – 305.
27. *Алов, Ю.* Страшный прообраз / Ю. Алов // Курганская свободная мысль. – 1919. – 7 мая.
28. *Анненский, Л.* Бесстильный стиль / Л. Анненский // Смычка. – Оренбург. – 1926. – 10 дек.
29. Архив Н.И. Харджиева. Т. 1. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ / Под ред. А.Д. Сарабьянова. – М.: ДЕФИ, 2018. – 440 с.
30. Архив Н.И. Харджиева. Т. 2. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ / Под ред. А.Д. Сарабьянова. – М.: ДЕФИ, 2018. – 344 с.
31. Ассоциация художников революционной России «АХРР». Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И.М. Гронский, В.Н. Перельман. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 503 с.
32. АХРР на Урале // Уральский рабочий. – 1925. – 17 сент.
33. *Бажов, П.П.* Дальнее-близкое. / П.П. Бажов. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. – 378 с.
34. Бажовская энциклопедия / Ред.-сост. В.В. Блажес, М.А. Литовская. – Екатеринбург: Изд-во «Сократ»; Изд-во Уральского университета, 2007. – 640 с.
35. *Байнов, Л.П.* С солнцем в голове и ураганом в груди (о художнике Н.А. Русакове) / Л.П. Байнов // Неизвестный Челябинск. Краеведческий сборник. – Челябинск. – 1998. – С. 208–209.
36. *Байнов, Л.П.* Художественный чугуун Кусы / Л.П. Байнов. – Челябинск: Рифей, 1998. – 240 с.
37. *Байнов, Л.П.* Художники Челябинска / Л.П. Байнов. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1979. – 167 с.
38. Башкирский государственный художественный музей им. М.В.Нестерова. Путеводитель. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1981. – 79 с.
39. *Белорусский, Я.* Пермская художественная выставка / Я. Белорусский // Звезда. – Пермь. – 1925. – 25 дек.

40. *Бибик, А.* Художники-уральцы. Л.В. Туржанский / А. Бибик // Товарищ Терентий. – Свердловск. – 1925. – № 17–18. – С. 22–23.
41. *Бирюков, В.П.* Записки уральского краеведа. / В.П. Бирюков. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1964. – 141 с.
42. *Бирюков, В.П.* Портреты шадринских крестьян на государственных знаках СССР / В.П. Бирюков // Шадринское научное хранилище. – Шадринск. – 1924. – янв. – С. 5–10.
43. «...Более чем художник...» К 150-летию со дня рождения Алексея Козьмича Денисова-Уральского. Научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств 19 февраля – 18 мая 2014 / Авт. текста и сост. Л.А. Будрина. Екатеринбург: ЕМИИ, 2014. – 84 с.
44. *Блондель, Ж.* Политическое лидерство: Путь к всеобъемлющему анализу / Ж. Блондель. – М.: Российская академия управления, 1992. – 135 с.
45. *Бобринская, Е. А.* Русский авангард: Границы искусства. / Е.А. Бобринская. – М., 2006. – 294 с. (Очерки визуальности).
46. *Бобринская, Е.А.* Футуризм. / Е.А. Бобринская. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
47. *Бобринская, Е.А.* Душа толпы. Искусство и социальная мифология / Е.А. Бобринская. – М.: Кучково поле, 2018.
48. *Боже, В.С.* Плакаты гражданской войны в фондах Челябинского областного краеведческого музея / В.С. Боже // Материалы научных конференций 1982, 1984, 1986 годов Челябинской областной картинной галереи. – Челябинск. – 1994. – С. 151–154.
49. *Боже, В.С.* Художники дореволюционного Челябинска / В.С. Боже // Музей и художественная культура Урала. Сборник докладов научно-практической конференции. – Челябинск. – 1991. – С. 42–47.
50. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания / Под общей ред. П.И. Лебедева, редактор-составитель В.Н. Перельман. – М.: Советский художник, 1962. – 403 с.

51. *Будрина, А. Г.* Памятники борцам (о первых памятниках борцам революции созданных в Перми) / А.Г. Будрина // Календарь-справочник Пермской области. 1969. – Пермь. – 1968. – С. 157–158.
52. *Будрина, А. Г.* Портретист, педагог, теоретик (о художнике В.А. Оболенском) / А.Г. Будрина // Вечерняя Пермь. – 1984. – 2 янв.
53. *Будрина, А. Г.* Баллада о памятнике (о Н. Гущине) / А.Г. Будрина // Звезда. – 1968. – 8 фев.
54. *Будрина, А. Г.* Оружием зовущего плаката (о Камшиловой) / А.Г. Будрина // Звезда. – 1990. – 9 мая.
55. *Будрина, А. Г.* Созвучно эпохе / А.Г. Будрина // Вечерняя Пермь. – 1987. – 17 фев.
56. *Будрина, А.Г. Поликарпова, Г.А.* Дело всей жизни. Искусствовед Н.Н. Серебренников (1900-1966) / А.Г. Будрина, Г.А. Поликарпова. – Пермь: Кн. изд-во, 1970. – 94 с.
57. *Будрина, А.Г.* Уральский плакат времен гражданской войны / А.Г. Будрина. – Пермь: Кн. изд-во, 1968. – 95 с.
58. *Будрина, Л.А.* Страницы творчества А.К. Денисова-Уральского / Л.А. Будрина // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – № 33. – С.221-230.
59. *Булавин, В.С.* Свердловская картинная галерея / В.С. Булавин. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1983. – 208 с.
60. *Булавин, В.С., Ионин, Д.М., Павловский, Б.В.* Художники и Уралмаш / В.С. Булавин, Д.М. Ионин, Б.В. Павловский. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 160 с.
61. *Булдаков, В.* Красная смута / В. Булдаков. – М.: РОССПЕН, 1997. – 376 с.
62. Бунт нас // Коммунар. – Оренбург. – 1919. – 22 окт.
63. *Бурлюк Д.Д.* 1882–1967. Каталог выставки произведений из Государственного Русского музея, музеев и частных коллекций России, США, Германии. – СПб.: PALACEEDITION, 1995. – 125 с.

64. *Бурлюк, Д.Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста; Письма; Стихотворения / Д.Д. Бурлюк. – СПб.: Пушкинский фонд, 1994. – 383 с.
65. *Бутник-Сиверский, Б.С.* Советский плакат эпохи гражданской войны 1918–1921 гг. / Б.С. Бутник-Сиверский. – М.: Всесоюзная книжная палата, 1960. – 696 с.
66. *Буторина, Е.И.* Лабас А.А. / Е.И. Буторина. – М.: Советский Художник, 1979. – 216 с.
67. *Бучинская, В.С.* Магия Калмыкова / В.С. Бучинская // Наше наследие. – 1988. – № 4. – С. 153–158.
68. *Бучинская, В.С.* Сергей Калмыков (1891-1967) / В.С. Бучинская // Панорама искусств. – М.: Советский художник, 1990. – Вып. 13. – С. 133–148.
69. *Буш, М., Замошкин, А.И.* Пути советской живописи 1917–1932 / М. Буш, А.И. Замошкин. – М.–Л.: Изогиз, 1933. – 159 с.
70. *Вайнштейн, Л.* Встреча (о художнице О.П. Перовской) / Л. Вайнштейн // Челябинский рабочий. – 1980. – 31 окт.
71. *Варламов, С.А.* Оренбургские художники / С.А. Варламов. – Оренбург: Кн. изд-во, 1963. – 87 с.
72. *Варшавский, Л. Р.* Наша политическая карикатура / Л.Р. Варшавский. – М.: Художественное издат. акц. о-во АХР, 1930. – 112 с.
73. *Вебер, М.* Избранные произведения / Сост., общая редакция Ю.Н. Давыдова / М. Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 806 с.
74. *Вермильон.* Вторая выставка современных художников Урала / Вермильон // Звезда. – 1927. – 27 апр.
75. *Вермильон.* Живопись – Графика. Выставка художественного техникума / Вермильон // Звезда. – 1928. – 13 июня.
76. *Верхоланцев, В.С.* Город Пермь, его прошлое и настоящее. Краткий историко-статистический очерк / В.С. Верхоланцев. – Пермь: Пушка, 1994. – 256 с.
77. *Ветров.* Артель художников / Ветров // Уральский рабочий. – Екатеринбург. – 1921. – 25 окт.

78. Вечер памяти Л.В. Туржанского // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1946. – 10 апр.
79. *Виппер, Б.Р.* Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – 591 с.
80. *Вихрев, Е.* Художественный Златоуст / Е. Вихрев // Красная новь. – 1933. – № 4. – С.154-161.
81. *Владимирский, Д.* Домик в Истоке / Д. Владимирский // Вечерний Свердловск. – 1959. – 4 авг.
82. *Власов, В.Г.* Стили в искусстве. Словарь / В.Г. Власов. – СПб.: Лита, 1998. – Т.1. – 672 с.
83. *Власова, О.М.* Солнечная живопись / О.М. Власова // Звезда. – 1987. – 31 янв.
84. *Власова, О.М.* Художник П.И. Субботин-Пермяк / О.М. Власова. – Пермь: Кн. изд-во, 1990. – 116 с.
85. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917—1953 / Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М., 1999. – 868 с.
86. *Возняк, А.* Щедрость русской души (о художнике Н.В. Кудашеве) / А. Возняк // Урал. – 1962. – № 4. – С. 146–149.
87. *Володина, Н.А.* Культура и искусство в советской системе политического контроля / Н.А. Володина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 111. – С. 9 – 16.
88. *Волосович, С.В.* Художники Советской Башкирии / С.В. Волосович // Искусство. – 1955. – № 4. – С. 49–53.
89. *Воронов, В.С.* Крестьянское искусство / В.С. Воронов. – М.: Гиз, 1924. – 139 с.
90. *Воскресенская, В.В.* Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) / В.В. Воскресенская // Художественный журнал. – 2018. – № 1 (23). – С. 166 – 199.

91. *Воскресенская, В.В.* Отечественное искусство 1930-х годов и трансформации творческого сознания / В.В. Воскресенская // *Художественный журнал*. – 2019. – № 4 (30). – С. 232 – 253.
92. Воспоминания о скульпторе С.Д. Эрзе. – Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1972. – 190 с.
93. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Л.И. Иванова-Везн. – М.: МАРХИ, 2010. – 48 с.
94. Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. Московский и Ленинградский союзы советских художников / Отв. ред. М.А. Червонный. – Свердловск: Изд-во МОССХ, 1935. – 46 с.
95. Выставка работ екатеринбургских художников // *Уральский рабочий*. – Екатеринбург. – 1921. – 23 авг.
96. Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. 1917 – 1932. – М.: Советский художник, 1965. – Т. 1. – 557 с.
97. *Гафарова, З.М.* Влияние художников России на художественное образование Башкортостана в послереволюционный период / З.М. Гафарова // *Вестник Башкирского университета*. – 2011. – Т. 16. – № 1. – С. 254 – 258.
98. *Гафарова, З.М.* История развития изобразительного искусства в Республике Башкортостан конца XIX – начала XX века / З.М. Гафарова // *Вестник Башкирского университета*. – 2010. – Т. 15. – № 3. – С. 876 – 879.
99. *Герман, М.Ю.* Снова об искусстве 30-х / М.Ю. Герман // *Вопросы искусствознания*. – 1995. – № 1–2. – С. 99 - 126
100. Гиганты Урала: отчетная выставка выездной бригады художников: В. Желажовцева, Ф. Лехта, Е. Львова, Ф. Модорова, В. Титова, Д. Топоркова, В. Хвостенко: Каталог / Всероссийское кооперативное товарищество «Художник», Седьмая выставка / Отв. ред. И. М. Гейцман. – М., 1931. – 34 с.
101. *Голомшток, И.* Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 294 с.

102. *Голубев, А. В.* Образ Европы в советской карикатуре 20-30-х годов / А.В. Голубев // Труды Института российской истории. Вып. 5 / Российская академия наук, Институт российской истории; отв. ред. А. Н. Сахаров. – М.: Наука, 2005. – С. 273–299.
103. *Голынец, Г.В., Голынец, С.В.* Академия художеств и искусство Урала / Г.В. Голынец, С.В. Голынец // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 188 – 202.
104. *Гройс, Б.Е.* Искусство утопии / Б.Е. Гройс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
105. *Гутман, Л.* Художники Молотовской области / Л. Гутман // Творчество. – 1940. – № 4. – С. 16–17, 25.
106. Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции: Каталог выставки. Кн. 1–2. / Авт. вступ. ст. и сост. С.В. Евсеева. Уфа: Башкортостан, 1994. – Кн. I. – 55 с., ил. – Кн. II. – 71 с.
107. *Дёготь, Е.* Советское искусство между авангардом и соцреализмом. 1927 – 1932 / Е. Дёготь // Наше Наследие. – 2010. – № 93–94. – С. 134-147.
108. Декреты Советской власти / Ред. коллегия Г.Д. Обичкин и др. – М.: Госполитиздат, 1959. – Т. 2. – 686 с.
109. *Деррик, Э.* Судьба тигра (заметки о кустарях-художниках Урала) / Э. Деррик // Штурм. – 1935. – № 4–5. – С. 119-126.
110. *Димаков, Д.Н.* Равдель Е.В. – революционер и художник. Биографический очерк / Д.Н. Димаков // Сборник статей IX Международной научно-практической конференции им. В. Татлина «Реабилитация жилого пространства горожанина» (19–20 февраля 2013 г.). – Пенза, 2013. – С. 356–360.
111. Дневник И.Л. Вандышева / публ. О.В. Субботиной и Е.Л. Степановой // Челябинск неизвестный: краевед. сб. – Челябинск, 2002. – Вып. 3. – С. 566 – 668.
112. *Добрейцина, Л.Е.* Культура Нижнего Тагила в годы революции и гражданской войны / Л.Е. Добрейцина // Урал на пороге третьего

- тысячелетия. Тезисы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции. Екатеринбург, 14 – 15 декабря 2000 г. – Екатеринбург: УрО РАН, Изд-во «Академкнига», 2000. – С. 344 –346.
113. *Донгузов, К.А.* К вопросу о создании Свободных художественных мастерских в Башкирии в 1919 – 1922 годах // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918 – 1920-е гг. Материалы Всероссийской конференции, 24 – 26 декабря 2018 г. – М.: МАРХИ, 2018. – С. 92 – 93.
114. *Древина, Е.А.* Надежда Удальцова / Е.А. Древина. – М: Трилистник, 1997. – 80 с.
115. *Евсеева, С.В.* Давид Бурлюк. Основные этапы жизни и творчества (1882 – 1967) / С.В. Евсеева // Музей и художественная культура Урала. Сборник докладов научно-практической конференции. – Челябинск, 1991. - С.13-20.
116. *Егорова, Е.И., Казаринова, Н.В.* Иван Петрович Чирков. Страницы художественной жизни Перми начала XX века / Е.И. Егорова, Н.В. Казаринова // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1985. – С. 52–57.
117. *Егорова, Е.И., Колбас, В.С.* Окрыленные революцией / Е.И. Егорова, В.С. Колбас // Отчий край. – Пермь, 1987. – С. 214–219.
118. *Егорова, Е.И., Максяшин, А.С.* Новые имена в художественной культуре Урала. Художники-педагоги Урала 18 – начала 20 вв. Библиографический справочник / Е.И. Егорова, А.С. Максяшин. – Екатеринбург: УрГППУ, 1994. – 48 с.
119. Екатеринбург за двести лет (1723 – 1923). Издание юбилейной комиссии Екатеринбургского городского совета рабочих и красноармейских депутатов / Под ред. П.М. Быкова. Екатеринбург: Уралкнига, 1923. – 396 с.
120. Екатеринбург художественный. 275 лет. Каталог выставки / Сост. И.В. Загородских, Т.В. Парнюк, О.К. Пичугина и др.; вступ. статья Г.В. Голынец, С.В. Голынец. – Екатеринбург, 1998. – 80 с.

121. Екатеринбург. Энциклопедия. – Екатеринбург: «Академкнига», 2002. – 728 с.
122. Екатеринбург: история города в архитектуре / Под ред. А.А.Старикова. – Екатеринбург: Сократ, 1998. – 239 с.
123. За социалистический реализм в изобразительном искусстве. Сборник статей. – М.: Советский художник, 1958. – 242 с.
124. За социалистическую культуру. Культурное строительство в Прикамье. 1924 -1939. Сборник документов и материалов / Сост. Н.А. Аликина, Л.В. Коротаяева. – Пермь: Кн. изд-во, 1980. – 221 с.
125. *Загребин, С.И., Колпакова, В.С.* Благодарная память народа. О памятниках Челябинской области / С.И. Загребин, В.С. Колпакова. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1973. – 120 с.
126. *Зайцев, Г. Б.* Художественная жизнь Екатеринбурга в конце XIX — начале XX в. / Г.Б. Зайцев // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. – Вып. 1. – С. 106–115.
127. *Захваткин, Н.А.* Воспоминания художника / Н.А. Захваткин // Герценка: Вятские записки: [научно-популярный альманах]. Вып. 20 / Киров. гос. универс. обл. науч. б-ка им. А.М. Герцена / Сост. Н.П. Гурьянова. – Киров, 2011. – С. 227 – 249
128. *Зеленой К.* Певец уральской деревни / К. Зеленой // Советское Зауралье. – Курган. – 1967. – 20 сент.
129. *Земенков, Б.* Оформление советских карнавалов и демонстраций. Методическое пособие для изо-кружков города и деревни. / Б. Земенков – М.: Худ. изд-во акц. общ-во АХР, 1930. – 104 с.
130. Златоустовская энциклопедия / Под ред. М.А. Тарынина, В.Г. Глыбовского. – Златоуст: Златоустовский рабочий, 1994. – Т. 1. – 190 с.
131. Златоустовская энциклопедия / Под ред. М.А. Тарынина, В.Г. Глыбовского. – Златоуст: Златоустовский рабочий, 1997. – Т. 2. – 350 с.
132. *Золотонос, М.* Немой дискурс сталинизма / М. Золотонос // НОМИ. – 1999. – № 2 (7). – С. 7–9.

133. *Золотонос, М.Н.* Глиптократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. / М.Н. Золотонос – СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. – 201 с.
134. *Зрячий.* Наши художественные задачи / Зрячий // За коммунизм. – 1920. – № 2. – С. 26.
135. Изобразительное искусство Башкирской АССР / Сост. Г.С. Кушнеровская. – М.: Советский художник, 1974. – 112 с.
136. Индустрия социализма. Каталог выставки / Ред. Г. Бандалин. – М. –Л.: Искусство, 1939.
137. *Иогансон, Б.* Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962). Мифы, реальность, парадоксы / Б. Иогансон // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С. 537 – 563.
138. *Иогансон, Б.И.* Московский союз художников. Взгляд из XXI века / Б.И. Иогансон. – М.: БуксМАрт. Кн. 1. – 2018. – 295 с.
139. *Иогансон, Б.И.* Московский союз художников. Взгляд из XXI века / Б.И. Иогансон. – М.: БуксМАрт. Кн. 2. – 2021. – 407 с.
140. *Исаков, С.* Памяти В.В. Козлова (1887 –1940) / С. Исаков // Творчество. – 1940. – № 10. – С. 22–23.
141. Искусство, рожденное революцией: Тематический каталог произведений СГОИКМ / Сост. В.С. Булавин, Н.А. Гончарова. – Свердловск: СГОИКМ, 1989. – 104 с.
142. История русского искусства / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. - М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. XI. – 646 с.
143. История Урала / Под ред. И.С. Калцуговича. – Пермь: Кн. изд-во, 1976. – Т. 1. – 396 с.
144. История Урала / Под ред. И.С. Калцуговича. – Пермь: Кн. изд-во, 1976. – Т. 2. – 543 с.
145. История Уфы. Краткий очерк / Под ред. Р.Г. Ганеева. – Уфа, Башк. кн. изд-во, 1981. – 605 с.

146. *Казаринова, Н.В.* Мастер уральского пейзажа / Н.В. Казаринова // Вечерняя Пермь. – 1975. – 20 фев.
147. *Казаринова, Н.В.* Пермские ГСХПМ / Н.В. Казаринова // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. Т. 3. Кн. 2. Н-Я. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 111 – 112.
148. *Казаринова, Н.В.* Художественная культура Пермского края XVI – начала XXI веков / Н.В. Казаринова. – Пермь: издатель Хусид Д.Г., 2019. – 286 с.
149. *Казаринова, Н.В.* Художник, педагог, просветитель / Н.В. Казаринова // Звезда. – 1986. – 29 ноября.
150. *Казаринова, Н.В.* Художники Перми / Н.В. Казаринова. – Л.: Художники РСФСР, 1987. – 192 с.
151. *Калитов, Г.Г.* Башкирская школа живописи. История / Г.Г. Калитов. – Уфа: Гилем, 2011. – 130 с.
152. *Калмыков, С. И.* Пространство и время: рукописи 20–30-х годов XX века / Сост., авт. вступ. ст. и ком. И. В. Смекалов / С.И. Калмыков. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во им. Г. П. Донковцева, 2017. – 416 с.
153. *Каменский, В.А.* Художники крепостного Урала. / В.А. Каменский. – Свердловск: Кн. изд-во, 1957. – 88 с.
154. *Кантор, А.М.* Яркая жизнь, жестокая смерть / А.М. Кантор // Искусство. – 2001. – № 3. – С. 7–12.
155. *Каптерев, Л.М.* Лицо Свердловска / Л.М. Каптерев // Просвещение на Урале. – 1928. – № 6. – С. 69–73.
156. *Каптерев, Л.М.* Творчество художников Урала / Л.М. Каптерев // Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С. 124–127.
157. *Каптерев, Л.М.* Художественные силы Урала / Л.М. Каптерев // Просвещение на Урале. – 1928. – № 3. – С. 77–78.
158. *Карякин, А.* «Родственник» в Кытлыме / А. Карякин // Уральский следопыт. – 1991. – № 5. – С. 15.
159. *Кашинский, Ф.* Искусство на улице / Ф. Кашинский // Звезда. – 1920. – 3 окт.

160. *Кимельфельд, Я.* Памятник на Алом поле / Я. Кимельфельд // Челябинский рабочий. – 1974. – 20 янв.
161. *Клевенский, Л.* Главная тема – Урал (о художнике П.Г. Юдакове) / Л. Клевенский // Вечерний Челябинск. – 1972. – 31 окт.
162. *Клюн, И.В.* Мой путь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Дневники / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. Сарабьянов / И.В. Клюн. – М.: Русский авангард, 1999. – 559 с.
163. Книга памяти: посвящается тагильчанам – жертвам репрессий 1917 – 1980 / Сост. В.М. Кирилова. – Екатеринбург, 1994. – 334 с.
164. *Кожевников, А.* «Близнецы» Константина Клодта / А. Кожевников // Уральский следопыт. – 1991. – № 5. – С. 14–15.
165. *Колпинский, Ю.Д.* Иван Дмитриевич Шадр. 1887 – 1941 / Ю.Д. Колпинский. – М.: Искусство, 1954. – 106 с.
166. *Коновалов, И.* Первый памятник революции / И. Коновалов // Звезда. – Пермь, – 1967. – 22 июля.
167. *Косиков, Н.А.* Золотые россыпи былого. Записки краеведа / Н.А. Косиков. – Златоуст: Златоустовский рабочий, 1997. – 112 с.
168. *Костин, В.И.* ОСТ (Общество станковистов) / В.И. Костин. – Л.: Художники РСФСР, 1976. – 159 с.
169. *Костров, В.* Первая выставка / В. Костров // Молодой ленинец. – Курган, 1979. – 11 авг.
170. *Костров, В.* Пробудила живой интерес / В. Костров // Молодой ленинец. – Курган, 1982. – 14 авг.
171. Краеведы и краеведческие организации Перми. Библиографический справочник / Сост. Т.И. Быстрых, А.В. Шилов. – Пермь: Курсив, 2000. – 360 с.
172. *Крусанов, А.В.* Русский авангард: 1917 – 1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917 – 1921) / А.В. Крусанов. Кн. 1. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 808 с.

173. *Крусанов, А.В.* Русский авангард: 1917 – 1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917 – 1921) / А.В. Крусанов. Т. 2. – М.: Новое литературное обозрение. 2003. – 608 с.
174. *Кудзоев, О.А., Ваганов, А.С.* Скульптурная летопись края. / О.А. Кудзоев, А.С. Ваганов. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1989. – 238 с.
175. Кудымкор – локомотив будущего. Альбом по материалам выставки в Центре современного искусства ВИНЗАВОД. 27 сентября – 18 октября 2009 / Автор-сост. Е. Дёготь. Авторы текстов Н. Агишева, Е. Дёготь, Н. Казаринова, Л. Тишков. – М., 2009. – 152 с.
176. *Кузнецов, Ю.И.* Виктор Михайлович Орешников / Ю.И. Кузнецов. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 158 с.
177. Культурная жизнь в СССР, 1917–1927. Хроника / Сост. С.Н. Базанов, Н.П. Жилин и др. – М.: Наука, 1975. – 768 с.
178. Культурная жизнь в СССР, 1928–1941. Хроника / Сост. С.Н. Базанов, Н.П. Жилин и др. – М.: Наука, 1976. – 816 с.
179. Культурная революция на Урале / Под редакцией А.П. Панфилова. – Свердловск: Ср.-Урал. кн. изд-во, 1966. – 310 с.
180. Культурное строительство в Башкирской АССР. Документы и материалы. 1917-1941 / Сост. В.П. Чемерис и др. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1986. – 352 с.
181. Культурное строительство в Оренбуржье. Документы и материалы. 1918–1941 / Сост. Л.И. Белов и др. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1985. – 176 с.
182. Культурное строительство в РСФСР. 1917–1920. Документы и материалы / Сост. Л.И. Давыдова и др. – М.: Советская Россия, 1983. – Т. 1. – Ч. 1. – 462 с.
183. Культурное строительство в РСФСР. 1921–1927. Документы и материалы / Сост. Л.И. Давыдова и др. – М.: Советская Россия, 1984. – Т. 1. – Ч. 2. – 364 с.

184. Культурное строительство в РСФСР. 1928–1941. Документы и материалы / Сост. Л.И. Давыдова и др. – М.: Советская Россия, 1985. – Т. 2. – Ч. 1. – 398 с.
185. Культурное строительство в РСФСР. 1928–1941. Документы и материалы / Сост. Л.И. Давыдова и др. – М.: Советская Россия, 1986. – Т. 2. – Ч. 2. – 382 с.
186. Культурное строительство в СССР. 1917–1927. Разработка единой государственной политики в области культуры. Документы и материалы / Сост. Т.Ю. Красовицкая. – М.: Наука, 1989. – 382 с.
187. Культурное строительство на Среднем Урале. 1917–1941. Документы и материалы / Сост. Г.С. Адрианова и др. – Свердловск: Ср.-Урал. кн. изд-во, 1984. – 384 с.
188. *Курдов, В.И.* Памятные дни и годы В.И. Курдов // Звезда. – 1983. – № 7. – С. 43–50.
189. *Кушнеровская, Г.С.* Сказ о курае (о художнике К. Девлеткильдееве) / Г.С. Кушнеровская // Дружба народов. – 1970. – № 1. – С. 151–163.
190. *Лабас, А.А.* Воспоминания. – Государственный Русский музей. Государственная Третьяковская галерея / Сост. О.М. Бескина-Лабас. Альманах. Вып. 86 / А.А. Лабас. – СПб: PalaceEditions, 2004. – 192 с.
191. *Лапшин, В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году / В.П. Лапшин. – М.: Искусство, 1983. – 495 с.
192. *Лебедев, П.И.* Русская советская живопись. Краткая история / П.И. Лебедев. – М.: Советский художник, 1963. – 276 с.
193. *Лебедянский, М.С.* Становление и развитие русской советской живописи. 1917 – начало 1930-х гг. / М.С. Лебедянский. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 224 с.
194. *Леденцова, Е.К., Овчинникова, Б.Б.* Музеи Урала в истории России XX века / Е.К. Леденцова, Б.Б. Овчинникова. – Екатеринбург, 2019. – 140 с.
195. *Ленин, В.И.* О литературе и искусстве / В.И. Ленин, сост. Н.И. Крутикова. – 6-е изд. – М.: Художественная литература, 1979. – 827 с.

196. *Леняшин, В.А.* Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования / В.А. Леняшин – СПб.: Арт-салон «Золотой век», 2014. – 438 с.
197. Леонард Туржанский, его окружение, его время: Каталог выставки. Летопись жизни и творчества, 1874 – 1945. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 84 с.
198. *Лобанов, В.М.* Художественные группировки за последние 25 лет / В.М. Лобанов. – М.: Худож. изд-во акц. о-во АХР, 1930. – 148 с.
199. *Луначарский, А.В.* Об изобразительном искусстве / А.В. Луначарский. – М.: Советский художник, 1967. – Т. 2. – 391 с.
200. *Луначарский, А.В.* Пути и задачи культурной революции / А.В. Луначарский // Просвещение на Урале. – 1928. – № 1. – С. 20–26.; №2. – С. 3–14.; №3. – С. 3–7.
201. *Максяшин, А.С.* Из истории художественного образования на Урале. / А.С. Максяшин // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – № 32. – С. 109–119.
202. *Максяшин, А.С.* Рисование как дисциплина в учебных заведениях Урала 18 – начала 20 века / А.С. Максяшин. – Екатеринбург: УрГППУ, 1994. – 78 с.
203. *Малясова, Г. В.* Доклад уполномоченного П. Е. Соколова о Пензенских государственных художественных мастерских (Публикация документа) / Г.В. Малясова // Реабилитация жилого пространства горожанина : сб. науч. тр. IX междунар. науч.-практ. конф. им. В. Татлина: 19–20 февраля 2013 г. – Пенза: ПГУАС, 2013. – С. 351–355.
204. *Манин, В.С.* Искусство в резервации. Художественная жизнь России. 1917–1941 / В.С. Манин. – М.: Эдиториал УрСС, 1999. – 263 с.
205. Материалы свода памятников истории и культуры РСФСР. Пермская область. – М.: НИИК, 1978. – 229 с.
206. Материалы свода памятников истории и культуры РСФСР. Свердловская область. – М.: НИИК, 1983. – 217 с.

207. Материалы свода памятников истории и культуры РСФСР. Челябинская область. – М.: НИИК, 1986. – 150 с.
208. *Медведева, Л.* Автор – художник Прохоров / Л. Медведева // Рифей. Уральский литературно-краеведческий сборник. – Челябинск, 1981. – С. 142–145.
209. *Медведева, Л.С.* Художники Оренбургской области / Л.С. Медведева. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1985. – 199 с.
210. *Медведева, Л.С.* Я – художник. Николай Прохоров: Альбом. / Л.С. Медведева. – Оренбург: Оренбургская книга, 2010. – 142 с.
211. *Медякова, Е.* Он создавал поэму об Урале / Е. Медякова // Урал. – 1964. – № 2. – С. 148.
212. *Могирев.* По поводу лекции Иванова-Шадра / Могирев // Народная газета. – Шадринск. – 1918. – 15 авг.
213. *Молева, Н.М., Белютин, Э.М.* Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Искусство, 1967. – 390 с.
214. *Молот.* Тихий ужас / Молот // Уральский рабочий. – 1920. – 14 мая.
215. *Морозов, А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. / А.И. Морозов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с.
216. *Морозов, В.* Первая художественная / В. Морозов // Миасский рабочий. – 1977. – 17 дек.
217. *Муратов, П.Д.* Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. / П.Д. Муратов. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 143 с.
218. *Муратов, А.М.* Живопись 20–30-х гг. / А.М. Муратов. – СПб.: Художник РСФСР, 1991.
219. Н.В. Глоба и российское художественно-промышленное образование / ред.-сост. Т.Л. Астраханцева / Науч. иссл. ин-т теории и истории изобразит. искусств РАХ, РГХПУ им. С.Г. Строганова. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – 504 с.

220. *Н.Г.* 3-х летний юбилей / *Н.Г.* // Советская правда. – Челябинск. – 1922. – 17 авг.
221. *Навозова, А.* За далью лет... О творчестве художников Юлия Блюменталья и Леонида Лезенкова / *А. Навозова* // Бельские просторы. – 2006. – № 3. – С. 134 – 140.
222. *Наков, А.Б.* Русский авангард / *А.Б. Наков.* – М.: Искусство, 1991. – 190 с.
223. *Нарский, И.В.* Жизнь в катастрофе: Будни населения Урала в 1917 – 1922 гг. / *И.В. Нарский.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2001. – 632 с.
224. Начало сделано // За коммунизм. – Пермь. – 1920. – № 1. – С.35.
225. Наш первый художественный очаг // Товарищ Терентий. – Екатеринбург. – 1923. – 11 нояб.
226. *Нестеров, М.В.* Воспоминания / *М.В. Нестеров,* вступ. ст. и коммент. *А.А. Русаковой.* – 2-е изд. – М.: Советский художник, 1989. – 412 с.
227. *Нехорошев, Ю.* Образы Башкирии / *Ю. Нехорошев* // Творчество. – 1969. – № 12. – С. 2–4.
228. Нижнетагильский государственный музей изобразительного искусства. Каталог. – М.: Советский художник, 1972. – 145 с.
229. *Николаев, К.* АХРР работает / *К. Николаев* // Смычка. – Оренбург. – 1926. – 2 дек.
230. *Нозаровский, Б.* Памятник на Вышке. Тысяча девятьсот двадцатый год / *Б. Нозаровский* // Вечерняя Пермь. – 1970. – 6–10 нояб.
231. О таинственном «белом» на площади... // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1926. – 8 июля.
232. Образ Урала в изобразительном искусстве / Ред.- сост. *Е.П. Алексеев.* Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2008. – 376 с.
233. *Павлов, В.* Его называли русским Роденом / *В. Павлов* // Уральский следопыт. – 1967. – № 4. – С. 28–31.
234. *Павлов, В.* Первая художественная / *В. Павлов* // Вечерний Свердловск. – 1973. – 7 мая.

235. *Павловский, Б.В.* А.К. Денисов-Уральский / Б.В. Павловский. – Свердловск: Кн. изд-во, 1953. – 85 с.
236. *Павловский, Б.В.* В.И. Ленин и изобразительное искусство / Б.В. Павловский. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 85 с.
237. *Павловский, Б.В.* Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б.В. Павловский. – М.: Искусство, 1975. – 131 с.
238. *Павловский, Б.В.* И.К. Слюсарев / Б.В. Павловский. – М.: Советский художник, 1958. – 67 с.
239. *Павловский, Б.В.* Камнерезное искусство Урала / Б.В. Павловский. – Свердловск: Кн. изд-во, 1953. – 152 с.
240. *Павловский, Б.В.* Л.В. Туржанский / Б.В. Павловский. – М.: Искусство, 1953. – 31 с.
241. *Павловский, Б.В.* Работы художника В.П. Дерябина / Б.В. Павловский // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1946. – 14 июля.
242. *Павловский, Б.В.* Уральский скульптор Илья Камбаров / Б.В. Павловский // Искусство. – 1955. – № 5. – С. 29–30.
243. *Павловский, Б.В.* Художники на Урале. Краткий обзор работ за 30 лет / Б.В. Павловский. – Свердловск: Свердловгиз, 1948. – 55 с.
244. *Павловский, Б.В.* Художники Свердловска / Б.В. Павловский. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – 107 с.
245. Памятники истории и культуры Пермской области / Сост. А.Б. Киселев, В.И. Сузутов. – Пермь: Арабеск, 1993. – Т. 2. – 236 с.
246. Памятники истории и культуры Пермской области / Сост. Л. Шатров. – Пермь: Кн. изд-во, 1976. – 219 с.
247. *Паперный, В.* Культура Два / В. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
248. Первая выставка художников Урала в Перми // Уральская новь. – 1926. – 15 фев.
249. Пермская государственная художественная галерея. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 86 с.

250. Пермский художественный музей. Очерк деятельности и состояния музея в первый год его существования – с 7 ноября 1922 г. по 1 октября 1923 г. – Пермь: Изд-во художественного музея, 1924. – 55 с.
251. Персональные и групповые выставки советских художников. 1917–1947. Справочник / Сост. З.Р. Алоян и др. – М.: Советский художник, 1989. – 278 с.
252. *Пиксанов, Н.К.* Областные культурные гнезда / Н.К. Пиксанов. – М. –Л.: Государственное издательство, 1928. – 148 с.
253. *Плампер, Я.* Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве. Пер. с англ. Н. Эдельмана. / Я. Плампер. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 496 с.
254. *Подкорытов.* Агитационный лубок / Подкорытов // Уральский рабочий. – Екатеринбург. – 1921. – 23 авг.
255. *Полевой, В.М.* Искусство XX века. 1901–1945 / В.М. Полевой. – М.: Искусство, 1991. – 303 с.
256. *Полещук, А.* Памятник на дальнем перегоне / А. Полещук // Рифей. Уральский краеведческий сборник. – Челябинск. 1987. – С. 4–34.
257. *Поликарпова, Г.* История одного пейзажа / Г. Поликарпова // Уральский следопыт. – 1969. – № 3. – С. 16–17.
258. *Полтавский, Ф.* Эрзя на Урале / Ф. Полтавский // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1967. – 23 дек.
259. *Попова, Л.В.* Из истории башкирской живописи / Л.В. Попова // Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР. – Л., 1975. – Вып. 2. – С. 16–22.
260. *Попова, Л.С.* История изобразительного искусства Башкортостана. Ч. 1. Живопись. Довоенный период / Л.С. Попова – Уфа: БИРО, 2000. – 39 с.
261. *Поспелов, Г.Г.* Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х гг. / Г.Г. Поспелов. – М.: Советский художник, 1990. – 269 с.

262. *Поспелов, Г.Г.* Русское искусство XIX века: Вопросы понимания времени. / Г.Г. Поспелов. – М.: Искусство, 1997. – 287 с.
263. *Посторонний.* К выставке / Посторонний // Коммунар. – Оренбург. – 1921. – 21 фев.
264. Праздник революции // Известия Пермского Губисполкома. – 1918. – 10 нояб. – № 224. – С. 3.
265. Прохожий. Строителю города / Прохожий // Товарищ Терентий. – Екатеринбург. – 1923. – 21 окт. – С. 7.
266. *Пудваль, А.* Две школы Ивана Шадра / А. Пудваль // Рифей. Уральский краеведческий сборник. – Челябинск. – 1980. – С. 173–204.
267. *Пудваль, А.* Уральские годы Эрзы / А. Пудваль // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1976. – 4 дек.
268. *Пудовкина, И.* Среди учёных дотошных. Утешитель, шаман, небожитель / И. Пудовкина // Березниковский рабочий. – 1995. – 2 июня.
269. *Пунин, Н.* Искусство и революция: Главы из кн. / Н. Пунин, публ. и примеч. И.Н. Пуниной // Искусство Ленинграда. – 1989. – № 5. – С. 8–16.
270. *Р.З.* Без лица (Областная художественная выставка) / Р.З. // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1928. – 6 июня.
271. *Родченко, А.М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / А.М. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. – 224 с.
272. *Рождественский, В.В.* Записки художника. / В.В. Рождественский. – М.: Советский художник, 1963. – 219 с.
273. *Ройтенберг, О.О.* «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». Из истории художественной жизни. 1925 – 1935 / О.О. Ройтенберг. – М.: Галарт, 2008. – 560 с.
274. *Русаков Н.А.* (1888 – 1941). Живопись. Графика. Каталог выставки. К 100-летию со дня рождения. – Челябинск: Челябинская областная картинная галерея, 1989. – 40 с.
275. Русский авангард и его национальные истоки. Альбом по материалам выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств 22 мая – 9

- августа 2009 / Сост. и авт. вступ. ст. З.Ю. Таюрова, О.А. Горнунг. – Екатеринбург: Артефакт, 2009. – 112 с.
276. *Рябинин, Б.С.* Нижний Тагил / Б.С. Рябинин.– Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1970. – 87 с.
277. *С.П.* Высшие художественные мастерские / С.П. // Звезда. – Пермь. – 1921. – 15 окт.
278. *Сабельфельд, Л.А.* Картины природы, сердечные и простые (о художнике П.Г. Юдакове) / Л.А. Сабельфельд // Челябинский рабочий. – 1980. – 26 окт.
279. *Сабельфельд, Л.А.* Из истории художественной жизни Челябинска / Л.А. Сабельфельд // Материалы научных конференций 1982, 1984, 1986 годов Челябинской областной картинной галереи. – Челябинск, 1994. – С. 93–103.
280. *Сабельфельд, Л.А.* Искусство 1920-30-х гг. Коллекция в собрании Челябинской областной картинной галереи. Концепция выставки / Л.А. Сабельфельд // Музей и художественная культура Урала. Сборник докладов на научно-практической конференции. – Челябинск, 1991. – С. 13–20.
281. *Сабельфельд, Л.А.* Искусство начала века / Л.А. Сабельфельд // Челябинский рабочий. – 1990. – 27 нояб.
282. *Сабельфельд, Л.А.* Плеяда старейших / Л.А. Сабельфельд // Вечерний Челябинск. – 1980. – 26 сент.
283. *Сабуров, А.П.* Творческий отчет. К выставке картин Н.А. Русакова / А.П. Сабуров // Челябинский рабочий. – 1938. – 28 июня.
284. *Сазонов, Н.С.* Записки уральского художника / Предисл. Б.В. Павловского / Н.С. Сазонов. – Л.: Художники РСФСР, 1966. – 164 с.
285. *Сарабьянов, Д.В.* Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли / Д.В. Сарабьянов // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1. – С.7–19.
286. *Сарабьянов, А.Д.* Жизнеописание художника Льва Бруни / А.Д. Сарабьянов – М.: Галерея Г.О.С.Т., 2009. – 471 с.
287. *Саянский, Л.В.* Наш город / Л.В. Саянский // Наши достижения. – 1934. – № 11. – С. 53 – 62.

288. *Северюхин, Д.Я.* Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или Проза художественной жизни / Д.Я. Северюхин. – СПб.: Изд. Дом «Мирь», 2018. – 752 с.
289. *Северюхин, Д.Я., Лейкинд, О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР / Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. – СПб.: Издательство Чернышева, 1992. – 400 с.
290. *Северюхин, Д.Я., Лейкинд, О.Л.* Художники русской эмиграции (1917–1941). Биографический словарь / Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. – СПб.: Издательство Чернышева, 1994. – 592 с.
291. Сегодня открывается памятник Я.М. Свердлову. Как шло сооружение памятника // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1927. – 15 июля.
292. *Седова, И.Н.* «Борьба с землей». Рельеф Ивана Шадра в собрании Третьяковской галереи / И.Н. Седова // Новое искусствознание. – 2019. – № 3. – С. 105 – 109.
293. *Семёнов, В.* Классик живет в Челябинске / В. Семёнов // Вечерний Челябинск. – 1977. – 4 марта.
294. *Семенова, Н.Ю.* Лабас / Н.Ю. Семенова. – М., 2013. – 251 с.
295. *Семенова, С.В.* Очарован Уралом / С.В. Семенова. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1978. – 144 с.
296. *Семенова, С.В.* Пламя и камень. Жизнеописание и размышления о том, как жил и работал художник и каменных дел мастер А.К. Денисов-Уральский / С.В. Семенова. – Екатеринбург: Автограф, 2007. – 301 с.
297. *Семянников, В.В.* Антисоветские настроения в художественном техникуме / В.В. Семянников // В поисках истины. Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений. Научно-практическая конференция. – Пермь, 1999. – С. 124–128.
298. *Семянников, В.В.* Двое из «будхудовцев» / В.В. Семянников // Вечерняя Пермь. - 1991. – 15 мая.
299. *Семянников, В.В.* И мои цветы расцветут (о Н.В. Кашиной) / В.В. Семянников // Вечерняя Пермь. – 1989. – 3 янв.

300. *Семянников, В.В.* Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества / В.В. Семянников // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1988. – С. 155–160.
301. *Семянников, В.В.* Художник В.А. Кобелев (1895-1956) / В.В. Семянников // Советское Прикамье. – 1987. – 1 окт.
302. *Сере, Ф.* Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Ф. Сере, пер. с англ. С.Б. Дубина. – М., 2004. – 332 с.
303. *Серебрянников Н.Н.* Пермская деревянная скульптура. Материалы предварительного изучения и опись / Н.Н. Серебрянников. – Пермь: Пермский государственный областной музей, 1928. – 214 с.
304. *Серебрянников, Н.Н.* Вопросы искусства в Уральской советской энциклопедии / Н.Н. Серебрянников // Рост. – Свердловск. – 1931. – № 2–3. – С. 107-114.
305. *Серебрянников, Н.Н.* Поддержим наших художников / Н.Н. Серебрянников // Звезда. – Пермь. – 1925. – 10 дек.
306. *Серебрянников, Н.Н.* Урал в изобразительном искусстве / Н.Н. Серебрянников. – Пермь: Кн. изд-во, 1959. – 256 с.
307. *Синельников, В.Г.* Знакомьтесь, Оренбуржье! Памятники истории и достопримечательности / В.Г. Синельников. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1970. – 120 с.
308. *Сказин, Н.* Обывательщина под маской революционного искусства (На выставке АХР) / Н. Сказин // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1929. – 1 июня.
309. *Сказин, Н.* Открылась областная художественная выставка. Объединить художников Урала / Н. Сказин // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1928. – 28 мая.
310. *Скуд.* Карнавал. Комсомольское рождество в Екатеринбурге / Скуд // Юный пролетарий Урала. – Екатеринбург. – 1923. – № 1. – С. 59–60.
311. *Слюсарев, И.К.* Путь художника / И.К. Слюсарев // Уральский современник. Альманах. – Свердловск. – 1938. – № 1. – С. 244–247.

312. *Смекалов И.В., Малясова Г.В.* Оренбургские СГХМ / И.В. Смекалов, Г.В. Малясова // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 томах. – Т. 3. – Книга 2. Н-Я. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 65–66.
313. *Смекалов, И. В.* Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ) в Оренбурге. 1919–1922 / И.В. Смекалов. – Оренбург: Изд. проект М. Ф. Коннова, 2013. – 252 с.
314. *Смекалов, И. В.* К вопросу об авторстве деревянного рельефа «Обнаженная» (начало 1920-х) из Самарского художественного музея / И.В. Смекалов // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 1. – С. 74–80.
315. *Смекалов, И. В.* Кузьма Николаев - живописец, организатор художественной жизни Урала / И.В. Смекалов // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 2. – С. 118–127
316. *Смекалов, И. В.* Первая Всероссийская конференция учащихся и учащихся ГСХМ и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО Наркомпроса (июнь 1920) / И.В. Смекалов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2, Искусствоведение. Филологические науки. – 2013. – № 3 – С. 24–27.
317. *Смекалов, И. В.* Сергей Калмыков. Альбом / И. В. Смекалов, В. Бучинская, Д. Маркиш. – Оренбург: Оренбург. кн. изд-во, 2014. Ч. 2: Похвала Оренбургу, 2014. - 94 с.
318. *Смекалов, И. В.* Сергей Калмыков: оренбургский период 1893–1937 / И.В. Смекалов. – Оренбург: [Б. и.], 2012. – 256 с.
319. *Смекалов, И. В.* Скульптор Николай Шалимов и живописец Василий Хвостенко – художники 1-й армии Туркестанского фронта (1919–1921) / И.В. Смекалов // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 1. – С. 131–143.

320. *Смекалов, И. В.* УНОВИС в Оренбурге: к истории художественной жизни российской провинции: 1919–1921 / И.В. Смекалов. – Оренбург: Оренбург. кн. изд-во, 2011. – 208 с.
321. *Смекалов, И. В.* Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918—1920-е). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Смекалов И.В. – М., Московская государственная художественно-промышленная академии им. С.Г. Строганова, 2017.
322. *Смекалов, И. В.* Ученики УЖВЗ Б. Ю. Сандомирская и С. А. Богданов – руководители Оренбургских ГСХМ / И.В. Смекалов // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. – М., МАРХИ, 2012. – С. 363–364.
323. *Смекалов, И.В.* Агитационное путешествие К.С. Малевича и Эль Лисицкого: Витебск – Москва – Оренбург (1920, лето) / И.В. Смекалов // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – № 2 (Часть 1). – 2016. – С. 154–165.
324. *Смекалов, И.В.* Николай Лапин. От Оренбургских государственных Свободных художественных мастерских до Высших Художественно-технических мастерских/ И.В. Смекалов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 35. – С. 158–165.
325. *Смекалов, И.В.* Новые материалы к творческой биографии Сергея Калмыкова / И.В. Смекалов // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 5 (166). – С. 74 – 78.
326. *Смекалов, И.В.* Педагогические эксперименты супрематистов в Оренбурге. По материалам переписки Ивана Кудряшова с витебским Творкомом УНОВИСа (1920 – 1922) / И.В. Смекалов // Архитектон: известия вузов. – 2016. – №1 (53). Эл. ресурс: http://archvuz.ru/2016_1/7/

327. *Смекалов, И.В.* Реконструкция двух супрематических проектов Ивана Кудряшова для театров Оренбурга / И.В. Смекалов. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. – 80 с.
328. Советский идеализм. Живопись и кино. 1925 – 1939. Альбом-каталог выставки / Авт. текстов Е. Дёготь, О. Аронсон, Ф. Балаховская. – М.: АртХроника, 2005. – 144 с.
329. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы / Под ред., вводные ст., примеч. И. Маца; сост. И. Маца, Л. Рейнгардт, Л. Ремпель. – М. – Л.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1933. – 664 с.
330. *Соколов П. Е.* Задачи школьного строительства ИЗО / П.Е. Соколов // Бюллетень Главпрофобра № 31 (специальный номер ОХОБРа). 20 ноября 1921. – С. 4–6.
331. *Соколов, В.* О создании художественных мастерских / В. Соколов // Борьба. – Златоуст. –1920. – 3 дек.
332. *Сорокина, В.М.* Касим Салиаскарович Девлеткильдеев. Графика и живопись 1913—1942 годов. Альбом. / В.М. Сорокина. – Уфа: ООО РА «Информреклама», 2007. – 24 с.
333. *Сорокина, В.М.* Ученик Сурикова / В.М. Сорокина // Бельские просторы. – 2004. – № 11. – С. 117-121.
334. *Спешилова, Е.А.* Алексей Несторович Зеленин. Художник. Иконописец. Педагог / Е.А. Спешилова – Пермь: Всехсвятский храм, 2006. – 85 с.
335. *Стараносов, П.Н.* Моя жизнь / П.Н. Стараносов.– М. – Л.: Искусство, 1937. – 100 с.
336. Старков Л.А. Каталог юбилейной выставки пермского художника. – Пермь, 1965. – 10 с.
337. Степан Карпов. Живопись и графика из собрания Оренбургского областного музея изобразительных искусств / Сост.: И. В. Смекалов. – Оренбург, 2020. – 232 с., ил.
338. *Степанян, Н.С.* Искусство России XX века / Н.С. Степанян. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 315 с.

339. *Стернин, Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900-1910-х годов / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
340. *Субботина, И.П.* Художник Субботин-Пермяк / И.П. Субботина. – Пермь: Пермское кн. изд-во, 1959. – 48 с.
341. Субботин-Пермяк П.И. Набойка Пермского края. Из собрания Коми-Пермского краеведческого музея им. П. И. Субботина-Пермяка. Альбом-каталог. – Кудымкар, 2021. – 156 с.
342. *Сутеев, Г.О.* Скульптор Эрзя. Биографические заметки и воспоминания / Г.О. Сутеев. – Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1968. – 142 с.
343. *Сыромятников, В.С.* Башкирское народное искусство / В. Сыромятников // Искусство. – 1937. – № 1. – С. 155–160.
344. Творчество Степана Эрзи в контексте диалога культур XX века. Тезисы докладов 1 Международных Эрзинских чтений: В 2 ч. – Ч. 2. – Саранск, 1997. – 163 с.
345. *Терновец, Б.Н.* Избранные статьи / Б.Н. Терновец. – М.: Советский художник, 1963. – С. 44.
346. *Тлеумагобетова А.* О Сергее Ивановиче Калмыкове / А. Тлеумагобетова // Искусство. – 1990. – № 9. – С. 45–48.
347. *Толстой, В.П.* Советская монументальная живопись / В.П. Толстой. – М.: Искусство, 1958. – 304 с.
348. *Толстой, В.П.* У истоков советского монументального искусства / В.П. Толстой. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 239 с.
349. Традиционная культура русского крестьянства Урала 18–19 вв. – Екатеринбург: УрО РАН, 1996. – 360 с.
350. *Трифонова, Г.С.* Валерия Челинцева (1906 – 1981): жизнь и творчество в объемном времени / Г.С. Трифонова. – М.: БуксМарт, 2021. – 528 с.
351. *Трифонова, Г.С.* Векторы художественной жизни страны накануне Великой Отечественной войны и изобразительное искусство Южного Урала / Г.С. Трифонова // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье). Сборник научных статей Первой заочной региональной

- научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС 16 мая 2011 г. – Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2011. – С. 77 – 89.
352. *Трифонова, Г.С.* Николай Русаков. Жизнь и творчество. 1888 – 1941/ Г.С. Трифонова. – Челябинск: «Челябинский Дом печати», 2004. – 160 с.
353. *Трифонова, Г.С.* Новое о русском авангарде (о выставке 20-30-х гг. в Челябинской областной картинной галереи) / Г.С. Трифонова // Наука в России. – 1992. – № 4. – С. 111–117.
354. *Трифонова, Г.С.* О формировании художественных традиций Челябинска в 20 - 30-е гг. Значение творчества Н.А. Русакова (1888-1941) и И.Л. Вандышева (1891-1964) / Г.С. Трифонова // Материалы научных конференций 1982, 1984, 1986 годов Челябинской областной картинной галереи. – Челябинск, 1994. – С. 48–59.
355. *Трифонова, Г.С.* Под звездой востока (о художнике Н.А. Русакове) / Г.С. Трифонова // Урал. – 1990. – № 2. – С. 172–174.
356. *Трифонова, Г.С.* Художественная жизнь Челябинска первой половины двадцатых годов / Г.С. Трифонова // Музей и художественная культура Урала. Сборник докладов научно-практической конференции. – Челябинск, 1991. – С. 47.
357. *Трифонова, Г.С.* Художественная культура Южного Урала (1900 – 1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники / Г.С. Трифонова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – 271 с.
358. *Тугендхольд, Я.А.* Искусство Октябрьской эпохи / Я.А. Тугендхольд. – Л.: Academia, 1930. – 199 с.
359. Туржанский Л.В. 1875 – 1945. Альбом / Сост. И.Л. Туржанская; авт. вступ. ст. Н.И. Станкевич. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 159 с.
360. Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Сост., авт. вступ. ст. В.П. Лапшин. – М.: Советский художник, 1978. – 147 с.

361. *Турчин, В.С.* Образ двадцатого... / В.С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.
362. Урал в панораме XX века / Под. ред. В.В. Алексеева. – Екатеринбург: «СВ-96», 2000. – 496 с.
363. *Уралов, Н.* К организации «Уралкниги» / Н. Уралов // Уральский коммунист. – 1923. – № 8. – С. 8.
364. Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург: УрО РАН, 1998. – 624 с.
365. Уральская советская энциклопедия. – Свердловск: Уралоблисполком, 1933. – Т. 1. – 854 с.
366. *Феденев, А.А.* Первые монументы в Перми / А.А. Феденев // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. – 2014. – № 9. – С. 105–112.
367. *Федорищев, В.* Бальмонт, Бруни и ...Миасс / В. Федорищев // Уральский следопыт. – 1993. – № 10. – С. 4–5.
368. *Федоров-Давыдов, А.А.* Русское и советское искусство. Статьи и очерки / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1975. – 739 с.
369. *Фенина, Э.* Скромный талант: о творчестве художника В.С. Сыромятникова / Э. Фенина // Бельские просторы. – 2005. – № 2. – С. 150–153.
370. *Филинкова, А.Н.* Свердловская книжная графика 1920 –1930-х гг. / А.Н. Филинкова // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 39. – С. 236–252.
371. *Филонов, П.Н.* Дневник / П.Н. Филонов. – СПб.: Азбука, 2000. – 672 с.
372. *Фоминых, П.* Вечное древо искусств (о художнике И.Л. Вандышеве) / П. Фоминых // Рифей. Уральский краеведческий сборник. – Челябинск, 1987. – С.132-145.
373. *Хан-Магомедов, С.О.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИИИ / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Знание, 1990. – 62 с.

374. *Хан-Магомедов, С.О.* Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 424 с.
375. *Художественная жизнь Советской России. 1917–1932.* Сборник материалов и документов. – М.: Галарт, 2010. 420 с.
376. *Художественная кузница Урала (юбилей промышленно-художественного техникума) // Уральский рабочий.* – Свердловск. – 1928. – 9 июня.
377. *Художник Урала. К 25-летию юбилею художника Л.В. Туржанского // Уральский рабочий.* – Свердловск. – 1926. – 18 авг.
378. *Художники группы «тринадцать». Из истории художественной жизни 1920-1930-х годов / Авт. вступ. статьи, сост. М.А. Немировская.* – М.: Советский художник, 1986. – 216 с.
379. *Художники народов СССР. Библиографический словарь / Ответ. ред. Т.Н. Горина; сост. О.Э. Вольценбург.* – М.: Искусство, 1970. – Т. 1. – 445 с.
380. *Художники народов СССР. Библиографический словарь / Ответ. ред. Т.Н. Горина; сост. О.Э. Вольценбург.* – М.: Искусство, 1972. – Т. 2. – 439 с.
381. *Художники народов СССР. Библиографический словарь / Ответ. ред. Т.Н. Горина; сост. О.Э. Вольценбург.* – М.: Искусство, 1976. – Т. 3. – 543 с.
382. *Художники народов СССР. Библиографический словарь / Ответ. ред. Т.Н. Горина; сост. О.Э. Вольценбург.* – М.: Искусство, 1983. – Т. 4. – Кн. 1. – 591 с.
383. *Художники народов СССР. Библиографический словарь / Ответ. ред. Т.Н. Горина; сост. О.Э. Вольценбург.* – СПб.: Гуманитарное агентство Академический проект, 1995. – Т. 4. – Кн. 2. – 622 с.
384. *Художники Перми / Сост. Н. Казаринова.* – Пермь: Кн. изд-во, 1981. – 176 с.
385. *Художники Советской Башкирии. Справочник / Сост. Э. Фенина.* – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1979. – 231 с.
386. *Чегодаева, М.А.* Соцреализм – мифы и реальность. – М.: Захаров, 2003. – 214 с.

387. Челябинская губерния в период военного коммунизма. Документы и материалы. – Челябинск: Челябинское кн. изд-во, 1960. – 708 с.
388. Челябинская организация союза художников России. 1936–1991. Справочник / Сост. О.А. Кудзоев. – Челябинск: Кн. изд-во, 1996. – 310 с.
389. *Черепов, В.А.* Графика екатеринбургских сатирических журналов в годы Первой русской революции / В.А. Черепов // Из истории художественной культуры Екатеринбурга – Свердловска. К 250-летию города. Свердловск, 1974. – С. 40 – 71.
390. *Черепов, В.А.* Николай Розанов – художник оренбургских сатирических журналов (попытка атрибуции) / В.А. Черепов // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов. — Свердловск: УрГУ, 1985. – С. 59 – 63.
391. *Черепов, В.А.* Сергей Яковлев. Жизнь и творчество. 1862 – 1930. / В.А. Черепов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – 85 с.
392. *Чернова, Т.* Памятник в Мотовилихе / Т. Чернова // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 11. – С. 44.
393. *Чуфаров, В.Г.* Деятельность партийных организаций Урала по осуществлению культурной революции. 1920–1937 / В.Г. Чуфаров. – Свердловск: УрГУ, 1972. – 153 с.
394. *Шадр И.Д.* Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе / И.Д. Шадр, сост., авт. вступ. ст. О.П. Воронова. – М., 1978 – 255 с.
395. *Шаповалов, Я.* Певец русской природы / Я. Шаповалов // Уральский рабочий. – Свердловск, 1959. – 4 окт.
396. *Шерстюк, И.* Окна УралРОСТА / И. Шерстюк // Уральский следопыт. – 1967. – № 11. – С. 76–78.
397. *Щекотов, Н.* Башхудожник / Н. Щекотов // Творчество. – 1940. – № 2. – С. 19-21.
398. *Щепкин, И.* К 1-ой областной выставке творчества художников Урала / И. Щепкин // Уральский рабочий. – Свердловск. – 1928. – 11 мая.

399. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. М.: РА, Global Expert & Service Team, 2013. – Т. I: Биографии. А–К. – 528 с.
400. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. М.: РА, Global Expert & Service Team, 2013. – Т. II: Биографии. Л–Я. – 724 с.
401. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. М.: РА, Global Expert & Service Team, 2013. – Т. III: Книга 1: История. Теория. А–М. – 816 с.
402. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. М.: РА, Global Expert & Service Team, 2013. – Т. III: Книга 2: История. Теория. Н–Я. – 816 с.
403. *Эттингер, П.* Выставка А.И. Самойловских / П. Эттингер // Творчество – 1940. – № 6. – С. 18.
404. *Я.Б.* Открытие выставки художников края / Я.Б. // Звезда. – Пермь. – 1925. – 30 дек.
405. *Якимович, А. К.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930 – 1990 / А.К. Якимович. – М.: Искусство – XXI век, 2009. – 461 с.
406. *Яковлев, В.Н.* Мое призвание / В.Н. Яковлев. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – 304 с.
407. *Янбухтина, А.Г.* Александр Тюлькин / А.Г. Янбухтина. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 26 с.
408. *Янбухтина, А.Г.* Давид Бурлюк и Александр Тюлькин. Из истории художественной жизни Уфы 1910 – 20-х гг. / А.Г. Янбухтина // Материалы Международной научной конференции «Искусство авангарда – язык мирового общения». – Уфа, 1993. – С. 214 – 234.

409. *Янбухтина, А.Г.* Окраина – не конец мира / А.Г. Янбухтина // Бельские просторы. – 2003. – № 10. – С. 120 – 128.
410. *Янбухтина, А.Г.* У истоков школы / А.Г. Янбухтина // Творчество. – 1969. – № 2. – С. 5–6.
411. *Янбухтина, А.Г.* К страницам истории и предыстории зарождения профессионального изобразительного искусства в Башкирии (1910–1920 гг.) в соотношении с целостным многовековым художественным наследием края и проблемы их осмысления в искусствознании / А.Г. Янбухтина // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье). Сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС 16 мая 2011 г. – Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2011. – С. 4 – 35.
412. *Ярков, С. П.* Рождение свердловского Союза художников и художественная жизнь Урала 1920-1930-х гг. / С.П. Ярков // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 161–173.
413. *Ярков, С.П.* Екатеринбургская художественно-промышленная школа (1902–1917) / С.П. Ярков / Из истории художественной культуры Екатеринбурга. – Свердловск, 1974. – С. 13.
414. *Ярков, С.П.* Екатеринбургская художественно-промышленная школа и некоторые проблемы художественного образования в России на рубеже 19–20 вв.: Автореф. дис. канд. искусствоведческих наук / С.П. Ярков. – Л., 1974. – 18 с.
415. *Ярков, С.П.* Первые шаги советской художественной школы на Урале / С.П. Ярков // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1980. – С. 76–97.
416. *Ярков, С.П.* Роль педагогов в системе обучения Екатеринбургской художественно-промышленной школы / С.П. Ярков // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1988. – С. 84–91.
417. *Ярков, С.П.* Свердловское художественное училище (1902–1987) / С.П. Ярков. – Свердловск: Уральский рабочий, 1987. – 40 с.

418. *Ярков, С.П.* Художественная школа Урала. / С.П. Ярков. – Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. – 320 с.
419. *Dějev, P.* Výtvarníci legionáři / P. Dějev. – Praha, 1937. – 328 с.
420. *Krbcova, I.* Barvy války / Colors of war / I. Krbcova. – VHU Praha, 2018. – 320 с.

Список иллюстраций

1. Васнецов А.М. Озеро в горной Башкирии. 1895. Х., м. 137,5 x 174. ГРМ.
2. Касаткин Н.А. Вагранщик. 1899. Х., м. 86 x 49. Ярославский художественный музей.
3. Лансере Е.Е. Челябинский старый цирк и дилижанс. 1904. К., тем. 19 x 28. ГРМ.
4. Шанин А.И. Христос среди фарисеев. 1900. Х., м. 116 x 159. ПГХГ.
5. Плюснин. Н.М. Давид, играющий на арфе перед царем Саулом. 1875. Х., м. 107 x 148. ЕМИИ.
6. Денисов-Уральский А.К. Камень «Узкий» на реке Чусовой. 1909. Х., м. 90 x 118. Иркутский областной художественный музей.
7. Денисов-Уральский А.К. Лесной пожар. 1910. Х., м. 321 x 401. ЕМИИ.
8. Зеленин А.Н. Газетный киоск в Париже. 1895. Дерево, м, 24 x 16. ПГХГ.
9. Зеленин А.Н. Портрет девушки в боярском костюме. Нач. XX в. Х., м. 53 x 40. ПГХГ.
10. Евстафьев П.С. В саду. 1913. Х., м. 139 x 155. ПГХГ.
11. Евстафьев П.С. Портрет музыканта. 1910-е. Х., м. 93 x 116. ПГХГ.
12. Попов Л.В. Ходоки на новые места. 1904. Х., м 93 x 123. ПГХГ.
13. Попов Л.В. Луга затопило. 1908 Х., м. 124 x 198. ООМИИ.
14. Попов Л.В. Под красным светом. 1910 – 1911. Х., м.102 x 129. ООМИИ.
15. Парамонов А.Н. Осенний пейзаж. 1910. К., м. 77,5 x 92. ЕМИИ.
16. Парамонов А.Н. Пригорюнившаяся царевна. Нач. 1900-х. Б., гуашь. 29 x 17. Музей-заповедник Абрамцево.
17. Парамонов А.Н. Чудища у воды. Эскиз. Нач. 1900-х. Б., гуашь. 14 x 23. Музей-заповедник Абрамцево.
18. Девлеткильдеев К.С. На молитве. 1916. Б., акв. 21 x 33. БГХМ.
19. Ульянов В.Ф. Красные кони. 1917. Х., м. 138 x 185. ЕМИИ.
20. Туржанский Л.В.. Холодной весной. 1911.Х., м. 58 x 117. Дальневосточный художественный музей. Хабаровск.
21. Туржанский Л.В. К вечеру. 1910. Х., м. 44 x 93. ГРМ.

22. Субботин-Пермяк П.И. На реке. 1916. Х., м. ПГХГ.
23. Фонтан «Дети под дождем» («Первая любовь»). Сад общественного собрания. Челябинск. Фото 1910-х гг.
24. Парковая скульптура «Венера». Екатеринбург. Фото 1910-х гг.
25. Памятник Н.Н. Демидову. Скульптор Ф. Бозио. 1837. Н. Тагил. Фото. 1900-х.
26. Памятник А.Н. Карамзину. Автор проекта А.Г. Белов. Скульптор А. Лютин. 1855. Н. Тагил. Фотография 1900-х гг.
27. Памятник Екатерине II. Автор проекта М.О. Микешин. 1883. Ирбит. Открытка 1900-х гг.
28. Памятник Екатерине I. 1886. Екатеринбург. Фото 1900-х гг.
29. Памятник императору Александру II. Скульптор М. Попов. 1906. Екатеринбург. Открытка 1910-х гг.
30. Памятник императору Александру III. Скульптор Мейснер. 1901. Кушва. Фото 1910-х гг.
31. Екатеринбургская художественно-промышленная школа. Открытка нач. XX в.
32. Чеканная мастерская Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Фотография нач. XX в.
33. Столярно-резная мастерская Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Фотография нач. XX в.
34. Резные работы из яшмы учеников Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Фотография нач. XX в.
35. Деревянный ларец с металлическими накладками. Работа учеников Екатеринбургской художественно-промышленной школы. 1911 – 1913.
36. Залькалн Т.Э. Андрюша. 1905. 14 x 5 x 8. Бронза Латвийский национальный художественный музей. Рига.
37. Залькалн Т.Э. Вера Арнольдова. 1906. 13 x 16 x 5. Бронза Латвийский национальный художественный музей. Рига.
38. Алмазов В.А. Бюст Д.Н. Мамина-Сибиряка. 1912. Чугун, литье. 110 x 65 x 39. Екатеринбург.

39. Бархатов. Добровольцы, вперед! 1918. Плакат. Б., литография. 73 x 45.
Свердловский областной краеведческий музей.
40. Поляков И. Каждая минута промедления теперь – год рабства в будущем.
Плакат. 1918. Б., литография. 99 x 59. ПГХГ.
41. Ванин Н. Пусть все Вильгельмово стадо... Плакат. 1919. Б., цв. литография. 71 x 51. ПГХГ.
42. Саянский Л.В. Красный пахарь. Плакат. 1918. Б., цв. литография. 74 x 51.
Свердловский областной краеведческий музей.
43. Саянский Л.В. Бой решительный, великий... Плакат. 1918. Б., цв. литография.
55 x 41. ПГХГ.
44. Саянский Л.В. Тиф последний враг. Плакат. 1921. Б., литография. 71 x 55.
ПГХГ.
45. Неизвестный художник. Брысь, старая карга! 1918. Б., акварель, тушь.
51 x 74. Свердловский областной краеведческий музей.
46. Микрюков. Содержанка. 1920. Плакат. Б., акварель, тушь. 54 x 73.
Свердловский областной краеведческий музей.
47. Елтышев Л.А. Рабоче-крестьянская Россия дружным и упорным трудом строит
новую коммунистическую жизнь. Плакат. Нач. 1920-х. СОКМ.
48. Цельмер В.Д. Да здравствует 3 года власти пролетариата! Эскиз плаката. 1920.
Б., цв. кар. 17 x 22. ПГХГ.
49. Верещагин А.К. 3 года защиты диктатуры пролетариата. 1920. Б., акв., кар. 24 x
23. ПГХГ.
50. Цельмер В.Д. Продналог. Нач. 1920-х. Б., гуашь, тушь. 19 x 22. ПГХГ
51. Будрин Д.Н. Рабочий. Эскиз уличного панно. Нач. 1920-х. Б., акв., кар. 32 x 24.
ПГХГ.
52. Парамонов А.Н. Обложка сборника статей. Екатеринбург. 1920. Частное
собрание.
53. Парамонов А.Н. Обложка книги Д. Бразуля «На освобожденном Урале».
Екатеринбург. 1921.

- 54.Парамонов А.Н. Неделя фронта. 1920. Плакат. Б., цв. литография. 71 х 55.
Свердловский областной краеведческий музей.
- 55.Парамонов А.Н. Помочь инвалиду Красной Армии долг каждого гражданина.
1920. Плакат. Б., цв. литография. 70 х 54. Свердловский областной
краеведческий музей.
- 56.Парамонов А.Н. В единении крестьянина и рабочего сила непобедимая. Эскиз
плаката. 1920. Б., акв., тушь. 24 х 29. Собрание С.П. Яркова.
- 57.Парамонов А.Н. 1 Мая – великий праздник освобожденного труда. Плакат. Б.,
хромолитография. 76 х 56. Нач. 1920-х. СОКМ.
- 58.Микрюков И. Пермь! Усильте ремонт паровозов! Плакат. 1921 Б., цв.
литография. 75 х 55. ПГХГ.
- 59.Лаков Н. Эскиз оформления агитпоезда. 1919 – 1920. К., уголь, белила, акв. 34 х
40. ПГХГ.
- 60.Агитпароход ВЦИК «Красная звезда». Фото 1919 г.
- 61.Кобелев В.А. Уличное панно. Эскиз.Нач.1920-х. Б., акв. 30 х 27. ПГХГ.
- 62.Иконников В.И. Эскиз росписи. 1920. Б., акв., гуашь, кар. 33 х 30 ПГХГ.
- 63.Саянский Л.В. Поезд революции мчится без остановки. Панно. Арка на
привокзальной пл. Екатеринбург. 1919.
- 64.Арка на пл. Революции в Челябинске. Фото 1922.
- 65.Трибуна на пл. Уральских коммунаров. Екатеринбург. 1920.
- 66.Шиловский А.Л. Памятник К. Марксу в Кунгуре. 1918. Не сохранился.
- 67.Неизвестный автор. Скульптура «Свобода» на пл. 1905 года. Весна 1918.
Екатеринбург. Не сохранилась.
- 68.Банников Н.А. Памятник «Павшим за свободу». Нижний Тагил. 1918.
- 69.Гомзииков В.Е. Проект памятника павшим борцам революции в Мотовилихе.
1920. Б., акв., тушь. 39 х 24. ПГХГ.
- 70.Гомзииков В.Е. Памятник «Борцам революции» на Вышке. 1920. Бетон, железо.
Мотовилиха. Пермь. Открытка 1980-х годов.
- 71.Старков Л.А. Памятник «За власть Советов!», к 3-й годовщине Октябрьской
революции. Пермь. 1920.

72. Неизвестный автор. Памятник «Освобожденный труд», к 3-й годовщине Октябрьской революции. Пермь. 1920. Не сохранился.
73. Неизвестный автор. Памятник «Воин на страже», к 3-й годовщине Октябрьской революции. Пермь. 1920.
74. Эрзя С.Д. Памятник К. Марксу. Площадь 1905 года. Екатеринбург. Установлен 26 января 1920 года. Мрамор.
75. Эрзя С.Д., Шапошников А.Н. Кузнец мира. 1920. Железобетон. Екатеринбург.
76. Камбаров И.А. Памятник Парижской Коммуне на пл. Парижской Коммуны. 1920. Бетон. Екатеринбург.
77. Эрзя С.Д., Беленков П.А., Ваулина Е.В., Голубев С., Самарин Ф.Г. Памятник уральским коммунарам. 1920. Железо, гипс. Екатеринбург.
78. Творческий коллектив под руководством С.Д. Эрзи. Памятник уральским коммунарам. 1920. Бетон. Екатеринбург.
79. Эрзя С.Д. Спокойствие. 1919. Мрамор. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи
80. Эрзя С.Д. Ева. Мрамор. 1919. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи
81. Эрзя С.Д. Освобожденный труд. 1920. Мрамор. Екатеринбург. 1920.
82. Эрзя С.Д. Освобожденный труд. 1920. Мрамор. Екатеринбург. 1920. Общий вид памятника.
83. Ваулина В.Е. Фридрих Энгельс. Мемориальная доска. 1920. Чугун, литье. 120 x 85 x 10. Музей истории Екатеринбурга.
84. Ваулина В.Е. Роза Люксембург. Мемориальная доска. 1920. Чугун, литье. 120 x 85 x 10. Музей истории Екатеринбурга.
85. Киселев В.А. Памятник на могиле 27 подпольщиков. 1920. Златоуст.
86. Валенков Г.П., Горшков, Клодт К.А. и др. Рабочий с винтовкой. 1923. Чугун, литье. Высота 2,5 м. Нижний Уфалей.
87. Валенков Г.П., Горшков, Клодт К.А. и др. Памятник «Героям, павшим за революцию. 1918-1922 гг.». 1922. Чугун, литье. Касли.

- 88.Валенков Г.П., Горшков, Клодт К.А. и др. Памятник «Героям, павшим за революцию». 1929. Чугун, литье. Полевской.
- 89.Неизвестный автор. Памятник «Павшим борцам за коммунизм». 1924. Бетон. Кытлым.
- 90.Комплект всех степеней ордена «Освобождение Сибири» изготовленных ЕХПШ. Фотография экспонатов выставки в Новосибирском музее. Фото 1930-х гг. Эл. ресурс: [https://www.arudichenko.com/t-2-r-4-osvobsibiri?_escaped_fragment_ =](https://www.arudichenko.com/t-2-r-4-osvobsibiri?_escaped_fragment_=)
- 91.Влчек Й. Екатеринбург. Почтовая открытка. 1922. Прага
- 92.Влчек Й. Екатеринбург. Почтовая открытка. 1922. Прага
- 93.Пиштелька П. Афиша бала 1-го чехословацкого кавалерийского полка «Яна Искры из Брандыса». 1-я женская гимназия. 14 января 1919. Челябинск.
- 94.Пиштелька П. Афиша бала 1-го чехословацкого кавалерийского полка «Яна Искры из Брандыса». 1-я женская гимназия. 14 января 1919. Челябинск.
- 95.Выставка чехословацких художников-легионеров в октябре 1918 в Екатеринбурге. Фотография 1918 г.
- 96.Шадр И.Д. Проект памятника Мировому страданию. Иллюстрация из журнала «Творчество». 1918. №5.
- 97.Бруни Л.А. Охота на озере. 1919. Х., м. 38 х 57. ГРМ.
- 98.Кичигин М.А. Сбор фруктов. 1918. Х., м. ЕМИИ.
- 99.Каменский В.В. Сад у дома. 1913. Х., м. 71 х 57. ЕМИИ
- 100.Бурлюк Д.Д. Казак Мамай. 1916. Х., м. 62,6 х 93. БГХМ.
- 101.Бурлюк Д.Д. Радуга. 1916. Х., м. 92,6 х 62,4. БГХМ.
- 102.Бурлюк Д. Д. Беженцы в Уфе. 1916. Х., м. 63 х 69. Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля. Москва.
- 103.Бурлюк Д.Д. Улица в Уфе. 1915 – 1918. Х., м. 31 х 44. ГРМ.
- 104.Бурлюк Д.Д. Одинокая лачуга. 1918. Х., м. 37,5 х 58. БГХМ.
- 105.Бурлюк Д. Д. Четыре обнаженных женщины. Фантастический мотив. 1918. Х., м. 58 х 60. БГХМ.
- 106.Бурлюк. Портрет молодого башкира. 1917. Х., м. 39 х 36. БГХМ.

107. Бурлюк Д.Д. Мальчик с девочкой. 1918. Х. м. 49 x 58. БГХМ.
108. Бурлюк Д.Д. Красный полдень. 1917. Х., м. 44 x 66. БГХМ.
109. Бурлюк Д.Д. Натурщица. 1918. Х., м. 62 x 88. БГХМ.
110. Бурлюк Д.Д. Женский портрет. 1915 – 1918. Х., м. 34 x 32. БГХМ.
111. Староносков П.Н. Деревня Медведевка. 1917. Х., м. ПГХГ.
112. Староносков П.Н. Над горами. 1910-е. Х., м. 100 x 120. Златоустовский краеведческий музей.
113. Староносков П.Н. Озеро Чебаркуль. 1918. Х., м. 124 x 106. ПГХГ.
114. Бурлюк Д. Д. Натюрморт. 1917. Х., м. 97 x 74. Златоустовский краеведческий музей.
115. Бурлюк Д.Д. Портрет моего дяди. 1919. Фанера, м. 36 x 25. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева.
116. Тюлькин А.Э. Дворик на даче. 1919. К., темпера. 71 x 55. БГХМ
117. Афиша о приеме в Кудымкарские художественно-промышленные мастерские. 1920. КПКМ.
118. Женщина в коми-пермяцкой одежде. Игрушка. Работа учащихся Кудымкарских художественно-промышленных мастерских. 1919 – 1923. Дерево, роспись. 16 x 7,5 x 5. КПКМ.
119. Слон. Игрушка. Работа учащихся Кудымкарских художественно-промышленных мастерских. 1919 – 1923. Дерево, роспись. 7,5 x 15 x 4. КПКМ.
120. Субботин Пермь П.И. Рабочий, коммунист на фабрике. Эскиз оформления. 1919. Б., акв., карандаш. 24 x 21. КПКМ.
121. Вериги М.Б. Красноармейцы. 1920. К., м. 69 x 46. Томский областной художественный музей.
122. Оболенский В.А. Три года советской власти. Эскиз плаката. 1920. Б., гуашь. 38 x 52. Томский областной художественный музей.
123. Субботин-Пермь П.И. Город. 1920. Х., м. 61 x 51. КПКМ.
124. Субботин-Пермь П.И. Рабочий. 1921. Х., м. 88 x 66. КПКМ.
125. Субботин-Пермь П.И. Композиция. 1921. Х., темпера. 91 x 62. КПКМ.
126. Будрин Д. Н. Автопортрет. 1920. Картон, сангина. 47 x 34. ПГХГ.

127. Курдов В.И. Пейзаж. 1921. Б., акв. 24 x 15. ПГХГ.
128. Накаряков А.К. Мужская фигура. 1920-е. Х. м. 89, 5 x 47. ПГХГ.
129. Попков И.Г. Мужчина и женщина. 1920. Б., уголь. 26 x 17. ПГХГ.
130. Райцер Л.А. Натюрморт со скрипкой. 1920. Фанера, м. 72 x 51. ПГХГ.
131. Цельмер В.Д. Меланхолия. 1921. Б., кар. 13 x 9, 5 ПГХГ.
132. Сандомирская Б.Ю. Обнаженная. Нач. 1920-х. Дерево, металл. 52 x 22.
Самарский областной художественный музей.
133. Богданов С.А. Площадь Борьбы. 1919. Х., м. 57 x 70. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим».
134. Кудряшов И.А. Портрет девушки. Беспредметная композиция. 1919 (?). Х., м. 67 x 50. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых.
135. Соколов П.Е. Композиция. 1920. Х., м. 90 x 93. ЕМИИ.
136. Соколов П.Е. Композиции из геометрических фигур. Б., акв, кар. 1923. 38 X 31, Государственный музей искусств им. И.В. Савицкого. Нукус, Узбекистан.
137. Цицковский Н.С. Портрет. 1920 - 1921. Х., м. 70 x 51. ЕМИИ.
138. Лаков Н.А. Натюрморт с бутылками. 1923 – 1925. Х., м. 53 x 40.
Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим».
139. Лабас А.А. Натюрморт. 1920. Х., м. 62 x 50. ЕМИИ.
140. Лабас А.А. Цветовая композиция. Овал. 1920 – 1921. Х., м. 79 x 71. Частное собрание.
141. Плаксин М.М. Планетарное. 1922. Х., м. 72 x 61. Музей искусства модернизма – коллекция Костаки. Салоники. Греция
142. Богданов С.А. Натурщица. 1920. Х., м. 107 x 71. Государственный музей искусств им. И.В. Савицкого. Нукус, Узбекистан.
143. Богданов С.А. Женщина за чисткой картонки. Нач. 1920-х. Х., м. 105 x 70.
Государственный музей искусств им. И.В. Савицкого. Нукус, Узбекистан.
144. Экспозиция 1-й Государственной выставки картин в Оренбурге. Февраль 1921.
Музей искусства модернизма — коллекция Костаки. Салоники. Греция.
145. Кудряшов И.А. Общая схема росписи зрительного зала 1-го Советского театра в Оренбурге. 1920–1921. Х., смеш. техника. 101 x 88. ГТГ.

146. Кудряшов И.А. Супрематическая композиция. 1920. Эскиз неосуществленной росписи плафона в фойе 1-го Советского театра Оренбурга. 1920–1921. ГТГ.
147. Тимофеева Н.К. Натюрморт. 1920. Фрагмент фото экспозиции 1-й Государственной выставки картин в Оренбурге. Музей искусства модернизма — коллекция Костаки. Салоники. Греция.
148. Шалимов Н.Г., Хвостенко В.В. Кукла «Буржуй» к спектаклю «Корона и звезда» по пьесе Н. Шалимова. 1919 – 1920. Дерево, папье-маше, картон, ткань, роспись. 60 x 60 x 8. Музей Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова.
149. Шалимов Н.Г., Хвостенко В.В. Кукла «Петрушка» к спектаклю «Корона и звезда» по пьесе Н. Шалимова. 1919 – 1920. Дерево, папье-маше, картон, ткань, роспись. 70 x 54 x 11. Музей Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова.
150. Шалимов Н.Г., Хвостенко В.В. Кукла «Гидра контрреволюции» к спектаклю «Корона и звезда» по пьесе Н. Шалимова. 1919 – 1920. Дерево, папье-маше, картон, ткань, роспись. 56 x 49 x 5. Музей Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова.
151. Субботин-Пермяк П.И. Натюрморт. 1921. Х., м. 61 x 51. ПГХГ.
152. Субботин-Пермяк П.И. Натюрморт с розовым кувшином. 1921 Х., м. 66 x 57. КПКМ.
153. Субботин-Пермяк П.И. Натюрморт. 1921. Х., м. 53 x 44. ПГХГ.
154. Субботин-Пермяк П.И. Ау-у. 1918. Картон, м. 63 x 80. ПГХГ.
155. Субботин-Пермяк. Песнь Перуну. 1917. Х., м. ПГХГ.
156. Субботин-Пермяк П.И. Эскизы праздничного оформления Москвы к первой годовщине создания Красной армии. 1919. Б., акв., тушь. КПКМ.
157. Иконников В.И. Голова молодой женщины. 1920 Б., уголь. 21 x 16. ПГХГ.
158. Иконников В.И. Натюрморт 1920-е Б., акв 38 x 36 ПГХГ.
159. Иконников В.И. Портрет женщины. 1920-е. Х., м. 70 x 48. ПГХГ.
160. Вериги М.Б. Портрет Б.В. Властова. 1922 – 1923. Х., м. 74 x 71. ПГХГ.
161. Вериги М.Б. Крестьянская семья. 1920. Кар., м. 84 x 100. ПГХГ.

162. Русаков Н.А. Обнаженная с кувшином. 1910-е. Б., акв. 33 x 21. ЕМИИ.
163. Русаков Н.А. Советская девушка. 1920-е. Х., м. 47 x 43. ЧМИИ.
164. Русаков Н. А. Восточные мудрецы. 1917 – 1924. Х., м. 91 x 119. ЧМИИ.
165. Тюлькин А.Э. Гортензии. 1918 – 1919. К., темпера. 94 x 86. БГХМ.
166. Тюлькин А.Э. Восточный натюрморт. 1920. Х., темпера. 100 x 101. БГХМ.
167. Лежнёв А.П. Деревня Баряшево. 1918. Х., м. 19 x 28. БГХМ.
168. Лежнёв А. П. Синие тени. 1918. Х., м. 36 x 40. БГХМ.
169. Деловой клуб. Свердловск. Арх. К.Т. Бабыкин, Г.П. Валенков, Е.Н. Коротков. 1915 – 1927. Фото 1930-х.
170. Лямин В.Е. Рельеф на фасаде Делового клуба. 1924 – 1925.
171. Трёмбовлер И.И. Автопортрет. 1925. Дерево. 44 x 26 x 30. ЕМИИ.
172. Зайцев Я.П. Сибирский партизан. 1930 – 1932. Бисквит, роспись. Высота 26 см. Дмитровский фарфоровый завод.
173. Зайцев Я.П. Шахтер. Скульптура на фасаде гостиницы «Большой Урал». Свердловск. Конец 1930-х.
174. Шорина Э.Н. Партизанка. 1946. Гипс. 30 x 25 x 20. Березниковский историко-художественный музей им. И.Ф. Коновалова.
175. Темникова Г.М. Уралочка. 1948. Гипс 14 x 10 x 8,5. ИМИИ.
176. Вахонин И.М. Светлые ангелы. 1920-е. Б., акв., карандаш. 20 x 12,5. ЕМИИ.
177. Вахонин И.М. Светлые ангелы. 1920-е. Б., тушь. 20 x 12,5. ЕМИИ.
178. Вахонин И.М. Декоративное панно. 1925. Б., гуашь, тушь. 21 x 35. ПГХГ.
179. Константиновский А.И. Эскиз декорации к спектаклю «Горячее сердце». Свердловский театр драмы. 1930-е. Кар., гуашь. 52 x 65. Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково».
180. Кузьмин А.А. Эскиз декорации к спектаклю «Эрнани» по пьесе В. Гюго. 1958. Б., акв. 43 x 60. НТМИИ.
181. Кобелев В.А. Кот и белка 1930-е Б., акварель. 15 x 10. ПГХГ.
182. Камшилова Е.В. В кафе. 1940. Б., цв. литография. 45 x 35. ПГХГ.
183. Цельмер В.Д. Город. 1920-е. Б., акв., гуашь. 11 x 16. ПГХГ.
184. Кашина Н.В. Водная станция. 1930. Б., акв. 38 x 29. ГРМ.

185. Кашина Н.В. За книгой. 1933. Б., акв., гуашь. 38 х 31. ПГХГ.
186. Темникова Г.М. Натюрморт. 1926 – 1927. Б., литография. 33 х 25. ИМИИ.
187. Иванов Ю. А. Пейзаж. 1931. Б., тушь. 29 х 24. ЕМИИ.
188. Долгоруков Н.А. Мощь Красной Армии - несокрушима! Плакат. 1940. Б., цв. печать. 86 х 59. Государственный историко-художественный музей Новый Иерусалим.
189. Жуков А. А. Тачанка. 1930-е. Цв. б., гуашь. 65,5 х 48. ИМИИ.
190. Прохоров Н. Д. Красноармеец. 1931. Б., ксилография. 19 х 7. ООМИИ.
191. Прохоров Н. Д. На стрельбах. 1938. Б., акв. 17 х 25. ООМИИ.
192. Челенцова В.Н. Автопортрет. 1933. Б., акв., гуашь. 34 х 25. Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева.
193. Накаряков А.К. Механический цех перед открытием. Магнитогорск. 1930-е. Б., уголь, тушь. ПГХГ.
194. Кикин А.В. Рабочие. 1920-е. Б., кар., акв. 41 х 29. Нижегородский художественный музей.
195. Кикин А. В. Красноармеец. 1930-е. Б., кар, акварель. 42 х 29. Нижегородский художественный музей.
196. Кикин А.В. Иллюстрация к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Горное гнездо». Д.Н. Мамин-Сибиряк. Собр. соч. в 5 тт. Том 3. Свердловск: Свердлгиз, 1936
197. Жуков А.А. Иллюстрация к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Д.Н. Мамин-Сибиряк. Собр соч. в 5 тт. Том 1. Свердловск: Свердлгиз, 1935.
198. Константиновский А.И. Иллюстрация к «Бойцам» Д.Н. Мамина-Сибиряка. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Собр. соч. в 5 тт. Том 2. Свердловск: Свердлгиз, 1935.
199. Голубчиков Н.П. Иллюстрация к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Хлеб». 1936. Б., тушь. 24 х 17. ОМПУ.
200. Кашина Надежда В. Натюрморт с апельсинами. 1939. Фанера, м. 69 х 46. ПГХГ.
201. Лезенков Л.В. Автопортрет 1922. Х., м. 79 х 57. БГХМ.
202. Голубчиков Н.П. Вдали Свердловск. 1930-е. Х., м. 63 х 88. НТМИИ.

203. Шмелев Ф.К. Снедь московская. Хлебы. 1924. Х., м. 93 x 101. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых.
204. Шмелев Ф.К. Портрет. 1930-е. Х., м. 65 x 60. Частное собрание.
205. Шмелев Ф.К. Свердловск. 1930-е. Х., м. 55 x 34. Частное собрание.
206. Шмелев Ф.К. Натюрморт. 1930-е. Х., м. 65 x 60. Частное собрание.
207. Парамонов А.Н. Портрет партизана Гуляева. 1926. Х., м. ПГХГ.
208. Парамонов А.Н. Лед возят. 1920-е. Х., м. 44 x 61. ЕМИИ.
209. Вахонин И.М. Лето. 1920-е. Б., гуашь. 16 x 25. ПГХГ.
210. Давыдов А.П. Металлисты. 1926. Б. аквар, гуашь, каранда. 39 x 50. ПГХГ.
211. Голиков К. М. На плоту. 1927. Картон, м. 36 x 55. ПГХГ.
212. Дубяго В. М. Эскиз мужской головы. 1920-е. Х., м. 40 x 40. ПГХГ.
213. Белянин П.П. Тенденция к снижению цен. 1926. Бум., уголь, белила. 21 x 17. ПГХГ.
214. Мешков В.В. Уральская осень. 1929. Х., м. 50 x 115. ПГХГ.
215. Радимов П.А. Свердловск строится. 1932. Х., темпера. 72 x 89. ЕМИИ.
216. Радимов П.А. Свердловск осенью. 1932. Х., темпера 71 x 66. ЕМИИ.
217. Покаржевский П. Д. Мартеновский цех. Златоуст. 1930. Х., м. 133 x 105. ЕМИИ.
218. Ряжский Г.Г. Рудник. Урал. 1925. Таганрогский художественный музей.
219. Лабас А.А. Уральский завод. 1925. Х., м. 105 x 173. ЕМИИ.
220. Древин А. Д. Чусовая после грозы. 1926. Х., м. 77 x 93. ЕМИИ
221. Древин А.Д. Домна на Чусовой. 1928. Х., м. 65,5 x 80. ЕМИИ.
222. Удальцова Н.А. Чусовая Вечер. 1928. Х, м. 66 x 80. ЕМИИ.
223. Удальцова Н.А. Урал. 1928. Х, м. 64 x 80. ЕМИИ.
224. Удальцова Н.А. Чусовая. День. 1928. Х., м. 66 x 80. ЕМИИ.
225. Тюлькин А.Э. Карусель. 1925. Кар., темпера. 70 x 64. ГРМ.
226. Тюлькин А.Э. Голубой домик. 1930. Кар., темпера. 70 x 63. БГХМ.
227. Мелентьев Г.А. Портрет Е. Овсянниковой. 1928. Х., м. ЕМИИ.
228. Мелентьев Г.А. Портрет С.А. Окулова. 1932. Х., м. 99 x 74. ПГХГ.
229. Русаков Н.А. Те и эти. 1920-е. Х., м. 101 x 157. ЧМИИ.

230. Калмыков С.И. Из серии «Оренбургские мотивы». 1926. Б., офорт. ОМИИ.
231. Калмыков С.И. Из серии «Оренбургские мотивы». 1926. Б., офорт. ОМИИ.
232. Лежнёв А.П. Женский портрет. 1925. Х., м. 37 х 26 БГХМ.
233. Лезенков Л. В. Натюрморт. 1920-е. Фанера, м. 56 х 67. БГХМ.
234. Лезенков Л. В. Портрет артистки с. Давлеканово. Кон. 1920-х. Х. м. 79 х 57. БГХМ.
235. Тихменев Е.А. Разгром белогвардейского обоза. Нач. 1930-х. Х., м. 119 х 203. ООМИИ.
236. Тихменев Е.А. Встреча сибирских казаков с уссурийским тигром. 1930-е. Х., м. 105 х 180. ООМИИ
237. Давыдов А.П. Шахтеры. 1928. Х., м. 59 х 47. ЕМИИ.
238. Ольшевский Б.А. Ремонтная мастерская. 1931. Х., м. 85 х 95. Самарский областной историко-краеведческий музей им. П.А. Алабина.
239. Николаев К.В. Земляные работы на коксокомбинате Магнитогорска. 1931. Х., м. 70 х 80. ПГХГ.
240. Сазонов Н. С. Натюрморт. 1929. Б., фанера, м. 38 х 45. ЕМИИ.
241. Девлеткильдеев К.С. Натюрморт с кувшином и кактусом. 1920-е. Б., акв. 43 х 31. БГХМ.
242. Звездин Н.В. Натюрморт. 1930-е. Х., м. 60 х 73. ЕМИИ.
243. Ледяев Н.М. На пляже. 1924 – 1925. Х., м. 37 х 42. ООМИИ.
244. Ледяев Н.М. Лыжница 1930-е. Х., м. 59 х 67. ООМИИ.
245. Субботин-Пермяк П.И. Обложка альбома «Набойка Пермского края». Вып. 1. 1922. КПКМ.
246. Кузнецов В.А. Канун. 1909. Х., м. Государственный музей истории религии. Санкт-Петербург.
247. Кузнецов В.А. Божьи люди. 1916. Х., м. 90 х 122. ГРМ.
248. Кузнецов В.А. Разведчик Урала (Уральский штейгер). 1925. Х., м. 83 х 74. ГРМ.

249. Мелентьев Г.А. Эскиз к картине «Осада Кунгура армией Пугачева». 1924-1925. Б., кар. 27 х 35. Кунгурский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
250. Мелентьев Г.А. Сожжение икон в Кунгуре. 1920-е. Х., м. 42 х 61. Кунгурский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
251. Карпов С.М. Арест Пугачева. 1928–1929. Х., м. 135 х 210. Оренбургский губернаторский историко-краеведческий музей.
252. Лежнёв А.П. Поимка Салавата. 1930. Х., м. 89 х 91. БГХМ.
253. Лежнёв А.П. Истязание Салавата. 1934. Х., м. 74 х 94. БГХМ.
254. Лежнев А.П. Казнь Чики Зарубина. 1930. Х., м. 55 х 59. БГХМ.
255. Лежнев А.П. Осада Уфы пугачевцами. 1940. Х., м. 41 х 61. Национальный музей Республики Башкортостан.
256. Лежнёв А.П. Освобождение башкирской женщины. 1931. Х., м. 48 х 54. БГХМ.
257. Лежнёв А.П. Ленин в Уфе. 1938. Х., м. 44 х 65. БГХМ.
258. Блюменталь Ю.Ю. Интерьер башкирской избы. 1928. Х., м. 32 х 45. БГХМ.
259. Блюменталь Ю.Ю. Молодая баба – башкирка. 1928. Х., м. 31,5 х 48. БГХМ.
260. Блюменталь Ю.Ю. Башкирское крыльцо. 1928. К., м. 30 х 36. БГХМ.
261. Девлеткильдеев К.С. Крыльцо башкирской избы. 1928. Б., акв. 29 х 47. БГХМ.
262. Девлеткильдеев К.С. Девушка-башкирка в голубом. 1928. Б., акв. 50 х 30. БГХМ.
263. Девлеткильдеев К.С. Башкир - охотник на медведя. 1928. Б., акв. 40 х 25,5. БГХМ.
264. Сыромятников В.С. Зарисовка сарыка – женской обуви. Б., акв., кар. 22 х 14. БГХМ.
265. Сыромятников В.С. Гости на женской половине. Кон. 1920-х – нач. 1930-х. БГХМ.
266. Елгаштина М.Н. Совы. 1925. Б., акв. 17 х 12. БГХМ.
267. Елгаштина М.Н. Фабричный двор. 1920-е. Б., акв. БГХМ.
268. Елгаштина М.Н. Вечерние сумерки. 1920-е. Б., акв. БГХМ.

269. Тюлькин А.Э. Базар (Собор). 1923. Б., темпера. 69 х 60. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.
270. Тюлькин А.Э. Берег Уфы. 1924. Х., темпера. 66 х 80. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.
271. Тюлькин А.Э. Цветущие окна. 1924. К., м. 78 х 101. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова.
272. Тюлькин А.Э. Перед праздником в башкирской деревне. 1937. К., темпера. 90 х 120. БГХМ.
273. Мальков П.В. Башкиры из Архирейки. 1924. Фанера, м. 112 х 132. БГХМ.
274. Мальков П.В. Башкир. 1920-е. Б., сепия. 22,5 X 17. Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
275. Туржанский Л.В. Осенний мотив. 1906. К., м. 58 х 46. ЕМИИ.
276. Слюсарев И.К. Интерьер церкви. Из цикла «Старая Русь». 1916. Х., м. 95 х 84. ЕМИИ.
277. Туранский И.И. Уличная сценка зимой. 1917. К., м. 35 х 44. ПГХГ.
278. Каплун А.В. Пермь - моя родина. 1915. Б., гуашь, кар. 33 х 43. ПГХГ.
279. Каплун А.В. Старая Пермь. 1920. Б., линогравюра. 14 х 19. Вологодская областная картинная галерея.
280. Бояринцев В.И. Весной повеяло. 1922. Фанера, м. 43,5 х 53 ЕМИИ.
281. Слюсарев И.К. Старый Екатеринбург зимой. 1923. Б., темпера. 58 х 88. ЕМИИ.
282. Белянин Н.Я. Старый Екатеринбург. Каменный мост через р. Исеть. Кон. 1920-х – нач. 1930-х. Х., м. 61 х 79. ЕМИИ.
283. Минеев А.М. Старый Екатеринбург. 1936. Х., м. 105 х 126. ЕМИИ.
284. Петров С.И. На площади Народной мести. 1932. Х., м. 65 х 181. ЕМИИ.
285. Сазонов Н.С. Городской пейзаж. Старый Екатеринбург. 1933. Х., м. 63 х 94. ЕМИИ.
286. Слюсарев И.К. Открытие трамвайного парка в Свердловске. 1930. Х., м. 101 х 201. ЕМИИ.
287. Кравченко А.Н. Мальчик в забое. 1937. Х., м. 87 х 127. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал».

288. Вандышев И.Л. Проверка цепей. 1920-е. Б., м. 28 x 35. ЧМИИ.
289. Вандышев И.Л. В читальне. 1928. Х., м. 40 x 65. ЧМИИ.
290. Прохоров Н.Д. Пушкин и Даль у Водяных ворот. 1935. Б., акв. 1935. 31 x 43.
ООМИИ.
291. Прохоров Н.Д. Пушкин и Даль в Оренбурге. 1936. Б., ксилография. ООМИИ.
292. Прохоров Н.Д. Пушкин с крестьянами. 1936. Б., Ксилография. 21 x 28.
ООМИИ.
293. Прохоров Н.Д. Шевченко в Орской ссылке. 1938. Б., ксилография. 8,5 x 17,5.
ООМИИ.
294. Шарлаимов П.П. Памятник Строителю города. 1923. Екатеринбург.
295. Учебные работы А. Худякова. 1922. Фото из архива С.И. Пузанова.
296. Учебная работа В. Адамчевской. 1922. Фото из архива С.И. Пузанова.
297. Учебная работа В. Шориной. Нач. 1920-х гг. Фото из архива С.И. Пузанова.
298. Учебная работа Г. Темниковой. Сер. 1920-х гг. Фото из архива С.И. Пузанова.
299. Учебная работа В. Асс. Нач. 1920-х гг. Фото из архива С.И. Пузанова.
300. Шорина В.В. Старуха. 1924. Дерево. 53 x 35 x 35 ПГХГ
301. Памятник Ленину в Златоусте. Фото 1924. Не сохранился.
302. Памятник В.И. Ленину в Уфе. Автор проекта Д.М. Ларионов, скульптор И.А. Менделевич. Фото 1920-х годов.
303. Памятник Ленину на Алом поле. Челябинск. 1925. Автор проекта Н.М. Чекасин, скульптор М.Я. Харламов. Фото 1920-х годов.
304. Памятник В.И. Ленину. 1925. Челябинск. Современная фотография.
305. Памятник В.И. Ленину. 1925. Челябинск. Фрагмент. Современная фотография.
306. Памятник В.И. Ленину в сквере Рабочей молодежи. Нижний Тагил. 1925.
Автор проекта А.И. Фролов, скульптор В.В. Козлов.
307. Памятник Ленину в Златоусте. 1924. Современная фотография.
308. Памятник Ленину в Златоусте. 1926. Автор проекта В.А. Волошинов,
скульптор В.В. Козлов. Фото 1920-х гг.
309. Неизвестный автор. Проект памятника Свердлову. 1925 – 1926. Фото 1920-х.
310. Камбаров И.А. Проект памятника Свердлову. 1925 – 1926. Фото 1920-х гг.

311. Харламов М.А. Первый проект памятника Свердлову. 1926. Фото 1920-х гг.
312. Харламов М.Я. Памятник Я.М. Свердлову на пл. Парижской коммуны в Свердловске. 1927. Арх. С. Домбровский. Бронза, гранит. Фото конца 1920-х.
313. Харламов М.Я. Памятник Я.М. Свердлову. 1927. Бронза. Современное фото.
314. Бирюков И.М. Памятник П.И. Чайковскому в Екатеринбурге. 1929. Мрамор. Современное фото.
315. Шадр И.Д. Рабочий. 1922. Гипс тонированный. 75 x 86 x 59. ЕМИИ.
316. Шадр И.Д. Красноармеец. 1922. Гипс тонированный. 92 x 60 x 62. ЕМИИ.
317. Шадр И.Д. Сеятель. 1922. Бронза. 105 x 118 x 124. ГТГ.
318. Шестаков А.С. Красноармеец. 1925. Гипс тонированный. 39 x 32 x 22. Красноярский краевой краеведческий музей.
319. Шестаков А.С. Портрет Петра Обросова, рабочего Мотовилихинского завода. 1920-е. Гипс тонированный. 46 x 40 x 40. ПГХГ.
320. Тюлькин А.Э. Тракторы. 1930. Х., м. 39 x 42. БГХМ.
321. Рождественский В.В. Урал зеленый. 1929. Х., м. 84 x 63. ПГХГ.
322. Рождественский В.В. Зима. 1929. Х., м. 63 x 80. ПГХГ.
323. Рождественский В.В. Северный Урал. 1930. Х., м. 66 x 83. ПГХГ.
324. Рождественский В.В. Индустриальный пейзаж. 1934. Х., м. 127 x 166. ПГХГ.
325. Шегаль Г.М. Сталинский рудник в Карабаше на Урале. 1929. Х., м. 87,5 x 76,5. ПГХГ.
326. Карев В.В. Нижне-Салдинский завод. 1932. Х., м. 112 x 215. Ростовский музей изобразительных искусств.
327. Лехт Ф. К. Вид на строительство химкомбината. 1932. Х., м. 75 x 100. Березниковский историко-художественный музей им И.Ф. Коновалова.
328. Модоров Ф.А. Постройка комсомольской домны. 1931. Х., м. 72 x 102. МКГ.
329. Львов Е.А. Строительство на площадке Магнитостроя. 1932. Х., м. 88 x 127. ПГХГ.
330. Хвостенко В.В. Штурм на стройке домен в Магнитогорске. 1930-е. Х., м. 80 x 53. ПГХГ.

331. Штеренберг Д.П. Индустриальный пейзаж. Нач. 1930-х. Х., м. 91,5 x 70. ПГХГ.
332. Штеренберг Д.П. Мотив на стройке. Нач. 1930-х. Х., м. 100 x 75. ПГХГ.
333. Штеренберг Д.П. Екатеринбург. 1931–1932. Х., м. 76 x 101. ЕМИИ.
334. Пророков Б.И. Домны. 1931. Б., тушь, гуашь. 36,5 x 25. МКГ.
335. Львов Е.А. Ударник тов. Дробинин. 1931. Фанера, м. 45 x 30. ЕМИИ.
336. Модоров Ф.А. Портрет Рубцова. 1931. Х., м. 51 x 40. МКГ.
337. Костяницын В.Н. Ударник кладки кирпича. 1932. Х., м. 80 x 100. ЧМИИ.
338. Ромадин Н.М. Портрет И.И. Толкачева. 1932. Х., м. 100 x 80. ПГХГ.
339. Модоров Ф.А. Штукатурщицы на ЧТЗ. 1932. Х., м. 124 x 73. ЧМИИ.
340. Модоров Ф.А. Ударники Коммунистической Краснознаменной электропечи им. «Уральского рабочего». 1931. Кар., гуашь. 52 x 32. ЕМИИ.
341. Покаржевский П.Д. Добыча железной руды. 1930. Х., м. 105 x 141. ЕМИИ
342. Адливанкин С.Я. Портрет ударника чугунолитейного цеха Пидоренко. 1932. Х., м. 90 x 75. ПГХГ.
343. Адливанкин С.Я. Строительница Уралмаша. 1932. Х., м. 125 x 100. ЕМИИ.
344. Нюренберг А.М. Ударник-изобретатель Макаров. 1930-е. Х., м. 130 x 90. ЕМИИ.
345. Нюренберг А.М. Лучшая ударница цеха им Фрунзе Волокитина Инструментальный завод им Ленина. 1932. Х., м. 130 x 90. ЕМИИ.
346. Нюренберг А.М. Лучший ударник прокатного цеха Кальман. 1932. Х., м. 120 x 90. ЕМИИ.
347. Иогансон Б.В. Рабочий на заводе ферросплавов в Челябинске. 1932. Бум., гуашь. 37 x 30. ПГХГ.
348. Ивановский И.В. Шахтер. 1932. Б., акв. 54 x 37. ЕМИИ.
349. Ивановский И.В. Шахта им Володарского. 1932. Х., м. 99 x 80. ЕМИИ.
350. Ивановский И.В. Проходная в шахте. 1932. Х., м. 80 x 100. ЕМИИ.
351. Иогансон Б.В. В заводской столовой. 1935. Х., м. 135 x 147. ЕМИИ.
352. Яновская О.Д. Чугунщики. 1930-е. Х., м. 125 x 103. ПГХГ.
353. Шегаль Г.М. На обогатительной фабрике. 1935. Х., м. 73,5 x 92. ЕМИИ.

- 354.Рянгина С.В. Цех производства кирпича. 1935. Х., м. 174 х 149. ЧМИИ.
- 355.Рянгина С. В. У шахтной печи. 1930-е. Х., м. 176 х 150. ЧМИИ.
- 356.Яковлев В. Н. Уральские старатели пишут письмо И.В. Сталину. 1937. Х., м. 249 х 500. ГРМ.
- 357.Апостоли-Триандофилос В.А. Портрет машиниста Лясковского. 1932. Х., м. 140 х 140. ЕМИИ.
- 358.Ионин Н. А. С новой машиной. 1935. Х., м. 120 х 100. ЕМИИ.
- 359.Ионин Н. А. Конец жатвы. 1935. Х., м. 165 х 165. ЕМИИ.
- 360.Шегаль Г.М. Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 году. 1935. Х., м. 68 х 89. Кизеловский краеведческий музей.
- 361.Кочергин Н.М. Контрреволюционное выступление чехословацких отрядов. 1934 – 1935. Х., м. 158 х 247. Государственный исторический музей Южный Урал. Челябинск.
- 362.Семашкевич Р.М. Остяки на веслах. 1933. Бумага, масло. 19 х 27. Государственный центральный Театральный музей им А. А. Бахрушина.
- 363.Семашкевич Р.М. Бригада Неймана на подступах к Златоусту. 1935. Х., м. 135 х 165. Златоустовский краеведческий музей.
- 364.Семашкевич Р.М. Привал красногвардейцев. 1935. Х., м. 120 х 145. Златоустовский краеведческий музей.
- 365.Пименов Ю.И. Работницы в ложе театра. Левая часть триптиха. 1934. Х., м. 160 х 130. ЕМИИ.
- 366.Пименов Ю.И. Работницы на заводе. 1934. Х., м. 143 х 195. Центральная часть триптиха. ЕМИИ.
- 367.Пименов Ю.И. Работницы Уралмаша за чаем. Правая часть триптиха. 1935. Х., м. 160 х 130. ЕМИИ.
- 368.Иогансон Б.В. Сговор у кулака. 1935. Х., м. 100 х 120. ЕМИИ.
- 369.Иогансон Б.В. На старом уральском заводе. 1937. Х., м. 265 х 320. ГТГ.
- 370.Яковлев С.И. Урал-старик. Рисунок из журнала «Гном». 1906. № 3.
- 371.Иванов И.Д. Обложка журнала «Гном». 1906. №11.

- 372.Парамонов А.Н. Обложка «Советского букваря для взрослых». Уральское областное государственное издательство. Екатеринбург. 1920.
- 373.Парамонов А.Н. Издательский знак «Уралкнига». 1923.
- 374.Парамонов А.Н. Обложка книги В.В. Маяковского «Вон самогон!»
Екатеринбург: Уралкнига, 1923.
- 375.Кудрин А.А. Обложка книги «Колчаковщина». Свердловск: Уралкнига, 1924.
- 376.Кудрин А.А. Обложка книги Быкова П.М. «Последние дни Романовых».
Свердловск: Уралкнига, 1926.
- 377.Зубов А. Иллюстрация к книге Б. Липатова, И. Келлера «Вулкан в кармане».
Свердловск: Уралкнига, 1925.
- 378.Парамонов А.Н. Обложка журнала «Товарищ Терентий». 1923. № 4.
- 379.Кудрин А.А. Обложка журнала «Товарищ Терентий». 1924. № 17.
- 380.Аввакумов Н.М. Обложка журнала «Живая театрализованная газета». 1928. № 21 – 22.
- 381.Щептев В. Обложка журнала «Культфронт Урала». Свердловск: УралОГИЗ, 1932.
- 382.Коркина З., Щептев В. Обложка литературно-художественного сборника Уральского отделения Союза писателей «Строим». Свердловск: УралОГИЗ, 1932.
- 383.Обложка книги П. Бажова «5 ступеней коллективизации». Свердловск-Москва, 1930.
- 384.Обложка книги А. Рыжикова «С фронта борьбы за здоровый трактор».
Свердловск: УралОГИЗ, 1933.
- 385.Аввакумов Н.М. Магнитострой. Доменный цех. 1931. Б., тушь, белила. 64 х 45.
ГМИИ им. А.С. Пушкина.
- 386.Аввакумов Н.М. Портрет Кирова. 1937. Б., уголь. 45 х 33. ПГХГ.
- 387.Гилёва Е.В. Докладчик. Рисунок для газеты «Тагильский рабочий» 1930 – 1931. Б., кар. 17,5 х 15,5. Ирбитский музей изобразительных искусств.
- 388.Кикин А.В. Всеуральский конкурс домен и рудников. 1934. Б., литография. 53 х 35. ПГХГ.

389. Вандышев И.Л. Шарж на художественный отдел газеты «Челябинский рабочий». 1937. Б., тушь. 17 x 21. Государственный исторический музей Южного Урала. Челябинск.
390. Прохоров Н.Д. Ленин. 1932. Б., ксилография. 7,8 x 11,2. ООМИИ.
391. Неизвестный художник. Оформление газеты «За тяжелое машиностроение». 1934. 5 октября.
392. Неизвестный художник. Портрет ударницы. За тяжелое машиностроение. 1934. 10 июля.
393. Неизвестный художник. Фотоколлаж «Сталин и ударники УЗТМ». За тяжелое машиностроение. 1934. 15 июля.
394. Неизвестный художник. Портреты вредителей. За тяжелое машиностроение. 1934. 15 июля.
395. Неизвестный художник. Антивоенная карикатура. За тяжелое машиностроение. 1934. 23 сентября.
396. Фомичев В.И. Кандидатуры явно неприемлемые. Карикатура. 1937. Б., тушь. 33 x 28. Центральный музей современной истории России.
397. Ляхин Г.В. Английское кресло хозяина Европы. 1926. Б., автоцинкография. 24 x 15. ПГХГ.
398. Неизвестный художник. Митинг ненависти к врагам партии. За тяжелое машиностроение. 1934. 28 декабря.
399. Неизвестный художник. Спасибо Сталину за счастливую жизнь! За тяжелое машиностроение. 1935. 5 сентября.
400. Вязников А.Г. С именем родного Сталина пойдем к избирательным урнам! Плакат. Конец 1930-х. СОКМ.
401. Прохоров Н.Д. Конституция победившего социализма 1930-е. Б., тушь. 28 x 21. ООМИИ.
402. Прохоров Н.Д. Сталин с детьми 1938 Б., ксилография 10,3 x 19 ООМИИ
403. Памятник Ленину. 1934. Свердловск.
404. Памятник Сталину. 1930-е. Парк им. В.В. Маяковского. Свердловск.

405. Памятник Сталину. Скульптор С. Меркуров, архитектор Б. Данчич. 1938.
Площадь Заводоуправления Магнитогорск.
406. Камбаров И.А. Скульптурная группа на фасаде Окружного Дома офицеров.
1938–1940. Свердловск.
407. Камбаров И.А. Рельеф на фронтоне здания Управления НКВД. 1930-е.
Свердловск.
408. Камбаров И.А. Рельеф на здании НКВД в Свердловске. Фото конца 1930-х.
409. Дукельский А.М. Рельеф на фронтоне Штаба Уральского военного округа.
1937–1940. Свердловск.
410. Рельеф на гостинице «Мадрид». 1936. Свердловск.
411. XV лет вооруженного комсомола. 1932. Пл. Народной мести. Свердловск.
412. Красноармеец с винтовкой. 1932. Пл. Народной мести. Свердловск.
413. Красноармеец с винтовкой. 1930-е. Пермь.
414. Композиция «Путь капитализма – путь упадка». 1932. Пл. Народной мести.
Свердловск.
415. Скульптурная композиция. 1930-е. Магнитогорск.
416. Скульптура на набережной городского пруда. 1930-е. Свердловск.
417. Скульптура на набережной городского пруда. Кон. 1930-х. Свердловск.
418. Камбаров И.А. Колхозница. Кон. 1930-х. Свердловск.
419. Камбаров И.А. Шахтер. 1930-е. Свердловск.
420. Кикин А.В. Мальчик с рыбой. Скульптура фонтана перед Дворцом пионеров.
1938. Чугун. Свердловск
421. Кикин А.В. Мальчик с рыбой. 1938. Чугун. Свердловск. Фрагмент.
422. Камбаров И.А. Проект памятника Комсомолу Урала. 1932.
423. Камбаров И.А. Проект памятника летчику А.К. Серову. 1939 – 1940.
424. Герцог М. Ф., Крестьянсон Е. Н. Памятник красногвардейцам, павшим в
борьбе за дело пролетарской революции в 1918–1919 гг. 1931. Сад Коммунаров.
Оренбург.
425. Петин Г.А. Сталин и Ворошилов под Царицыном. 1938. Фото с выставки
«Ленин и Сталин в народном изобразительном искусстве». Москва. 1938.

426.Петин Г.А. В.П. Чкалов. Эскиз памятника. 1940. Гипс. 78 х 35 х 25. ООМПИ.

427.Новаковский М.О. Рельеф на здании школы-семилетки. Кон. 1930-х гг.

Уралмаш. Свердловск.

Иллюстрации



Ил. 1. Васнецов А.М. Озеро в горной Башкирии. 1895. Х., м. 137,5 x 174. ГРМ.



Ил. 2. Касаткин Н.А. Вагранщик. 1899. Х., м. 86 x 49. Ярославский художественный музей.



Ил. 3. Лансере Е.Е. Челябинский старый цирк и дилижанс. 1904. Картон, темпера. 19 x 28. ГРМ.



Ил. 4. Шанин А.И. Христос среди фарисеев. 1900. Х., м. 116 х 159. ПГХГ



Ил. 5. Плюснин. Н.М. Давид, играющий на арфе перед царем Саулом. 1875. Х., м. 107 х 148. ЕМИИ.



Ил. 6. Денисов-Уральский А.К. Камень «Узкий» на реке Чусовой. 1909. Х., м. 90 х 118. Иркутский областной художественный музей.



Ил. 7. Денисов-Уральский А.К. Лесной пожар. 1910. Х., м. 321 х 401. ЕМИИ



Ил. 8. Зеленин А.Н. Газетный киоск в Париже. 1895. Дерево, м, 24 х 16. ПГХГ.



Ил. 9. Зеленин А.Н. Портрет девушки в боярском костюме. Нач. XX в. Х., м. 53 х 40. ПГХГ.



Ил. 10. Евстафьев П.С. В саду. 1913. Х., м. 139 х 155. ПГХГ



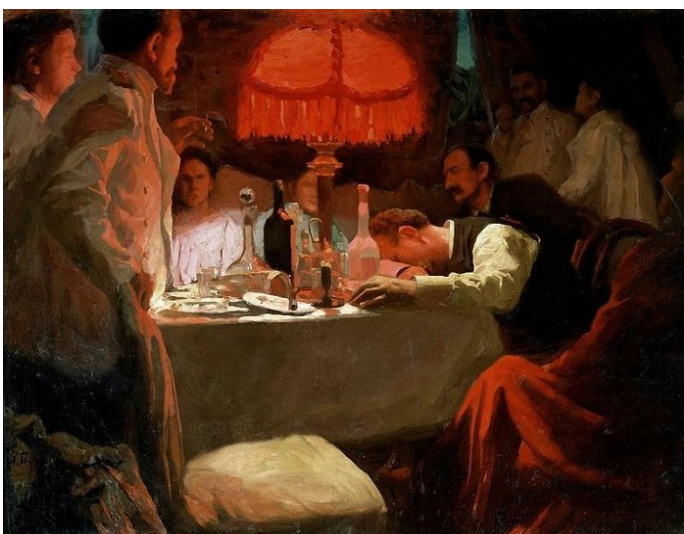
Ил. 11. Евстафьев П.С. Портрет музыканта. 1910-е. Х., м. 93 х 116. ПГХГ.



Ил. 12. Попов Л.В. Ходоки на новые места. 1904. Х.м 93 х 123. ПГХГ.



Ил. 13. Попов Л.В. Луга затопило. 1908 X., м. 124 x 198. ООМШИ.



Ил. 14. Попов Л.В. Под красным светом. 1910 – 1911. X., м.102 x 129. ООМШИ.



Ил. 15. Парамонов А.Н. Осенний пейзаж. 1910. Картон, м. 77,5 x 92. ЕМИИ



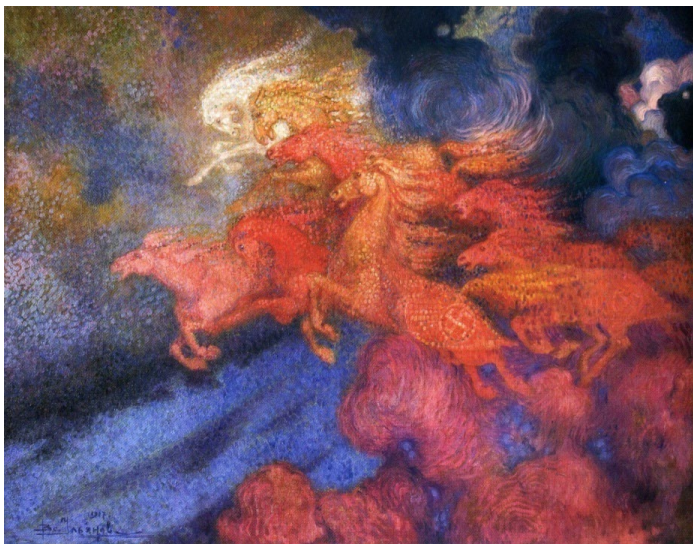
Ил. 16. Пармонов А.Н. Пригорюнившаяся царевна. Нач. 1900-х. Б., гуашь. 29 х 17. Музей-заповедник Абрамцево.



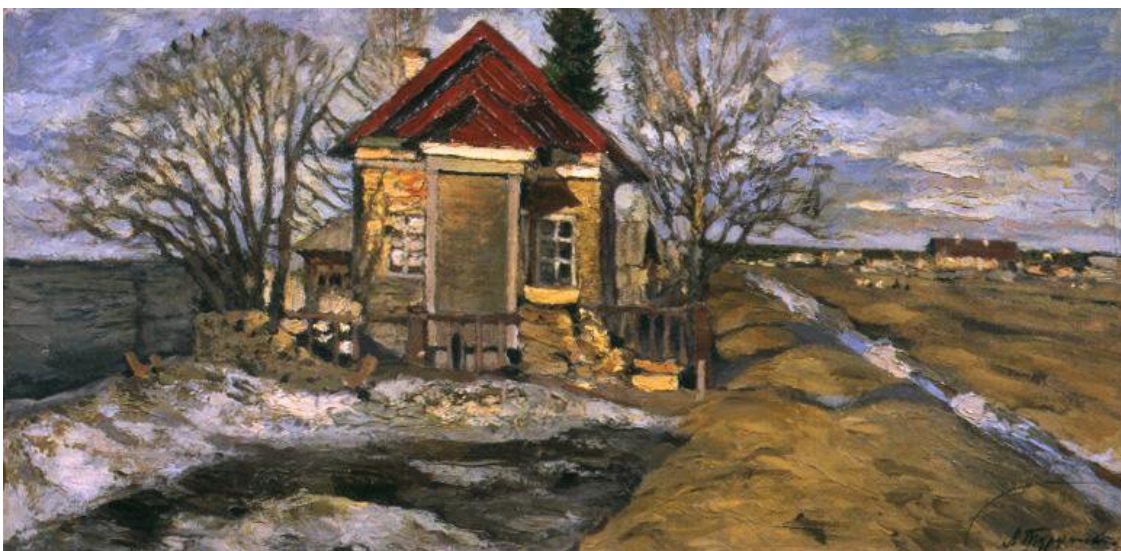
Ил. 17. Пармонов А.Н. Чудища у воды. Эскиз. Нач. 1900-х. Б., гуашь. 14 х 23. Музей-заповедник Абрамцево.



Ил. 18. Девлеткильдеев К.С. На молитве. 1916. Б., акв. 21 х 33. БГХМ.



Ил. 19. Ульянов В.Ф. Красные кони. 1917. Х., м. 138 x 185. ЕМИИ



Ил. 20. Туржанский. Холодной весной. 1911.Х., м. 58 x 117. Дальневосточный художественный музей. Хабаровск.



Ил. 21. Туржанский Л.В. К вечеру. 1910. Х., м. 44 x 93. ГРМ



Ил. 22. Субботин-Пермяк П.И. На реке. 1916. Х., м. ПГХГ.



Ил. 23. Фонтан «Дети под дождем» («Первая любовь»). Сад общественного собрания. Челябинск. Фото 1910-х гг.



Ил. 24. Венера. Екатеринбург. Фото 1910-х гг.



Ил. 25. Памятник Н.Н. Демидову. Скульптор Ф. Бозио. 1837. Н. Тагил. Фотография 1900-х гг.



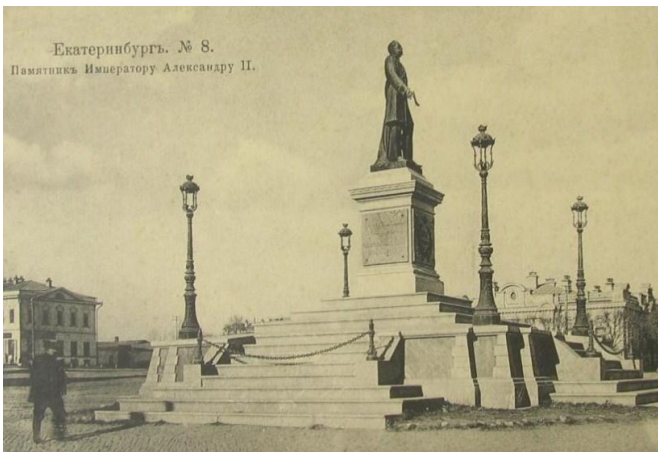
Ил. 26. Памятник А.Н. Карамзину. Автор проекта А.Г. Белов. Скульптор А. Лютин. 1855. Н. Тагил. Фотография 1900-х гг.



Ил. 27. Памятник Екатерине II. Автор проекта М.О. Микешин. 1883. Ирбит. Открытка 1900-х гг.



Ил. 28. Неизвестный автор. Памятник Екатерине I. 1886. Екатеринбург. Фото 1900-х гг.



Ил. 29. Памятник императору Александру II. Скульптор М. Попов. 1906. Екатеринбург. Открытка 1910-х гг.



Ил. 30. Памятник императору Александру III. Скульптор Мейснер. 1901. Кушва. Фото 1910-х гг.



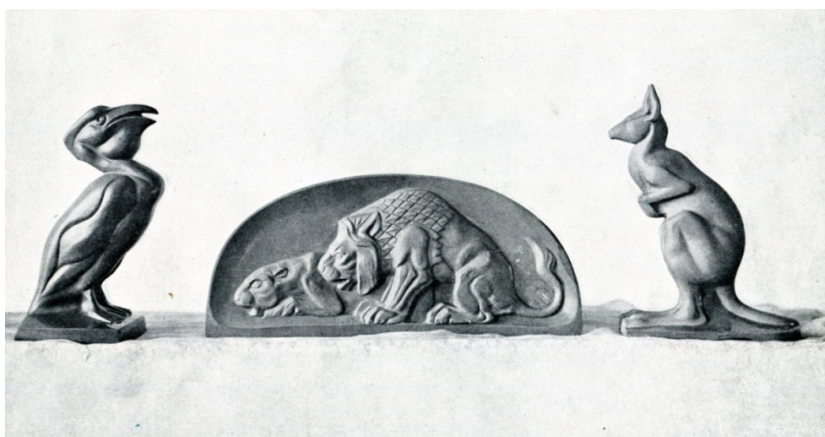
Ил. 31. Екатеринбургская художественно-промышленная школа.
Открытка начала XX века



Ил. 32. Чеканная мастерская Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Фотография начала XX в.



Ил. 33. Столярно-резная мастерская Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Фотография начала XX в.



Ил. 34. Резные работы из ящмы учеников Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Фотография начала XX в



Ил. 35. Деревянный ларец с металлическими накладками. Работа учеников Екатеринбургской художественно-промышленной школы. 1911 – 1913.



Ил. 36. Залькалн Т.Э. Андрюша. 1905. Бронза. 14 х 5 х 8. Латвийский национальный художественный музей. Рига.



Ил. 37. Залькалн Т.Э. Вера Арнольдова. 1906. Бронза. 13 х 16 х 5. Латвийский национальный художественный музей. Рига



Ил. 38. Алмазов В.А. Бюст Д.Н. Мамина-Сибиряка. 1912. Чугун, литье. 110 х 65 х 39. Екатеринбург.



Ил. 39. Бархатов. Добровольцы, вперед! 1918. Плакат. Б., литография. 73 х 45. Свердловский областной краеведческий музей.



Ил. 40. Поляков И. Каждая минута промедления теперь – год рабства в будущем. Плакат. 1918. Б., литография. 99 x 59. ПГХГ.



Ил. 41. Ванин Н. Пусть все Вильгельмово стадо... Плакат. 1919. Б., цв. литография. 71 x 51. ПГХГ



Ил. 42. Саянский Л.В. Красный пахарь. Плакат. 1918. Б., цв. литография. 74 x 51. Свердловский областной краеведческий музей.



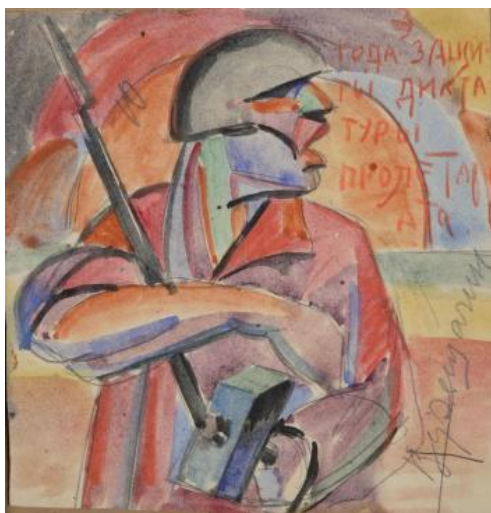
Ил. 46. Микрюков. Содержанка. 1920. Плакат. Б., акварель, тушь. 54 x 73. Свердловский областной краеведческий музей.



Ил. 47. Елтышев Л.А. Рабоче-крестьянская Россия дружным и упорным трудом строит новую коммунистическую жизнь. Плакат. Нач. 1920-х. СОКМ.



Ил. 48. Цельмер В.Д. Да здравствует 3 года власти пролетариата! Эскиз плаката. 1920. Б., цв. кар. 17 x 22. ПГХГ



Ил. 49. Верещагин А.К. 3 года защиты диктатуры пролетариата. 1920. Б., акв., кар. 24 x 23. ПГХГ



Ил. 50. Цельмер В.Д. Продналог. Нач. 1920-х. Б., гуашь, тушь. 19 x 22. ПГХГ



Ил. 51. Будрин Д.Н. Рабочий. Эскиз уличного панно. Нач. 1920-х. Б., акв., кар. 32 x 24. ПГХГ.



Ил. 52. Парамонов А.Н. Обложка сборника статей. Екатеринбург.1920. Частное собрание



Ил. 53. Парамонов А.Н. Обложка книги Д. Бразуля «На освобожденном Урале». Екатеринбург.1921.



Ил. 54. Парамонов А.Н. Неделя фронта. 1920. Плакат. Б., цв. литография. 71 х 55. Свердловский областной краеведческий музей.



Ил. 55. Парамонов А.Н. Помочь инвалиду Красной Армии долг каждого гражданина. 1920. Плакат. Б., цв. литография. 70 x 54. Свердловский областной краеведческий музей.



Ил. 56. Парамонов А.Н. В единении крестьянина и рабочего сила непобедимая. Эскиз плаката. 1920. Б., акв., тушь. 24 x 29. Собрание С.П. Яркова.



Ил. 57. Парамонов А.Н. 1 Мая – великий праздник освобожденного труда. Плакат. Б., хромолитография. 76 x 56. Нач. 1920-х. СОКМ.



Ил. 58. Микрюков И. Пермяки! Усильте ремонт паровозов! Плакат. 1921 Б., цв. литография. 75 х 55. ПГХГ



Ил. 59. Лаков Н. Эскиз оформления агитпоезда. 1919 – 1920. К., уголь, белила, акв. 34 х 40. ПГХГ



Ил. 60. Агитпароход ВЦИК «Красная звезда». Фото 1919 г.



Ил. 61. Кобелев В.А. Уличное панно. Эскиз. Нач. 1920-х. Б., акв. 30 х 27. ПГХГ.



Ил. 62. Иконников В.И. Эскиз росписи. 1920. Б., акв., гуашь, кар. 33 х 30 ПГХГ.



Ил. 63. Саянский Л.В. Поезд революции мчится без остановки. Панно. Арка на привокзальной пл. Екатеринбург. 1919.



Ил. 64. Арка на пл. Революции в Челябинске. Фото 1922



Ил. 65. Трибуна на пл. Уральских коммунаров. Екатеринбург. 1920.



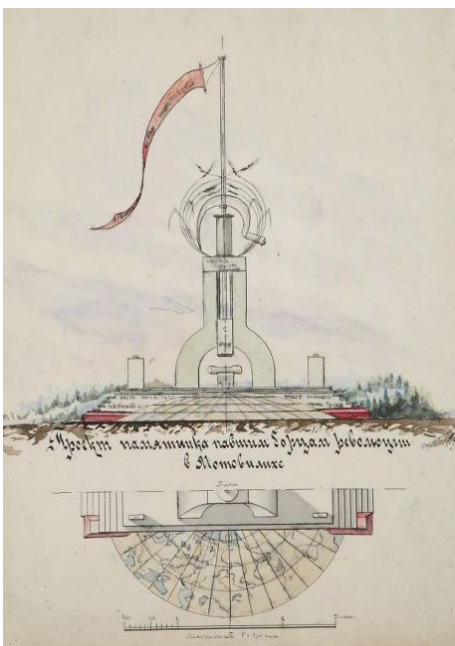
Ил. 66. Шиловский А.Л. Памятник К.Марксу в Кунгуре. 1918. Не сохранился.



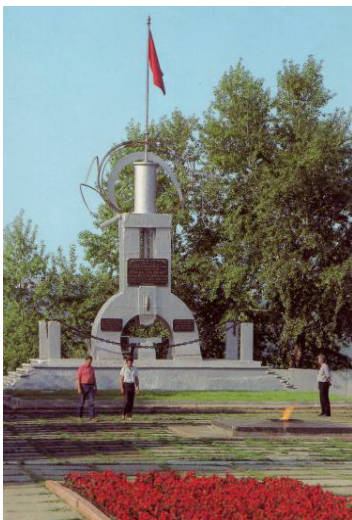
Ил. 67. Неизвестный автор. Скульптура «Свобода» на пл. 1905 года. Весна 1918. Екатеринбург. Не сохранилась.



Ил. 68. Банников Н.А. Памятник «Павшим за свободу» («Свобода»). Нижний Тагил. 1918. Не сохранился.



Ил. 69. Гомзиков В.Е. Проект памятника павшим борцам революции в Мотовилихе. 1920. Б., акв., тушь. 39 x 24. ПГХГ.



Ил. 70. Гомзигов В.Е. Памятник «Борцам революции» на Вышке. 1920. Бетон, железо. Мотовилиха. Пермь. Открытка 1980-х гг.



Ил. 71. Старков Л.А. Памятник «За власть Советов!», к 3-й годовщине Октябрьской революции. Пермь. 1920. Не сохранился.



Ил. 72. Неизвестный автор. Памятник «Освобожденный труд», к 3-й годовщине Октябрьской революции. Пермь. 1920. Не сохранился.



Ил. 73. Неизвестный автор. Памятник «Воин на страже», к 3-й годовщине Октябрьской революции. Пермь. 1920. Не сохранился.



Ил. 74. Эрзя С.Д. Памятник К. Марксу. Площадь 1905 года. Екатеринбург. Установлен 26 января 1920 года. Мрамор. Не сохранился.



Ил. 75. Эрзя С.Д., Шапошников А.Н. Кузнец мира. 1920. Железобетон. Екатеринбург. Не сохранился.



Ил. 76. Камбаров И.А. Памятник Парижской Коммуны на пл. Парижской Коммуны. 1920. Бетон. Екатеринбург. Не сохранился.



Ил. 77. Эрзья С.Д., Беленков П.А., Ваулина Е.В., Голубев С., Самарин Ф.Г. Памятник уральским коммунаркам. 1920. Железо, гипс. Екатеринбург. Не сохранился.



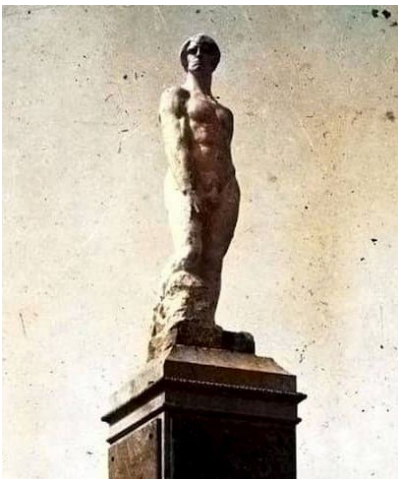
Ил. 78. Творческий коллектив под руководством С.Д. Эрзьи. Памятник уральским коммунаркам. 1920. Бетон. Екатеринбург. Не сохранился.



Ил. 79. Эрзя С.Д. Спокойствие. 1919. Мрамор. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи



Ил. 80. Эрзя С.Д. Ева. Мрамор. 1919. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи.



Ил. 81. Эрзя С.Д. Освобожденный труд. 1920. Мрамор. Екатеринбург. 1920. Не сохранился.



Ил. 82. Эрзя С.Д. Освобожденный труд. 1920. Мрамор. Екатеринбург. 1920. Общий вид памятника. Не сохранился.



Ил. 83. Ваулина В.Е. Фридрих Энгельс. Мемориальная доска. 1920. Чугун, литье. 120 x 85 x 10. Музей истории Екатеринбурга.



Ил. 84. Ваулина В.Е. Роза Люксембург. Мемориальная доска. 1920. Чугун, литье. 120 x 85 x 10. Музей истории Екатеринбурга.



Ил. 85. Киселев В.А. Памятник на могиле 27 подпольщиков. 1920. Златоуст.



Ил. 86. Валенков Г.П., Горшков, Клодт К.А. и др. Рабочий с винтовкой. 1923. Чугун, литье. Высота 2, 5 м. Нижний Уфалей.



Ил. 87. Валенков Г.П., Горшков, Клодт К.А. и др. Памятник «Героям, павшим за революцию. 1918-1922 гг.». 1922. Чугун, литье. Касли.



Ил. 88. Валенков Г.П., Горшков, Клодт К.А. и др. Памятник «Героям, павшим за революцию». 1929. Чугун, литье. Полевской.



Ил. 89. Неизвестный автор. Памятник «Павшим борцам за коммунизм». 1924. Бетон. Кытлым.



Ил 90. Комплект всех степеней ордена «Освобождение Сибири» изготовленных ЕХПШ. Фотография экспонатов выставки в Новосибирском музее. Фото 1930-х гг. Эл. ресурс: [https://www.arudichenko.com/t-2-r-4-osvobsibiri?_escaped_fragment =](https://www.arudichenko.com/t-2-r-4-osvobsibiri?_escaped_fragment=)



Ил. 91. Влчек Й. Екатеринбург. Почтовая открытка. 1922. Прага



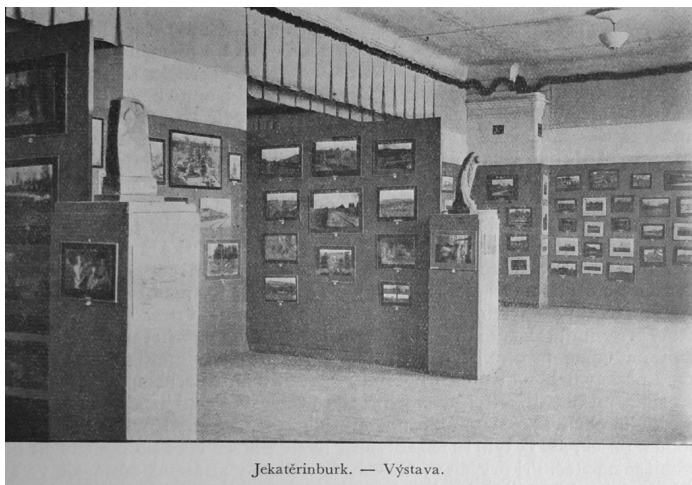
Ил. 92. Влчек Й. Екатеринбург. Почтовая открытка. 1922. Прага



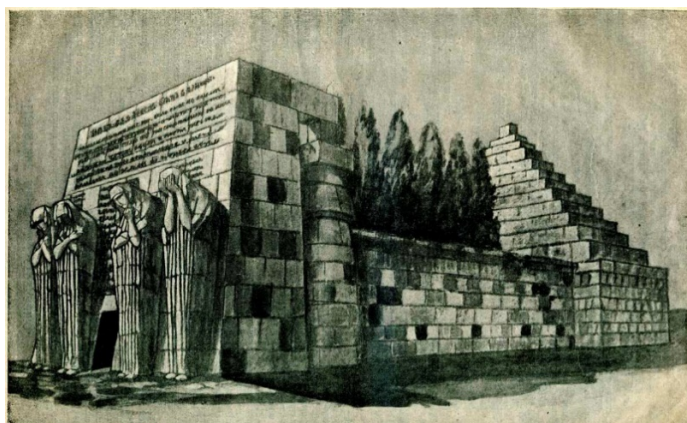
Ил. 93. Пиштелька П. Афиша бала 1-го чехословацкого кавалерийского полка «Яна Искры из Брандыса». 1-я женская гимназия. 14 января 1919. Челябинск.



Ил. 94. П. Пиштелька. Афиша бала 1-го чехословацкого кавалерийского полка «Яна Искры из Брандыса». 1-я женская гимназия. 14 января 1919. Челябинск.



Ил. 95. Выставка чехословацких художников-легионеров в октябре 1918 в Екатеринбурге. Фотография.



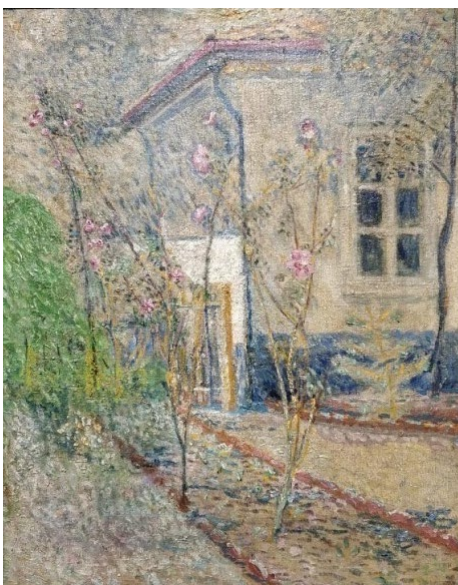
Ил. 96. Шадр И.Д. Проект памятника Мировому страданию. Иллюстрация из журнала «Творчество». 1918. №5.



Ил. 97. Бруни Л.А. Охота на озере. 1919. Х., м. 38 х 57. ГРМ



Ил. 98. Кичигин М. А. Сбор фруктов. 1918. Х., м. ЕМИИ.



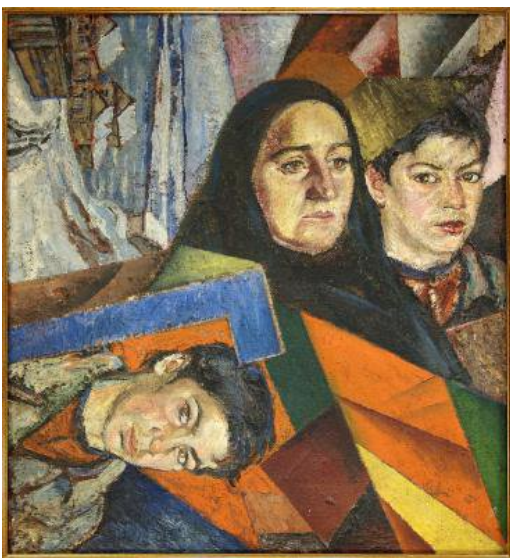
Ил. 99. Каменский В.В. Сад у дома. 1913. Х., м. 71 х 57. ЕМИИ



Ил. 100. Бурлюк Д.Д. Казак Мамай. 1916. Х., м. 62,6 x 93.
БГХМ им. М.В. Нестерова.



Ил. 101. Бурлюк Д.Д. Радуга. 1916. Х., м. 92,6 x 62,4.
БГХМ им. М.В. Нестерова.



Ил. 102. Бурлюк Д. Д. Беженцы в Уфе. 1916. Х., м. 63 x 69. Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля. Москва.



Ил. 103. Бурлюк Д.Д. Улица в Уфе. 1915 – 1918. Х., м. 31 х 44. ГРМ



Ил. 104. Бурлюк Д.Д. Одинокая лачуга. 1918. Х., м. 37,5 х 58. БГХМ



Ил. 105. Бурлюк Д. Д. Четыре обнаженных женщины. Фантастический мотив. 1918. Х., м. 58 х 60. БГХМ.



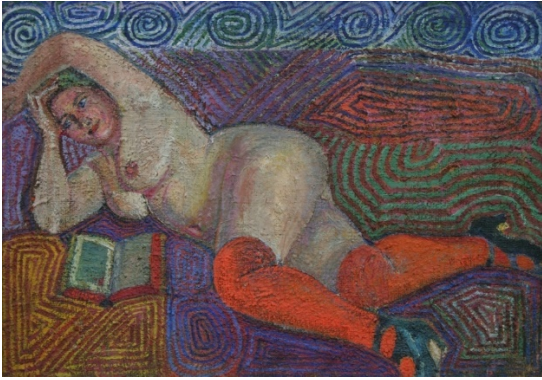
Ил. 106. Бурлюк. Портрет молодого башкира. 1917. Х., м. 39 х 36.
Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова.



Ил. 107. Бурлюк Д.Д. Мальчик с девочкой. 1918. Х. м. 49 х 58. БГХМ.



Ил. 108. Бурлюк Д.Д. Красный полдень. 1917. Х., м. 44 х 66.
Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова



Ил. 109. Бурлюк Д.Д. Натурщица. 1918. Х., м. БГХМ



Ил. 110. Бурлюк Д.Д. Женский портрет. 1915 – 1918. Х., м. 34 х 32. БГХМ.



Ил. 111. Староносков П. Н. Деревня Медведевка. 1917. Х., м. ПГХГ



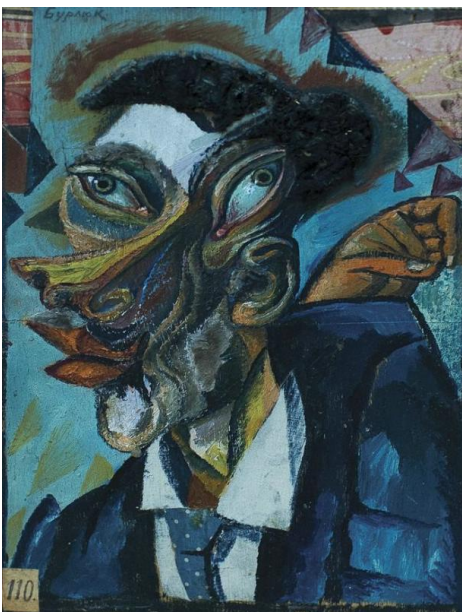
Ил. 112. Староносков П. Н. Над горами. 1910-е. Х., м. 100 х 120. Златоустовский краеведческий музей



Ил. 113. Староносов П.Н. Озеро Чебаркуль. 1918. Х., м. 124 х 106. ПГХГ.



Ил. 114. Бурлюк Д. Д. Натюрморт. 1917. Х., м. 97 х 74. Златоустовский краеведческий музей.



Ил. 115. Бурлюк Д.Д. Портрет моего дяди. 1919. Фанера, м. 36 х 25. Иркутский областной художественный музей им В.П. Сукачева.



Ил. 116. Тюлькин А.Э. Дворик на даче. 1919. Кар.темпера. 71 x 55. БГХМ



Ил. 117. Афиша о приеме в Кудымкарские художественно-промышленные мастерские. 1920. Коми-Пермяцкий краеведческий музей.



Ил. 118. Женщина в коми-пермяцкой одежде. Игрушка. Работа учащихся Кудымкарских художественно-промышленных мастерских. 1919 – 1923. Дерево, роспись. 16 x 7,5 x 5. КПКМ.



Ил. 119. Слон. Игрушка. Работа учащихся Кудымкарских художественно-промышленных мастерских. 1919 – 1923. Дерево, роспись. 7,5 x 15 x 4. КПКМ.



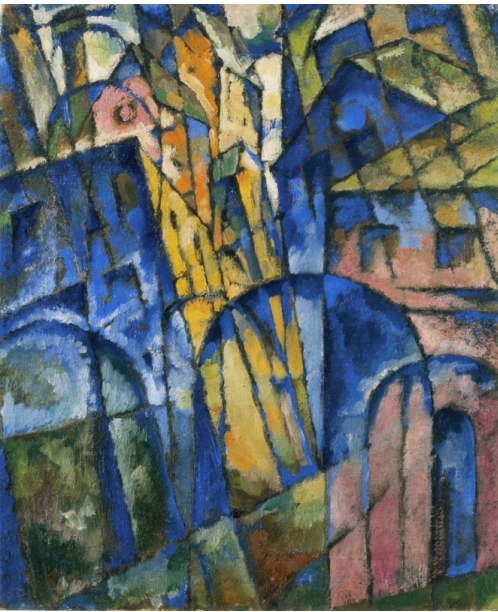
Ил. 120. Субботин Пермяк П.И. Рабочий, коммунист на фабрике. Эскиз оформления. 1919. Б., акв., карандаш. 24 x 21. КПКМ.



Ил. 121. Вериго М.Б. Красноармейцы. 1920. Кар., м. 69 x 46. Томский областной художественный музей.



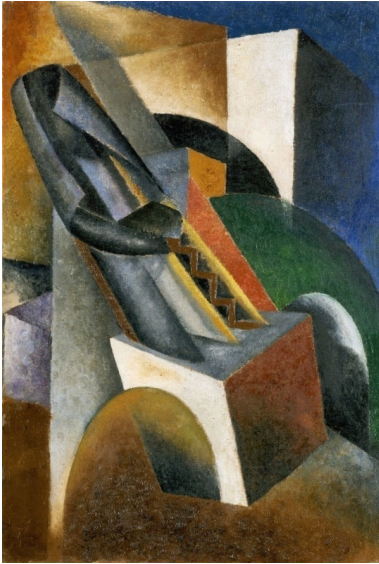
Ил. 122. Оболенский В.А. Три года советской власти. Эскиз плаката. 1920. Б., гуашь. 38 x 52. Томский областной художественный музей.



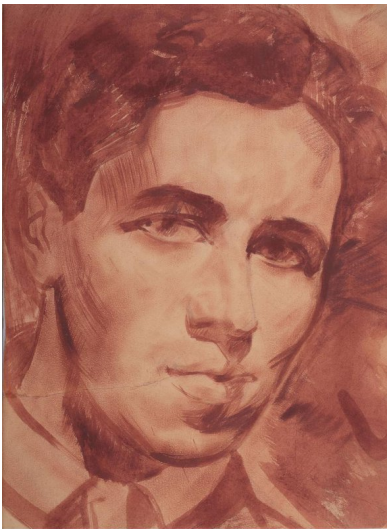
Ил. 123. Субботин-Пермяк П.И. Город. 1920. Х., м. 61 x 51. КПКМ.



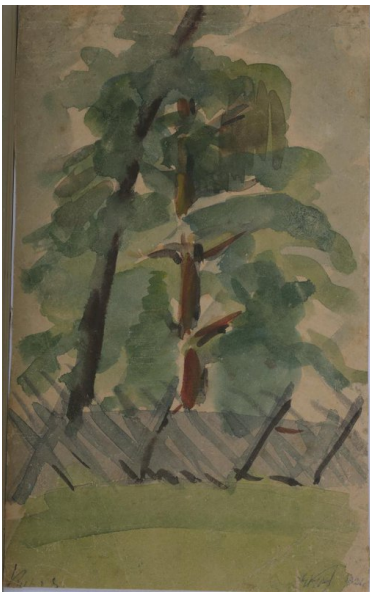
Ил. 124. Субботин-Пермяк П.И. Рабочий. 1921. Х., м. 88 x 66. КПКМ.



Ил. 125. Субботин-Пермяк П.И. Композиция. 1921. Х., темпера. 91 х 62. КПКМ.



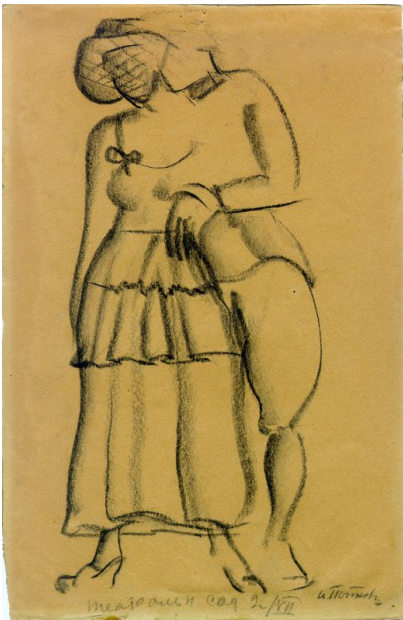
Ил. 126. Бударин Д.Н. Автопортрет. 1920. Картон, сангина. 47 х 34. ПГХГ



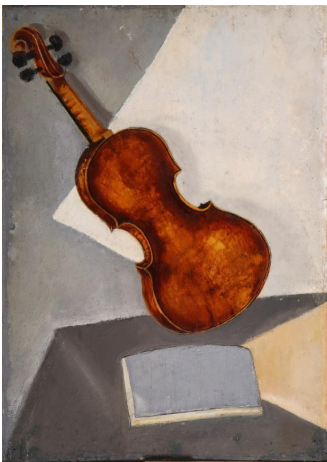
Ил. 127. Курдов В.И. Пейзаж. 1921. Б., акв. 24 х 15. ПГХГ



Ил. 128. Накаряков А.К. Мужская фигура. 1920-е. Х. м. 89, 5 x 47. ПГХГ



Ил. 129. Попков И.Г. Мужчина и женщина. 1920. Б., уголь. 26 x 17. ПГХГ



Ил. 130. Райцер Л.А. Натюрморт со скрипкой. 1920. Фанера, м. 72 x 51. ПГХГ



Ил. 131. Цельмер В.Д. Меланхолия. 1921. Б., кар. 13 x 9, 5 ПГХГ



Ил. 132. Сандомирская Б.Ю. Обнаженная. Нач. 1920-х. Дерево, металл. 52 x 22. Самарский областной художественный музей.



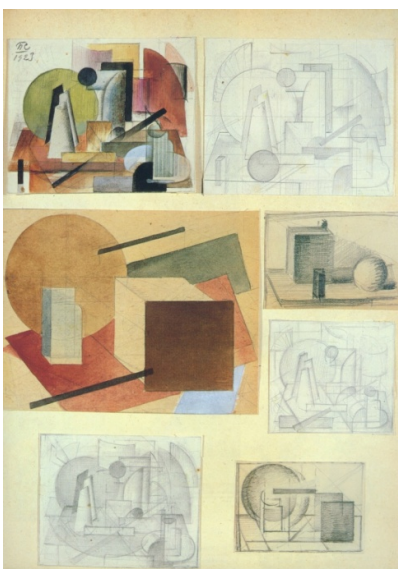
Ил. 133. Богданов С.А. Площадь Борьбы. 1919. Х., м. 57 x 70. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим».



Ил. 134. Кудряшов И.А. Портрет девушки. Беспредметная композиция. 1919 (?). Х., м. 67 х 50. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых.



Ил. 135. Соколов П.Е. Композиция. 1920. Х., м. 90 х 93. ЕМИИ



Ил. 136. Соколов П.Е. Композиции из геометрических фигур. Б., акв, кар. 1923. 38 X 31, Государственный музей искусств им. И.В. Савицкого. Нукус, Узбекистан.



Ил. 137. Цицковский Н.С. Портрет. 1920 - 1921. Х., м. 70 х 51. ЕМИИ



Ил. 138. Лаков Н.А. Натюрморт с бутылками. 1923 – 1925. Х., м. 53 х 40. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим».



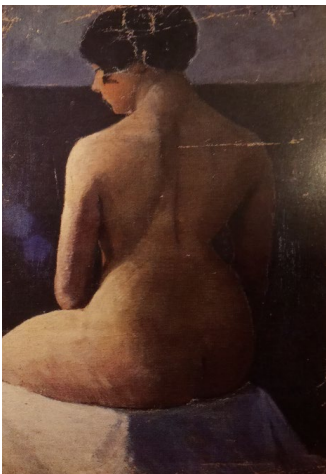
Ил. 139. Лабас А.А. Натюрморт. 1920. Х., м. 62 х 50. ЕМИИ



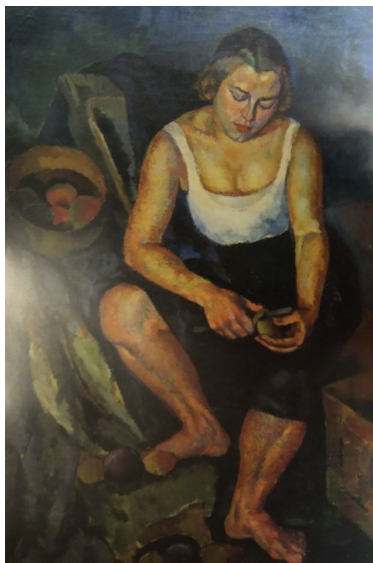
Ил 140. Лабас А.А. Цветовая композиция. Овал. 1920 – 1921. Х., м. 79 х 71. Частное собрание



Ил. 141. Плаксин М.М. Планетарное. 1922. Х., м. 72 х 61. Музей искусства модернизма — коллекция Костаки. Салоники. Греция



Ил. 142. Богданов С.А. Натурщица. 1920. Х., м. 107 х 71. Государственный музей искусств им. И.В. Савицкого. Нукус, Узбекистан.



Ил. 143. Богданов С.А. Женщина за чисткой картонки. Нач. 1920-х. Х., м. 105 х 70. Государственный музей искусств им. И.В. Савицкого. Нукус, Узбекистан.



Ил. 144. Экспозиция 1-й Государственной выставки картин в Оренбурге. Февраль 1921. Музей искусства модернизма — коллекция Костаки. Салоники. Греция



Ил. 145. Кудряшов И.А. Общая схема росписи зрительного зала 1-го Советского театра в Оренбурге. 1920–1921. Х., смеш. техника. 101 х 88. ГТГ



Ил. 146. Кудряшов И.А. Супрематическая композиция. 1920. Эскиз неосуществленной росписи плафона в фойе 1-го Советского театра Оренбурга. 1920–1921. ГТГ.



Ил. 147. Тимофеева Н.К. Натюрморт. 1920. Фрагмент фото экспозиции 1-й Государственной выставки картин в Оренбурге. Музей искусства модернизма — коллекция Костаки. Салоники. Греция



Ил. 148. Шалимов Н.Г., Хвостенко В.В. Кукла «Буржуй» к спектаклю «Корона и звезда» по пьесе Н. Шалимова. 1919 – 1920. Дерево, папье-маше, картон, ткань, роспись. 60 x 60 x 8. Музей Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова.



Ил. 149. Шалимов Н.Г., Хвостенко В.В. Кукла «Петрушка» к спектаклю «Корона и звезда» по пьесе Н. Шалимова. 1919 – 1920. Дерево, папье-маше, картон, ткань, роспись. 70 x 54 x 11. Музей Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова.



Ил. 150. Шалимов Н.Г., Хвостенко В.В. Кукла «Гидра контрреволюции» к спектаклю «Корона и звезда» по пьесе Н. Шалимова. 1919 – 1920. Дерево, папье-маше, картон, ткань, роспись. 56 x 49 x 5. Музей Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова.



Ил. 151. Субботин-Пермяк П.И. Натюрморт. 1921. Х., м. 61 x 51. ПГХГ.



Ил. 152. Субботин-Пермяк П.И. Натюрморт с розовым кувшином. 1921 Х., м. 66 х 57. Коми-Пермяцкий краеведческий музей им П.И. Субботина-Пермяка.



Ил. 153. Субботин-Пермяк П.И. Натюрморт. 1921. Х., м. 53 х 44. ПГХГ.



Ил. 154. Субботин-Пермяк П.И. Ау-у. 1918. Картон, м. 63 х 80. ПГХГ



Ил. 155. Субботин-Пермяк. Песнь Перуну. 1917. Х., м. ПГХГ.



Ил. 156. Субботин-Пермяк П.И. Эскизы праздничного оформления Москвы к первой годовщине создания Красной армии. 1919. Бумага, акварель, тушь. Коми-Пермяцкий краеведческий музей им. П.И. Субботина-Пермяка.



Ил. 157. Иконников В.И. Голова молодой женщины. 1920 Б., уголь. 21 x 16. ПГХГ



Ил. 158. Иконников В.И. Натюрморт 1920-е Б., акв 38 х 36 ПГХГ



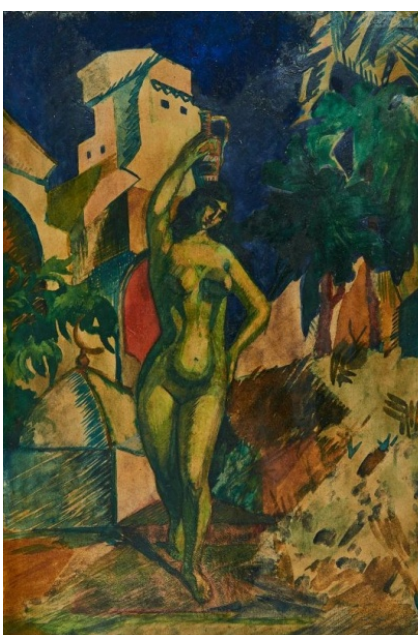
Ил. 159. Иконников В.И. Портрет женщины. 1920-е. Х., м. 70 х 48. ПГХГ



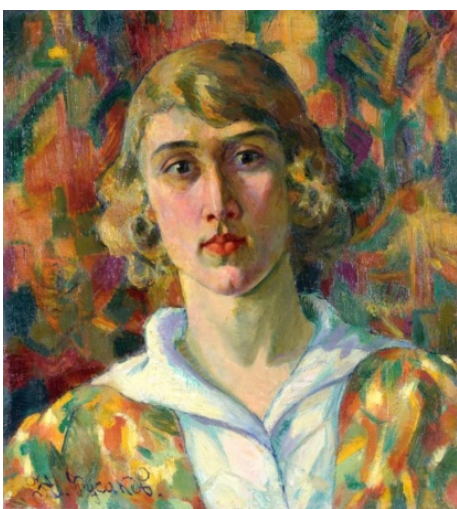
Ил. 160. Вериго М.Б. Портрет Б.В. Властова. 1922 – 1923. Х., м. 74 х 71. ПГХГ.



Ил. 161. Вериго М.Б. Крестьянская семья. 1920. Картон., м. 84 х 100. ПГХГ.



Ил. 162. Русаков Н.А. Обнаженная с кувшином. 1910-е. Б., акв. 33 х 21. ЕМИИ



Ил. 163. Русаков Н.А. Советская девушка. 1920-е. Х., м. 47 х 43. ЧМИИ



Ил. 164. Русаков Н. А. Восточные мудрецы. 1917 – 1924. Х., м. 91 x 119. ЧМИИ



Ил. 165. Тюлькин А.Э. Гортензии. 1918 – 1919. К., темпера. 94 x 86. БГХМ.



Ил. 166. Тюлькин А.Э. Восточный натюрморт. 1920. Х., темпера. 100 x 101. БГХМ.



Ил. 167. Лежнёв А.П. Деревня Баряшево. 1918. Х., м. 19 х 28. БГХМ



Ил. 168. Лежнёв А. П. Синие тени. 1918. Х., м. 36 х 40. БГХМ.



Ил. 169. Деловой клуб. Свердловск. Арх. К.Т. Бабыкин, Г.П. Валенков, Е.Н. Коротков. 1915 – 1927. Фото 1930-х



Ил. 170. Лямин В.Е. Рельеф на фасаде Делового клуба. 1924 – 1925.



Ил. 171. Трембовлер И.И. Автопортрет. 1925. Дерево. 44 x 26 x 30. ЕМИИ



Ил. 172. Зайцев Я.П. Сибирский партизан. 1930 – 1932. Бисквит, роспись. Высота 26 см. Дмитровский фарфоровый завод.



Ил. 173. Зайцев Я.П. Шахтер. Скульптура на фасаде гостиницы «Большой Урал». Свердловск. Конец 1930-х.



Ил. 174. Шорина Э.Н. Партизанка. 1946. Гипс. 30 х 25 х 20. Березниковский историко-художественный музей им. И.Ф. Коновалова.



Ил. 175. Темникова Г.М. Уралочка. 1948. Гипс 14 х 10 х 8,5. ИММИ



Ил. 176. Вахонин И.М. Светлые ангелы. 1920-е. Б., акв., карандаш. 20 x 12,5. ЕМИИ.



Ил. 177. Вахонин И.М. Светлые ангелы. 1920-е.Б., тушь. 20 x 12,5. ЕМИИ



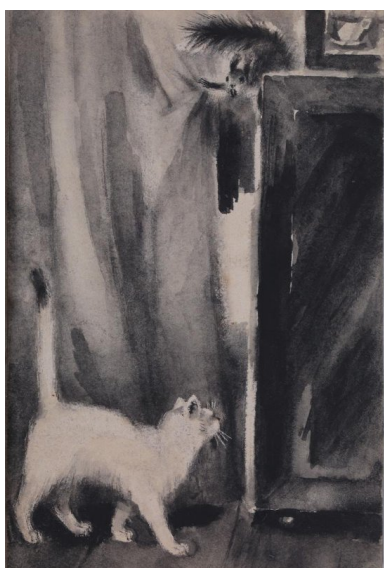
Ил. 178. Вахонин И.М. Декоративное панно. 1925. Б., гуашь, тушь. 21 x 35. ПГХГ.



Ил. 179. Константиновский А.И. Эскиз декорации к спектаклю «Горячее сердце». Свердловский театр драмы. 1930-е. Кар., гуашь. 52 х 65.
Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково».



Ил. 180. Кузьмин А.А. Эскиз декорации к спектаклю «Эрнани» по пьесе В. Гюго. 1958. Б., акв. 43 х 60. НТМИИ.



Ил. 181. Кобелев В.А. Кот и белка 1930-е Б., акв. 15 х 10. ПГХГ



Ил. 182. Камшилова Е.В. В кафе. 1940. Б., цв. литография. 45 х 35. ПГХГ.



Ил. 183. Цельмер В.Д. Город. 1920-е. Б., акв., гуашь. 11 х 16. ПГХГ



Ил. 184. Кашина Н.В. Водная станция. 1930. Б., акв. 38 х 29. ГРМ



Ил. 185. Кашина Н.В. За книгой. 1933. Б., акв., гуашь. 38 х 31. ПГХГ.



Ил. 186. Темникова Г.М. Натюрморт. 1926 – 1927. Б., литография. 33 х 25. ИММИ.



Ил. 187. Иванов Ю. А. Пейзаж. 1931. Б., тушь. 29 х 24. ЕММИ



Ил. 188. Долгоруков Н.А. Мощь Красной Армии - несокрушима! Плакат. 1940. Б., цв. печать. 86 x 59. Государственный историко-художественный музей Новый Иерусалим.



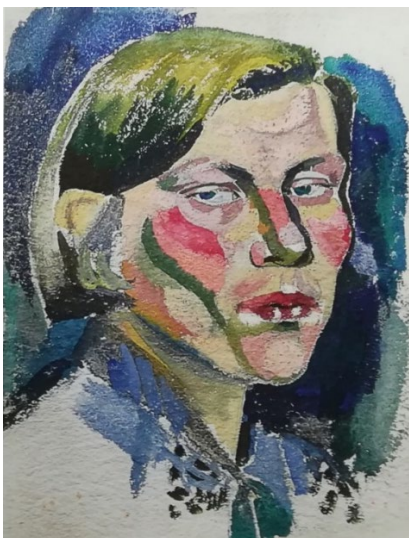
Ил. 189. Жуков А. А. Тачанка. 1930-е. Цв. б., гуашь. 65,5 x 48. ИМИИ



Ил. 190. Прохоров Н. Д. Красноармеец. 1931. Б., ксилография. 19 x 7. ООМИИ.



Ил. 191. Прохоров Н. Д. На стрельбах. 1938. Б., акв. 19 х 25. ООМИИ



Ил. 192. Челенцова В.Н. Автопортрет. 1933. Б., акв., гуашь. 34 х 25.
Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева.



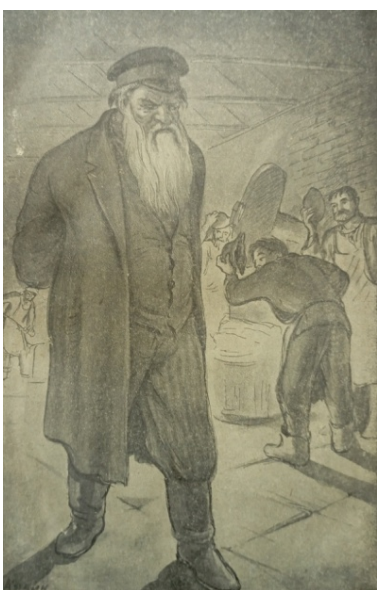
Ил. 193. Накаряков А. К. Механический цех перед открытием. Магнитогорск.
1930-е. Б., уголь, тушь. ПГХГ



Ил. 194. Кикин А.В. Рабочие. 1920-е. Б., кар., акварель. 41 х 29. Нижегородский художественный музей



Ил. 195. Кикин А. В. Красноармеец. 1930-е. Б., кар, акварель. 42 х 29. Нижегородский художественный музей



Ил. 196. Кикин А.В. Иллюстрация к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Горное гнездо». Д.Н. Мамин-Сибиряк. Собр. соч. в 5 тт. Том 3. Свердловск: Свердловгиз, 1936



Ил. 197. Жуков А.А. Иллюстрация к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Д.Н. Мамин-Сибиряк. Собр. соч. в 5 тт. Том 1. Свердловск: Свердловгиз, 1935



Ил. 198. Константиновский А.И. Иллюстрация к «Бойцам» Д.Н. Мамина-Сибиряка. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Собр. соч. в 5 тт. Том 2. Свердловск: Свердловгиз, 1935.



Ил. 199. Голубчиков Н.П. Иллюстрация к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Хлеб». 1936. Б., тушь. 24 x 17. ОМПУ



Ил. 200. Кашина Надежда В. Натюрморт с апельсинами. 1939. Фанера, м. 69 х 46. ПГХГ



Ил. 201. Лезенков Л.В. Автопортрет 1922. Х., м. 79 х 57. БГХМ.



Ил. 202. Голубчиков Н.П. Вдали Свердловск. 1930-е. Х., м. 63 х 88. НТМИИ



Ил. 203. Шмелев Ф.К. Снедь московская. Хлебы. 1924. Х., м. 93 х 101. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых.



Ил. 204. Шмелев Ф.К. Портрет. 1930-е. Х., м. 65 х 60. Частное собрание.



Ил. 205. Шмелев Ф.К. Свердловск. 1930-е. Х., м. 55 х 34. Частное собрание.



Ил. 206. Шмелев Ф.К. Натюрморт. 1930-е. Х., м. 65 х 60. Частное собрание.



Ил. 207. Парамонов А.Н. Портрет партизана Гуляева. 1926. Х., м. ПГХГ.



Ил. 208. Парамонов А.Н. Лед взят. 1920-е. Х., м. 44 х 61. ЕМИИ



Ил. 209. Вахонин И.М. Лето. 1920-е. Б., гуашь. 16 х 25. ПГХГ.



Ил. 210. Давыдов А.П. Металлисты. 1926. Б. акв., гуашь, кар. 39 х 50. ПГХГ.



Ил. 211. Голиков К. М. На плоту. 1927. Картон, м. 36 х 55. ПГХГ.



Ил. 212. Дубяго В. М. Эскиз мужской головы. 1920-е. Х., м. 40 х 40. ПГХГ.



Ил. 213. Белянин П.П. Тенденция к снижению цен. 1926. Б., уголь, белила. 21 х 17. ПГХГ.



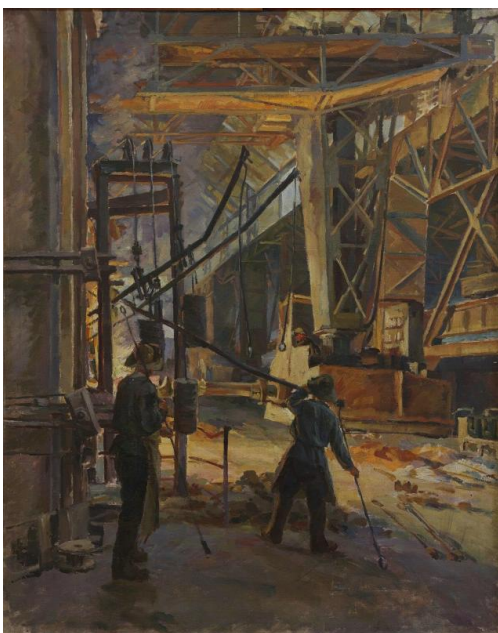
Ил. 214. Мешков В.В. Уральская осень. 1929. Х., м. 50 х 115. ПГХГ



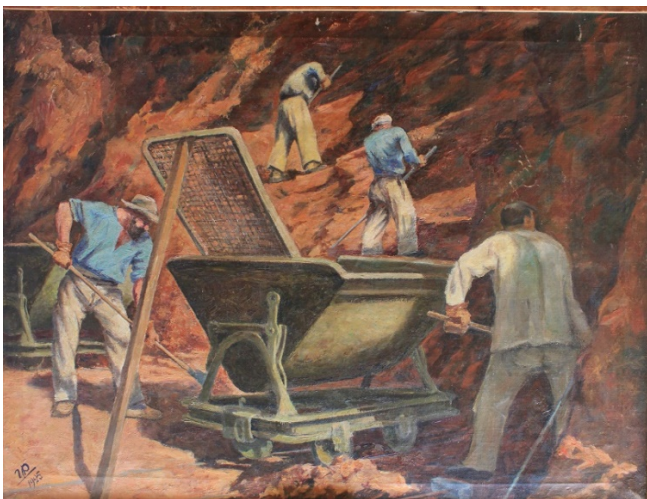
Ил. 215. Радимов П.А. Свердловск строится. 1932. Х., темпера. 72 х 89. ЕМИИ



Ил. 216. Радимов П.А. Свердловск осенью. 1932 Х., темпера 71 х 66. ЕМИИ.



Ил. 217. Покаржевский П. Д. Мартеновский цех. Златоуст. 1930. Х., м. 133 х 105. ЕМИИ.



Ил. 218. Ряжский Г.Г. Рудник. Урал. 1925. Таганрогский художественный музей



Ил. 219. Лабас А.А. Уральский завод. 1925. Х., м. 105 х 173. ЕМИИ



Ил. 220. Древин А. Д. Чусовая после грозы. 1926. Х., м. 77 х 93. ЕМИИ



Ил. 221. Древин А.Д. Домна на Чусовой. 1928. Х., м. 65,5 х 80. ЕМИИ.



Ил. 222. Удальцова Н.А. Чусовая. Вечер. 1928. Х, м. 66 х 80. ЕМИИ.



Ил. 223. Удальцова Н.А. Урал. 1928. Х, м. 64 х 80. ЕМИИ



Ил. 224. Удальцова Н.А. Чусовая. День. 1928. Х., м. 66 х 80. ЕМИИ.



Ил. 225. Тюлькин А.Э. Карусель. 1925. Кар., темпера. 70 х 64. ГРМ.



Ил. 226. Тюлькин А.Э. Голубой домик. 1930. Кар., темпера. 70 х 63. БГХМ



Ил. 227. Мелентьев Г.А. Портрет Е. Овсянниковой. 1928. Х., м. ЕМИИ.



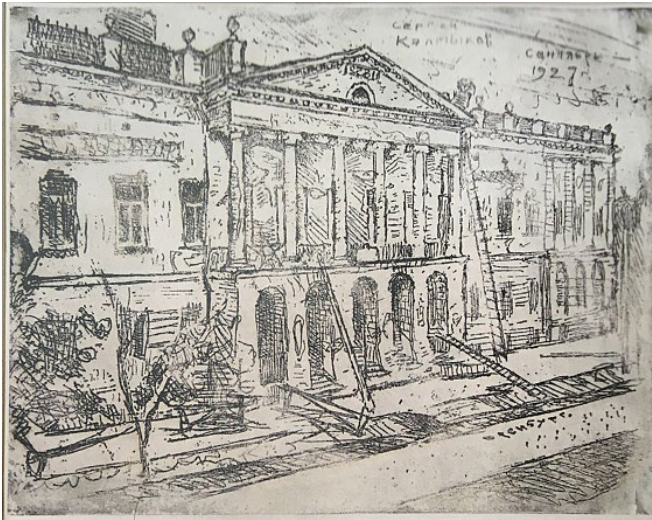
Ил. 228. Мелентьев Г.А. Портрет С.А. Окулова. 1932. Х., м. 99 х 74. ПХХГ



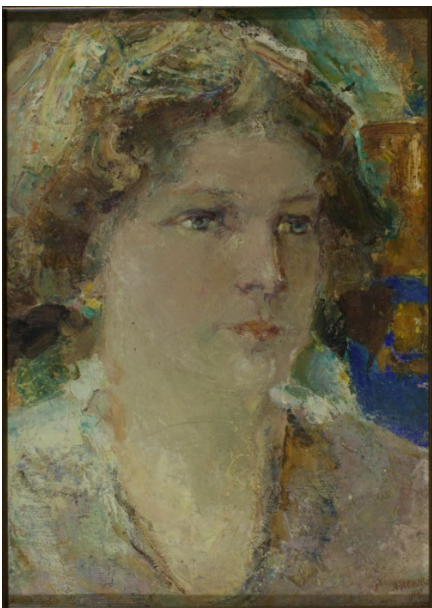
Ил. 229. Русаков Н.А. Те и эти. 1920-е. Х., м. 101 х 157. ЧМИИ.



Ил. 230. Калмыков С.И. Из серии «Оренбургские мотивы». 1926. Б., офорт. ОМИИ



231. Калмыков С.И. Из серии «Оренбургские мотивы». 1926. Б., офорт. ОМИИ



Ил. 232. Лежнёв А.П. Женский портрет. 1925. Х., м. 37 х 26. БГХМ



Ил. 233. Лезенков Л. В. Натюрморт. 1920-е. Фанера, м. 56 х 67. БГХМ.



Ил. 234. Лезенков Л. В. Портрет артистки с. Давлеканово. Кон. 1920-х. Х. м. 79 х 57. БГХМ.



Ил. 235. Тихменев Е.А. Разгром белогвардейского обоза. Нач. 1930-х. Х., м. 119 х 203. ООМИИ.



Ил. 236. Тихменев Е.А. Встреча сибирских казаков с уссурийским тигром. 1930-е. Х., м. 105 х 180. ООМИИ



Ил. 237. Давыдов А.П. Шахтеры. 1928. Х., м. 59 х 47. ЕМИИ.



Ил. 238. Ольшевский Б.А. Ремонтная мастерская. 1931. Х., м. 85 х 95. Самарский областной историко-краеведческий музей им. П.А. Алабина.



Ил. 239. Николаев К.В. Земляные работы на коксокомбинате Магнитогорска. 1931. Х., м. 70 х 80. ПГХГ.



Ил. 240. Сазонов Н. С. Натюрморт. 1929. Б., фанера, м. 38 х 45. ЕМИИ



Ил. 241. Девлеткильдеев К.С. Натюрморт с кувшином и кактусом. 1920-е. Б., акв. 43 х 31. БГХМ.



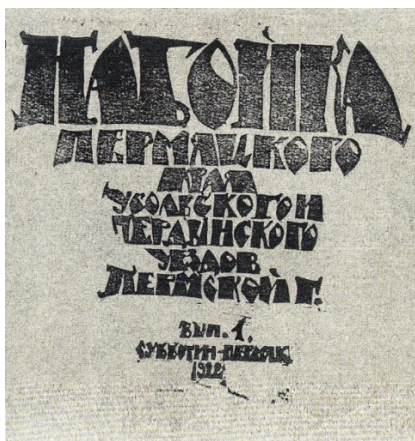
Ил. 242. Звездин Н.В. Натюрморт. 1930-е Х., м. 60 х 73. ЕМИИ.



Ил. 243. Ледяев Н.М. На пляже. 1924 – 1925. Х., м. 37 х 42. ООМИИ



Ил. 244. Ледяев Н.М. Лыжница 1930-е. Х., м. 59 х 67. ООМИИ.



Ил. 245. Субботин-Пермяк П.И. Обложка альбома «Набойка Пермского края» Вып. 1. 1922. КПКМ.



Ил. 246. Кузнецов В.А. Канун. 1909. Х., м. Государственный музей истории религии. Санкт-Петербург



Ил. 247. Кузнецов В.А. Божьи люди. 1916. Х., м. 90 x 122. ГРМ.



Ил. 248. Кузнецов В.А. Разведчик Урала (Уральский штейгер). 1925. Х., м. 83 х 74. ГРМ.



Ил. 249. Мелентьев Г.А. Эскиз к картине «Осада Кунгура армией Пугачева». 1924-1925. Б., кар. 27 х 35. Кунгурский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.



Ил. 250. Мелентьев. Г.А. Сожжение икон в Кунгуре. 1920-е. Х., м. 42 х 61. Кунгурский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.



Ил. 251. Карпов С.М. Арест Пугачева. 1928–1929. Х., м. 135×210. Оренбургский губернаторский историко-краеведческий музей.



Ил. 252. Лежнёв А.П. Поимка Салавата. 1930. Х., м. 89 х 91. БГХМ.



Ил. 253. Лежнёв А.П. Истязание Салавата. 1934. Х., м. 74 х 94. БГХМ.



Ил. 254. Лежнев А.П. Казнь Чики Зарубина. 1930. Х., м. 55 х 59. БГХМ



Ил. 255. Лежнев А.П. Осада Уфы пугачевцами. 1940. Х., м.41 х 61.
Национальный музей Республики Башкортостан.



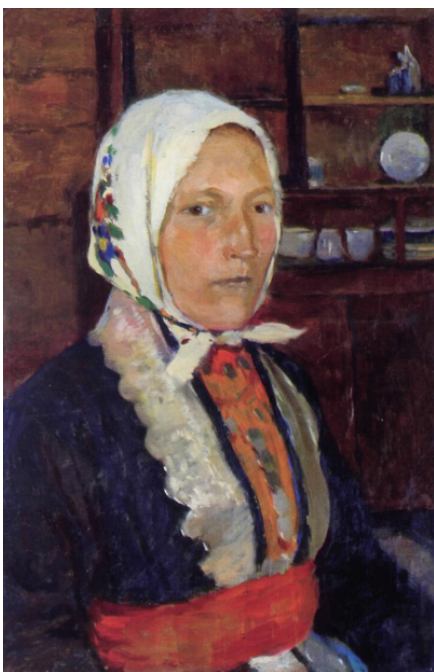
Ил. 256. Лежнёв А.П. Освобождение башкирской женщины. 1931. Х., м. 48 х 54. БГХМ.



Ил. 257. Лежнёв А.П. Ленин в Уфе. 1938. Х., м. 44 х 65. БГХМ



Ил. 258. Блюменталь Ю.Ю. Интерьер башкирской избы. 1928.Х., м. 32 х 45. БГХМ.



Ил. 259. Блюменталь Ю.Ю. Молодая баба – башкирка. 1928. Х., м. 31,5 х 48. БГХМ.



Ил. 260. Блюменталь Ю.Ю. Башкирское крыльцо. 1928 Кар., м. 30 х 36. БГХМ.



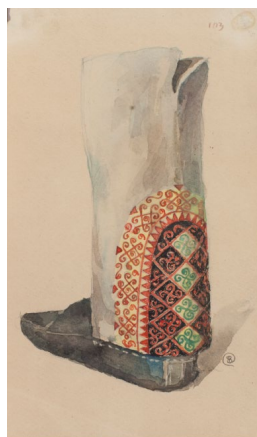
Ил. 261. Девлеткильдеев К.С. Крыльцо башкирской избы. 1928. Б., акв. 29 х 47. БГХМ.



Ил. 262. Девлеткильдеев К.С. Девушка-башкирка в голубом. 1928. Б., акв. 50 х 30. БГХМ.



Ил. 263. Девлеткильдеев К.С. Башкир - охотник на медведя. 1928. Б., акв. 40 х 25,5. БГХМ.



Ил. 264. Сыромятников В.С. Зарисовка сарыка – женской обуви. Б., акв., кар. 22 х 14. БГХМ.



Ил. 265. Сыромятников В.С. Гости на женской половине. Конец 1920-х – начало 1930-х. БГХМ.



Ил. 266. Елгашина М.Н. Совы. 1925. Б., акв. 17 х 12. БГХМ.



Ил. 267. Елгашина М.Н. Фабричный двор. 1920-е. Б., акв. БГХМ



Ил. 268. Елгашина М.Н. Вечерние сумерки. 1920-е. Б., акв. БГХМ



Ил. 269. Тюлькин А.Э. Базар (Собор). 1923. Б., темпера. 69 х 60. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.



Ил. 270. Тюлькин А.Э. Берег Уфы. 1924. Х., темпера. 66 х 80. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.



Ил. 271. Тюлькин А.Э. Цветущие окна. 1924. Кар., м. 78 х 101. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова



Ил. 272. Тюлькин А.Э. Перед праздником в башкирской деревне. 1937. Кар., темпера. 90 х 120. БГХМ.



Ил. 273. Мальков П.В. Башкиры из Архирейки. 1924. Фанера, м. 112 х 132. БГХМ.



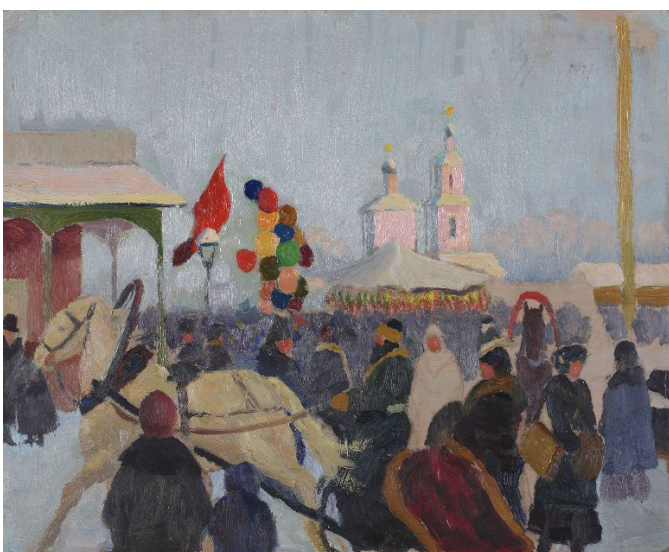
Ил. 274. Мальков П.В. Башкир. 1920-е. Б., сепия 22,5 X 17. Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



Ил. 275. Туржанский Л.В. Осенний мотив. 1906. Кар., м. 58 х 46. ЕМИИ



Ил. 276. Слюсарев И.К. Интерьер церкви. Из цикла «Старая Русь». 1916. Х., м. 95 х 84. ЕМИИ



Ил. 277. Туранский И.И. Уличная сценка зимой. 1917. Кар., м. 35 х 44. ПГХГ



Ил. 278. Каплун А.В. Пермь - моя родина. 1915. Б., гуашь, кар. 33 х 43. ПГХГ.



Ил. 279. Каплун А.В. Старая Пермь. 1920. Б., линогравюра. 14 х 19.
Вологодская областная картинная галерея.



Ил. 280. Бояринцев В.И. Весной повеяло. 1922 Фанера, м. 43,5 х 53 ЕМИИ



Ил. 281. Слюсарев И.К. Старый Екатеринбург зимой. 1923. Б., темпера. 58 x 88. ЕМИИ



Ил. 282. Белянин Н.Я. Старый Екатеринбург. Каменный мост через р. Исеть. Кон. 1920-х – нач. 1930-х. Х., м. 61 x 79. ЕМИИ.



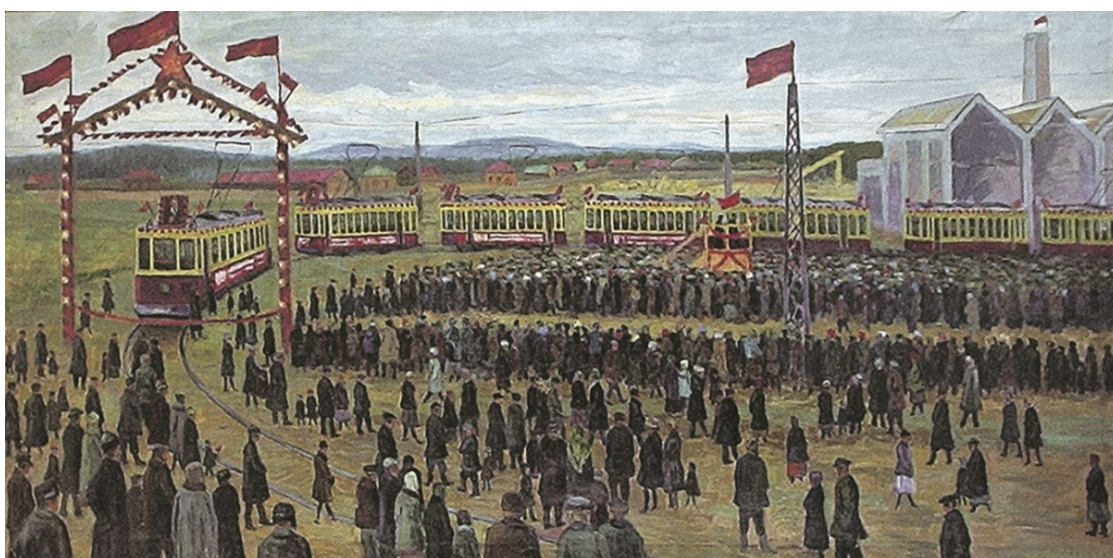
Ил. 283. Минеев А.М. Старый Екатеринбург. 1936. Х., м. 105 x 126. ЕМИИ



Ил. 284. Петров С.И. На площади Народной мести. 1932. Х., м. 65 x 181. ЕМИИ.



Ил. 285. Сазонов Н.С. Городской пейзаж. Старый Екатеринбург. 1933. Х., м. 63 x 94. ЕМИИ.



Ил. 286. Слюсарев И.К. Открытие трамвайного парка в Свердловске. 1930. Х., м. 101 x 201. ЕМИИ.



Ил. 287. Кравченко А.Н. Мальчик в забое. 1937. Х., м. 87 х 127.
Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал».



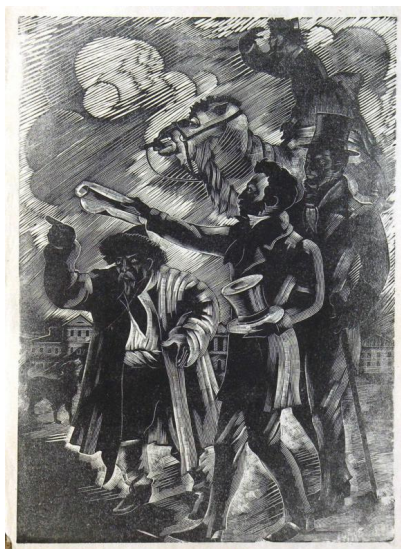
Ил. 288. Вандышев И.Л. Проверка цепей. 1920-е. Бум., м. 28 х 35. ЧМШИ



Ил. 289. Вандышев И.Л. В читальне. 1928. Х., м. 40 х 65. ЧМШИ.



Ил. 290. Прохоров Н.Д. Пушкин и Даль у Водяных ворот. 1935. Б., акв. 1935. 31 х 43. ООМИИ



Ил. 291. Прохоров Н.Д. Пушкин и Даль в Оренбурге. 1936. Б., ксилография. ООМИИ.



Ил. 292. Прохоров Н.Д. Пушкин с крестьянами. 1936. Б., Ксилография. 21 х 28. ООМИИ



Ил. 293. Прохоров Н.Д. Шевченко в Орской ссылке. 1938. Б., ксилография. 8,5 х 17,5. ООММИ



Ил. 294. Шарлаимов П.П. Памятник Строителю города. 1923. Екатеринбург. Не сохранился.



Ил. 295. Учебные работы А. Худякова. 1922. Фото из архива С.И. Пузанова.



Ил. 296. Учебная работа В. Адамчевской. 1922 .Фото из архива С.И. Пузанова.



Ил. 297. Учебная работа В. Шориной. Начало 1920 –х годов. Фото из архива С.И. Пузанова.



Ил. 298. Учебная работа Г. Темниковой. Середина 1920 –х годов. Фото из архива С.И. Пузанова.



Ил. 299. Учебная работа В. Асс. Начало 1920 –х годов. Фото из архива С.И. Пузанова.



Ил. 300. Шорина В.В. Старуха. 1924. Дерево. 53 x 35 x 35 ПГХГ



Ил. 301. Памятник Ленину в Златоусте. Фото 1924. Не сохранился.



Ил. 302. Памятник В.И. Ленину в Уфе. Автор проекта Д.М. Ларионов, скульптор И.А. Менделевич. Фото 1920-х годов.



Ил. 303. Памятник Ленину на Алом поле. Челябинск. 1925. Автор проекта Н.М. Чекасин, скульптор М.Я. Харламов. Фото 1920-х годов.



Ил. 304. Памятник В.И. Ленину. 1925. Челябинск. Современная фотография.



Ил. 305. Памятник В.И. Ленину. 1925. Челябинск. Фрагмент. Современная фотография.



Ил. 306. Памятник В.И. Ленину в сквере Рабочей молодежи. Нижний Тагил. 1925. Автор проекта А.И. Фролов, скульптор В.В. Козлов.



Ил. 307. Памятник Ленину в Златоусте. 1924.



Ил. 308. Памятник Ленину в Златоусте. 1926. Автор проекта В.А. Волошинов, скульптор В.В. Козлов. Фото 1920-х.



Ил. 309. Неизвестный автор. Проект памятника Свердлову. 1925 - 1926.



Ил. 310. Камбаров И.А. Проект памятника Я.М. Свердлову. 1925 – 1926.



Ил. 311. Харламов М.А. Первый проект памятника Свердлову. 1926.



Ил. 312. Харламов М.Я. Памятник Я.М. Свердлову на пл. Парижской коммуны в Свердловске. 1927. Арх. С. Домбровский. Бронза, гранит. Фото конца 1920-х.



Ил. 313. Харламов М.Я. Памятник Я.М. Свердлову. 1927. Бронза. Современное фото.



Ил. 314. Бирюков И.М. Памятник П.И. Чайковскому в Екатеринбурге. 1929. Мрамор. Современное фото.



Ил. 315. Шадр И.Д. Рабочий. 1922. Гипс тонированный. 75 х 86 х 59. ЕМИИ.



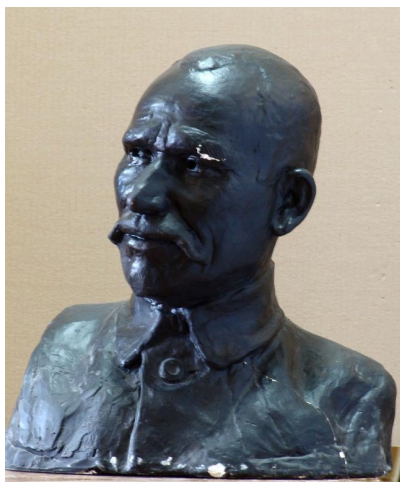
Ил. 316. Шадр И.Д. Красноармеец. 1922. Гипс тонированный. 92 х 60 х 62. ЕМИИ.



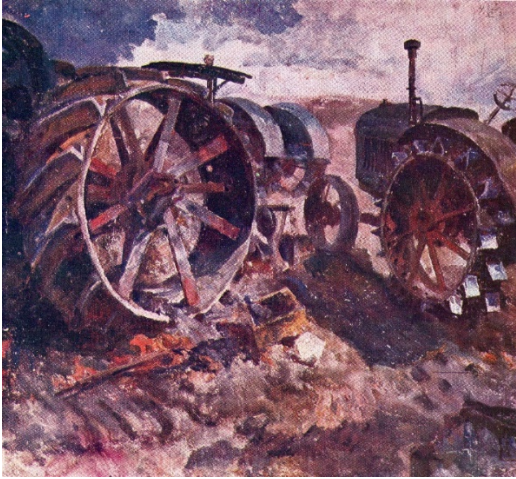
Ил. 317. Шадр И.Д. Сеятель. 1922. Бронза. 105 x 118 x 124. ГТГ/



Ил. 318. Шестаков А.С. Красноармеец. 1925. Гипс тонированный. 39 x 32 x 22. Красноярский краевой краеведческий музей.



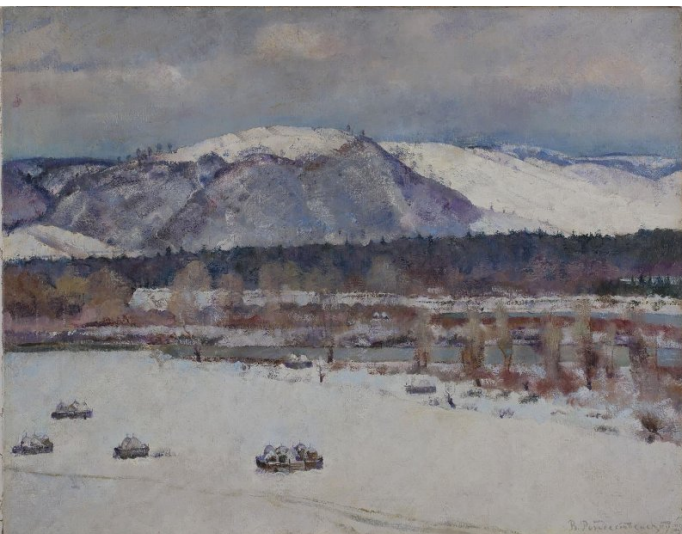
Ил. 319. Шестаков А.С. Портрет Петра Обросова, рабочего Мотовилихинского завода. 1920-е. Гипс тонированный. 46 x 40 x 40. ПГХГ.



Ил. 320. Тюлькин А.Э. Тракторы. 1930. Х., м. 39 х 42. БГХМ.



Ил. 321. Рождественский В.В. Урал зеленый. 1929. Х., м. 84 х 63. ПГХГ.



Ил. 322. Рождественский В.В. Зима. 1929. Х., м. 63 х 80. ПГХГ.



Ил. 323. Рождественский В.В. Северный Урал. 1930. Х., м. 66 х 83. ПГХГ.



Ил. 324. Рождественский В.В. Индустриальный пейзаж. 1934. Х., м. 127 х 166. ПГХГ.



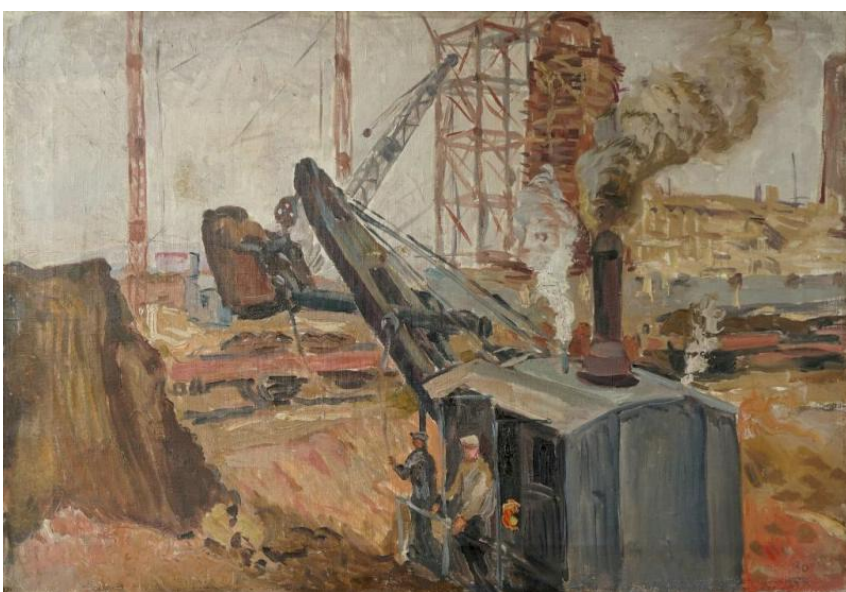
Ил. 325. Шегаль Г.М. Сталинский рудник в Карабаше на Урале. 1929. Х., м. 87,5 х 76,5. ПГХГ.



Ил. 326. Карев В.В. Нижне-Салдинский завод. 1932. Х., м. 112 х 215.
Ростовский музей изобразительных искусств.



Ил. 327. Лехт Ф. К. Вид на строительство химкомбината. 1932.Х., м. 75 х 100.
Березниковский историко-художественный музей им И.Ф. Коновалова.



Ил. 328. Модоров Ф.А. Постройка комсомольской домны. 1931. Х., м. 72 х 102.
Магнитогорская картинная галерея.



Ил. 329. Львов Е.А. Строительство на площадке Магнитостроя. 1932. Х., м. 88 х 127. ПГХГ.



Ил. 330. Хвостенко В.В. Штурм на стройке домен в Магнитогорске. 1930-е. Х., м. 80 х 53. ПГХГ.



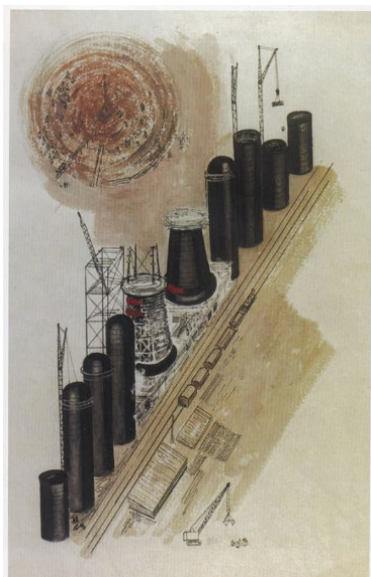
Ил. 331. Штеренберг Д.П. Индустриальный пейзаж. Нач. 1930-х. Х., м. 91,5 х 70. ПГХГ.



Ил. 332. Штеренберг Д.П. Мотив на стройке. Нач. 1930-х. Х., м.100 х 75. ПГХГ.



Ил. 333. Штеренберг Д.П. Екатеринбург. 1931–1932. Х., м. 76 х 101. ЕМИИ.



Ил. 334. Пророков Б.И. Домны. 1931. Б., тушь, гуашь. 36,5 х 25.
Магнитогорская картинная галерея.



Ил. 335. Львов Е.А. Ударник тов. Дробинин. 1931. Фанера, м. 45 х 30. ЕМИИ.



Ил. 336. Модоров Ф.А. Портрет Рубцова. 1931. Х., м. 51 х 40. Магнитогорская картинная галерея.



Ил. 337. Костяницын В.Н. Ударник кладки кирпича. 1932. Х., м. 80 х 100. ЧМИИ.



Ил. 338. Ромадин Н.М. Портрет И.И. Толкачева. 1932. Х., м. 100 х 80. ПГХГ.



Ил. 339. Модоров Ф.А. Штукатурщицы на ЧТЗ. 1932. Х., м. 124 х 73. ЧММИ



Ил. 340. Модоров Ф.А. Ударники Коммунистической Краснознаменной электропечи им. «Уральского рабочего». 1931. Кар., гуашь. 52 х 32. ЕМИИ



Ил. 341. Покаржевский П.Д. Добыча железной руды. 1930. Х., м. 105 х 141. ЕМИИ.



Ил. 342. Адливанкин С.Я. Портрет ударника чугунолитейного цеха Пидоренко. 1932. Х., м. 90 х 75. ПГХГ.



Ил. 343. Адливанкин С.Я. Строительница Уралмаша. 1932. Х., м. 125 х 100. ЕМИИ



Ил. 344. Нюренберг А.М. Ударник-изобретатель Макаров. 1930-е. Х., м. 130 х 90. ЕМИИ.



Ил. 345. Нюренберг А.М. Лучшая ударница цеха им Фрунзе Волокитина Инструментальный завод им Ленина. 1932.Х., м. 130 х 90. ЕМИИ



Ил. 346. Нюренберг А.М. Лучший ударник прокатного цеха Кальман. 1932. Х., м. 120 х 90. ЕМИИ.



Ил. 347. Иогансон Б.В. Рабочий на заводе ферросплавов в Челябинске. 1932.
Бум., гуашь. 37 х 30. ПГХГ



Ил. 348. Ивановский И.В. Шахтер. 1932. Б., акв. 54 х 37. ЕМИИ.



Ил. 349. Ивановский И.В. Шахта им Володарского. 1932. Х., м. 99 х 80. ЕМИИ.



Ил. 350. Ивановский И.В. Проходная в шахте. 1932. Х., м. 80 х 100. ЕМИИ.



Ил. 351. Иогансон Б.В. В заводской столовой. 1935. Х., м. 135 х 147. ЕМИИ.



Ил. 352. Яновская О.Д. Чугунщики. 1930-е. Х., м. 125 х 103. ПГХГ.



Ил. 353. Шегаль Г.М. На обогатительной фабрике. 1935. Х., м. 73,5 x 92. ЕМИИ.



Ил. 354. Рянгина С.В. Цех производства кирпича. 1935. Х., м. 174 x 149. ЧМИИ.



Ил. 355. Рянгина С. В. У шахтной печи. 1930-е. Х., м. 176 x 150. ЧМИИ.



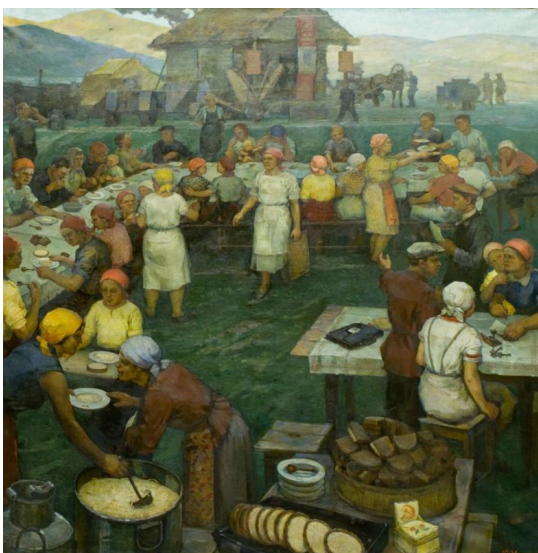
Ил. 356. Яковлев В. Н. Уральские старатели пишут письмо И.В. Сталину. 1937. Х., м. 249 x 500. ГРМ.



Ил. 357. Апостоли-Триандофилос В.А. Портрет машиниста Лясковского. 1932. Х., м. 140 x 140. ЕМИИ.



Ил. 358. Ионин Н. А. С новой машиной. 1935. Х., м. 120 x 100. ЕМИИ.



Ил. 359. Ионин Н. А. Конец жатвы. 1935. Х., м. 165 x 165. ЕМИИ.



Ил. 360. Шегаль Г.М. Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 году. 1935. Х., м. 68 x 89. Кизеловский краеведческий музей.



Ил. 361. Кочергин Н.М. Контрреволюционное выступление чехословацких отрядов. 1934 – 1935. Х., м. 158 x 247. Государственный исторический музей Южный Урал. Челябинск.



Ил. 362. Семашкевич Р.М. Остяки на веслах. 1933. Бумага, масло. 19 х 27. Государственный центральный Театральный музей им А. А. Бахрушина.



Ил. 363. Семашкевич Р.М. Бригада Неймана на подступах к Златоусту. 1935. . Х., м. 135 х 165. Златоустовский краеведческий музей.



Ил. 364. Семашкевич Р.М. Привал красногвардейцев. 1935. Х., м. 120 х 145. Златоустовский краеведческий музей.



Ил. 365. Пименов Ю.И. Работницы в ложе театра. Левая часть триптиха. 1934. Х., м. 160 x 130. ЕМИИ



Ил. 366. Пименов Ю.И. Работницы на заводе. 1934. Х., м. 143 x 195. Центральная часть триптиха. ЕМИИ.



Ил. 367. Пименов Ю.И. Работницы Уралмаша за чаем. Правая часть триптиха. 1935. Х., м. 160 x 130. ЕМИИ



Ил. 368. Иогансон Б.В. Сговор у кулака. 1935. Х., м. 100 х 120. ЕМИИ.



Ил. 369. Иогансон Б.В. На старом уральском заводе. 1937. Х., м. 265 х 320. ГТГ.



Ил. 370. Яковлев С.И. Урал-старик. Рисунок из журнала «Гном». 1906. № 3.



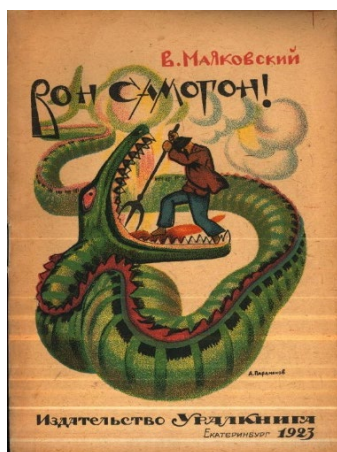
Ил. 371. Иванов И.Д. Обложка журнала «Гном».1906. №11.



Ил. 372. Парамонов А.Н. Обложка «Советского букваря для взрослых». Уральское областное государственное издательство. Екатеринбург. 1920.



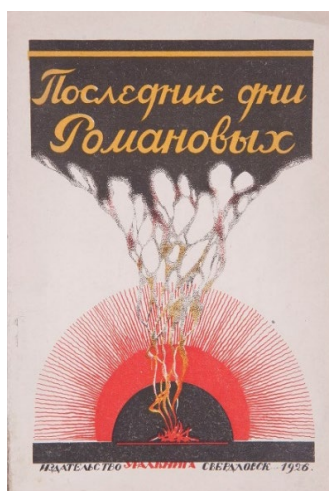
Ил. 373. Парамонов А.Н. Издательский знак «Уралкнига». 1923.



Ил. 374. Парамонов А.Н. Обложка книги В.В. Маяковского «Вон самогон!» Екатеринбург: Уралкнига, 1923.



Ил. 375. Кудрин А.А. Обложка книги «Колчаковщина». Свердловск: Уралкнига, 1924.



Ил. 376. Кудрин А.А. Обложка книги Быкова П.М. «Последние дни Романовых». Свердловск: Уралкнига, 1926.



Ил. 377. Зубов А. Иллюстрация к книге Б. Липатова, И. Келлера «Вулкан в кармане». Свердловск: Уралкнига, 1925.



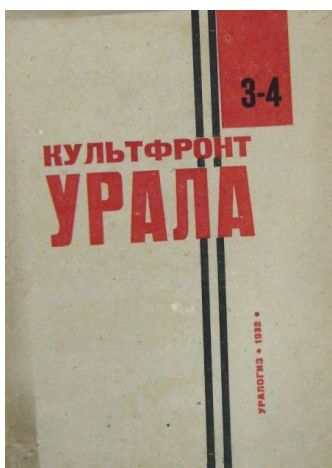
Ил. 378. Парамонов А.Н. Обложка журнала «Товарищ Терентий». 1923. № 4.



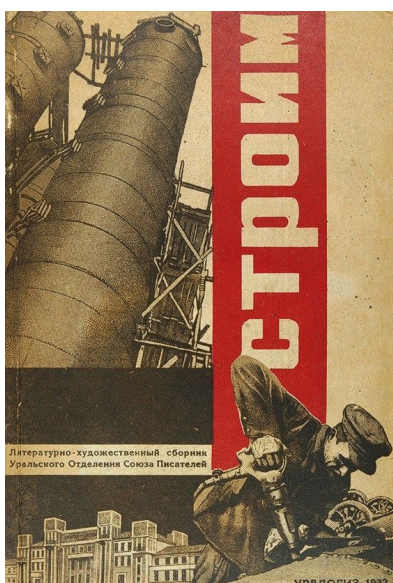
Ил. 379. Кудрин А.А. Обложка журнала «Товарищ Терентий». 1924. № 17.



Ил. 380. Аввакумов Н.М. Обложка журнала «Живая театрализованная газета». 1928. № 21 – 22.



Ил. 381. Щептев В. Обложка журнала «Культфронт Урала». Свердловск: УралОГИЗ, 1932.



Ил. 382. Коркина З., Щептев В. Обложка литературно-художественного сборника Уральского отделения Союза писателей «Строим». Свердловск: УралОГИЗ, 1932.



Ил. 383. Обложка книги П. Бажова «5 ступеней коллективизации». Свердловск-Москва, 1930.



Ил. 384. Обложка книги А. Рыжикова «С фронта борьбы за здоровый трактор». Свердловск: УралОГИЗ, 1933.



Ил. 385. Аввакумов Н.М. Магнитострой. Доменный цех. 1931. Б., тушь, белила. 64 х 45. ГМИИ им. А.С. Пушкина.



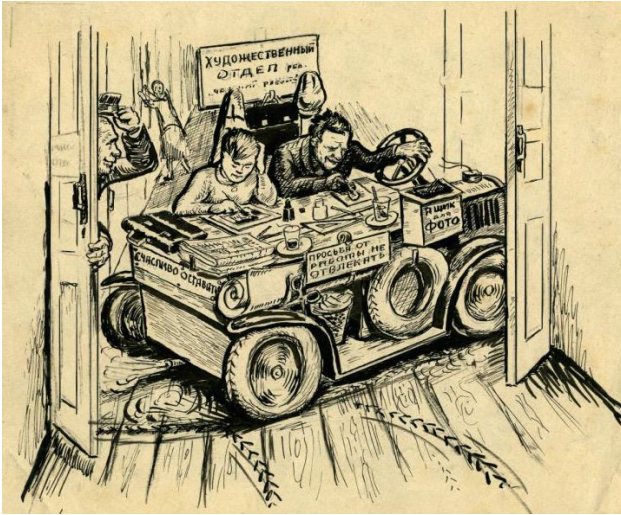
Ил. 386. Аввакумов Н.М. Портрет Кирова. 1937. Б., уголь. 45 х 33. ПГХГ



Ил. 387. Гилёва Е.В. Докладчик. Рисунок для газеты «Тагильский рабочий» 1930 – 1931. Б., кар. 17,5 х 15,5. Ирбитский музей изобразительных искусств



Ил. 388. Кикин А.В. Всеуральский конкурс домен и рудников. 1934. Б., литография. 53 х 35. ПГХГ



Ил. 389. Вандышев И.Л. Шарж на художественный отдел газеты «Челябинский рабочий». 1937. Б., тушь. 17 x 21. Государственный исторический музей Южного Урала. Челябинск.



Ил. 390. Прохоров Н.Д. Ленин. 1932. Б., ксилография. 7,8 x 11,2. ООМИИ

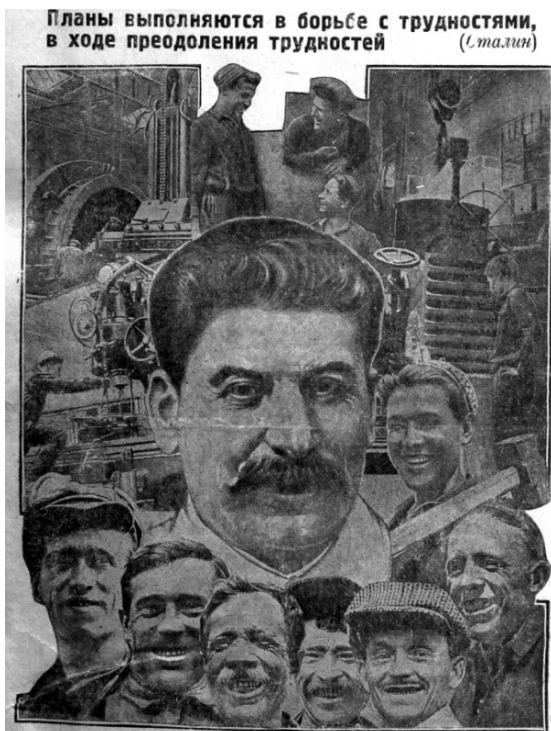


Ил. 391. Неизвестный художник. Оформление газеты «За тяжелое машиностроение». 1934. 5 октября.



Одна из лучших ударниц
ремонта тов. ИГНАТЕНКО

Ил. 392. Неизвестный художник. Портрет ударницы. За тяжелое машиностроение. 1934. 10 июля.



Планы выполняются в борьбе с трудностями,
в ходе преодоления трудностей (Сталин)

Ил. 393. Неизвестный художник. Фотоколлаж «Сталин и ударники УЗТМ». За тяжелое машиностроение. 1934. 15 июля.



Ил. 394. Неизвестный художник. Портреты вредителей. За тяжелое машиностроение. 1934. 15 июля.



Ил. 395. Неизвестный художник. Антивоенная карикатура. За тяжелое машиностроение. 1934. 23 сентября.



Ил. 396. Фомичев В.И. Кандидатуры явно неприемлемые. Карикатура. 1937. Б., тушь. 33 x 28. Центральный музей современной истории России.



Ил. 397. Ляхин Г.В. Английское кресло хозяина Европы. 1926. Б., автоцинография. 24 x 15. ПГХГ



Ил. 398. Неизвестный художник. Митинг ненависти к врагам партии. За тяжелое машиностроение. 1934. 28 декабря.



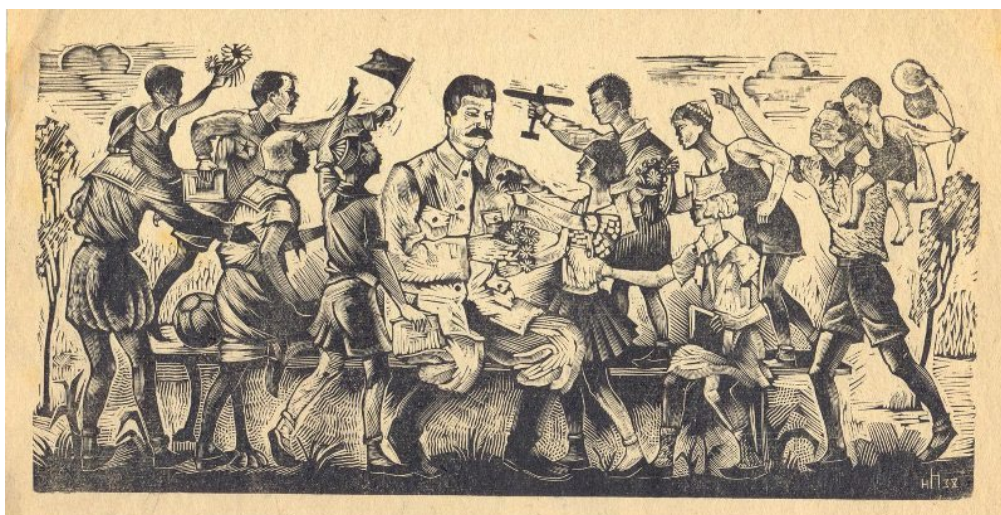
Ил. 399. Неизвестный художник. Спасибо Сталину за счастливую жизнь! За тяжелое машиностроение. 1935. 5 сентября.



Ил. 400. Вязников А.Г. С именем родного Сталина пойдем к избирательным урнам! Плакат. Конец 1930-х. СОКМ.



Ил. 401. Прохоров Н.Д. Конституция победившего социализма 1930-е. Б., тушь. 28 x 21. ООМПИ.



Ил. 402. Прохоров Н.Д. Сталин с детьми 1938 Б., ксилография 10,3 x 19 ООМПИ



Ил. 403. Памятник Ленину. 1934. Свердловск.



Ил. 404. Памятник Сталину. 1930-е. Парк им. В.В. Маяковского. Свердловск.



Ил. 405. Памятник Сталину. Скульптор С. Меркуров, архитектор Б. Данчич. 1938. Площадь Заводоуправления Магнитогорск.



Ил. 406. Камбаров И.А. Скульптурная группа на фасаде Окружного Дома офицеров. 1938–1940. Свердловск.



Ил. 407. Камбаров И.А. Рельеф на фронте здания Управления НКВД. 1930-е. Свердловск.



Ил. 408. Камбаров И.А. Рельеф на здании НКВД в Свердловске. Фото конца 1930-х.



Ил. 409. Дукельский А.М. Рельеф на фронте Штаба Уральского военного округа. 1937–1940. Свердловск.



Ил. 410. Рельеф на гостинице «Мадрид». 1936. Свердловск.



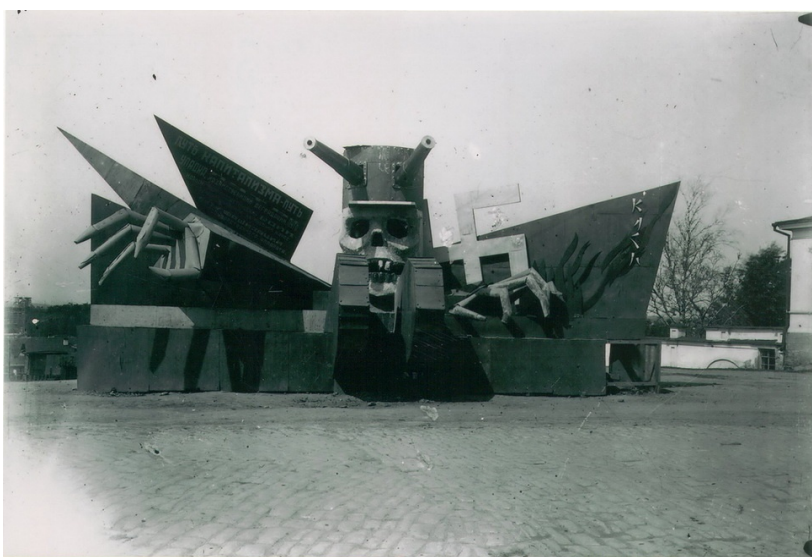
Ил. 411. XV лет вооруженного комсомола. 1932. Свердловск. Площадь Народной мести.



Ил. 412. Красноармеец с винтовкой. 1932. Свердловск. Площадь Народной мести.



Ил. 413. Красноармеец с винтовкой. 1930-е. Пермь.



Ил. 414. Композиция «Путь капитализма – путь упадка». 1932. Свердловск. Площадь Народной мести.



Ил. 415. Скульптурная композиция. 1930-е. Магнитогорск.



Ил. 416. Скульптура на набережной городского пруда. 1930-е. Свердловск.



Ил. 417. Скульптура на набережной городского пруда. Кон. 1930-х. Свердловск.



Ил. 418. Камбаров И.А. Колхозница. Кон. 1930-х. Свердловск.



Ил. 419. Камбаров И.А. Шахтер. 1930-е. Свердловск.



Ил. 420. Кикин А.В. Мальчик с рыбой. Скульптура фонтана перед Дворцом пионеров. 1938. Чугун. Свердловск



Ил. 421. Кикин А.В. Мальчик с рыбой. 1938. Чугун. Свердловск. Фрагмент



Ил. 422. Камбаров И.А. Проект памятника Комсомолу Урала. 1932.



Ил. 423. Камбаров И.А. Проект памятника летчику А.К. Серову. 1939 – 1940.



Ил. 424. Герцог М. Ф., Крестьянсон Е. Н. Памятник красногвардейцам, павшим в борьбе за дело пролетарской революции в 1918 – 1919 гг. 1931. Сад Коммунаров. Оренбург.



Ил. 425. Петин Г.А. Сталин и Ворошилов под Царицыном. 1938. Фотография с выставки «Ленин и Сталин в народном изобразительном искусстве». Москва. 1938.



Ил. 426. Петин Г.А. В.П. Чкалов. Эскиз памятника. 1940. Гипс. 78 x 35 x 25. ООМНИ.



Ил. 427. Новаковский М.О. Рельеф на здании школы-семилетки. Конец 1930-х. Уралмаш. Свердловск.

Приложение

Художники на Урале. 1910 - 1930-е года Краткий биографический словарь

1. АБВАКУМОВ Николай Михайлович (24.08.1908, Асбест, Пермской губ. – 8.12.1945, Москва). График, рисовальщик, плакатист. Из семьи учителя. Учился в Уральском художественном техникуме (1923), Пермском художественном техникуме (1925–1928), затем в Московском полиграфическом институте (1931–1932). С 1929 член и экспонент АХР. Участник выставок с 1930. Работал в уральской пионерской газете «Всходы коммуны». В 1930 послан комсомольской организацией на строительство Магнитогорска. В октябре 1930 в Магнитогорске состоялась выставка рисунков А. Был членом и председателем Уральского филиала АХР. С 1933 рисунки периодически появляются в «Комсомольской правде». Сотрудничает так же с газетой «Правда», журналами «Смена» и «30 дней». Оформлял и иллюстрировал книги для изд-ва «Молодая гвардия» (1932–1941). В годы Великой Отечественной войны на фронте исполнил серию рисунков отображающих боевую жизнь советских воинов. Служил во фронтовых газетах (1941–1944), художник Студии им. Грекова (с 1944). Персональные выставки состоялись в Магнитогорске (1930), Москве (1949), Асбесте (1979), Ленинграде (1980), Иваново (1983), Екатеринбурге (2019). Произведения хранятся в ЕМИИ, ПГХГ, Краеведческом музее Асбеста, др. музеях.

Литература: Выставка рисунков Н.М. Аввакумова 1908-1945. Каталог. – М., 1949; *Никифоров Б.* Николай Аввакумов. – М., 1950; Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.24; *Сазонов, С.*149; *Серебренников, С.*103; *Чечулин В.И.* Николай Аввакумов. – Свердловск, 1988; ХН СССР. – Т.1. – С.35.

2. АДАМЧЕВСКАЯ Вера Вячеславовна (30.09.1905, Курган – 1986, Москва). Скульптор. Училась в Уральском художественном техникуме (1922–1926), затем в ИНПИИ (1928–1932) у А.Т. Матвеева, В.И. Мухиной. В 1941–1947 жила в Челябинске. Среди произведений: «Первая колхозница» (1926), «Листопрокатчики» (1932), «Таджичка» (1937), «Красноармеец» (1940), «Забойщик К. Кирюшин» (1957), «Мать партизана» (1963). Произведения хранятся в Новосибирском художественном музее, др. музеях.

Литература: ХН СССР. – Т.1.– С.58.; Челябинская организация СХ России. Справочник. – Челябинск, 1996.

3. АДЛИВАНКИН Самуил Яковлевич (7.07.1897, Татарск, Могилёвская губ – 7.03.1966, Москва). Живописец, график. Учился в Одесском художественном училище (1912–1917) в классе у К.К. Костанди. В 1918 учился в Московских СГХМ у В.Е. Татлина. По поручению Отдела ИЗО Наркомпроса занимался организацией «Свомас» (Свободных мастерских) в Самаре (1919). Один из

членов-учредителей «Нового общества живописцев» (1921). В 1923–1928 работал для издательства «Молодая гвардия», иллюстрировал журналы «Безбожник», «Лапоть». В начале 1930-х совершил творческую поездку на Урал. Автор картины «Строительница Уралмаша». (1931, ЕМИИ). Создал росписи для павильона «Дальний Восток» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1938–1939). Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ЕМИИ, ПГХГ и др. музеях.

Литература: [Ракитин В. И. Адливанкин Самуил Яковлевич](#) // [Энциклопедия русского авангарда](#): Изобразительное искусство. Архитектура– М., 2013. – Т. I: Биографии. А–К. – С. 11.

4. АКСЕНОВ А.А. (? – ?). Художник-самоучка. Род. в В. Салде. Участник первой выставки тагильских художников в 1927.

5. АЛЕКСЕЕВ Георгий Дмитриевич (20.04.1881, д. Венюково Московской губ. – 21.07.1951, Москва). Скульптор. Окончил МУЖВЗ. Учился у С.В. Волнухина и П.С. Трубецкого. Член Товарищества передвижных художественных выставок с 1905. Член Союза Художников СССР с 1932. Рисовал с натуры В.И. Ленина. Автор памятника Ленину в городе Аша, Челябинской области. Автор памятника К. Марксу в Уфе. Выполнил скульптурные портреты К. Маркса (бронза, 1918), В.П. Ногина (бронза, 1919), М.И. Калинина (бронза, 1925).

Литература: [Алексеев Д.Г., Шефов А.Н. Георгий Алексеев.](#) – М., 1971; *Кудзоев*. С. 224–238.; ХН СССР. – Т.1. – С.99.

6. АЛМАЗОВ Владимир Алексеевич (1877, Тамбов – после 1923). Скульптор. В 1902 окончил 5 классов Строгановского училища. Преподавал в Сергиевом Посаде, затем в Москве. В 1906–1908 – заведующий школой-мастерской в Мраморском. В 1908–1920 преподавал в ЕХПШ. В 1912 – делегат Всероссийского съезда художников. В 1912 выполнил скульптурные бюсты В.Г. Белинского, Ф.М. Решетникова, Д.Н. Мамина-Сибиряка для фасада здания библиотеки им. В.Г. Белинского в Екатеринбурге. В 1912–1913 работал над памятником Минину и Пожарскому. В 1919–1923 преподавал в Читинской художественно-промышленной школе. В 1923 вылепил портретный бюст В.И. Ленина (гипс). Работа «Голова девочки» храниться в ЕМИИ.

Литература: [Серебренников](#), С.103; ХН СССР. – Т.1; [Ярков](#).

7. АНАСТАСЬЕВ Владимир Михайлович (11.07.1878, Таганрог – после 1941). Художник-педагог. После окончания классической гимназии обучался в Строгановском художественно-промышленном училище (1896–1900) в Москве, а затем окончил естественное отделение Московского городского народного университета А. Л. Шанявского (в 1907). В 1900 был командирован в Шотландию для сооружения Русского павильона (по проектору Ф.О. Шехтеля) Международной промышленно-художественной выставки в Глазго. Вернувшись из Европы, работал хранителем Художественно-промышленного музея Императора Александра II при Строгановском училище. Принимал

участие в организации и устройстве общешкольных выставок в России, регулярно совершал поездки для изучения памятников русской старины. Директор ЕХПШ (1913–1918), преподавал рисунок, композицию. Преподавал в Читинской ХПШ. Весной 1920 переехал в Китай. В Харбине он занял должность инспектора Учебного отдела Харбинского общественного управления, а в 1921 открыл художественную студию с классами рисунка, живописи, скульптуры, музыки и эстетического воспитания. Принял участие в создании монументальных росписей Софийского собора в Харбине. В конце 1930-х переехал в Шанхай, читал лекции по истории искусств в студии художника М. И. Кичигина

Литература: Алексеев Е.П. От Урала до Харбина: художники-эмигранты Владимир Анастасьев и Николай Вьюнов // Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры: материалы международной конференции – Хабаровск: Издательство ТОГУ, 2020. – С. 79–89; Сазонов. – С.151.

8. АНДРИАНОВ Александр Иванович (? – ?). Живописец, художник-декоратор. В 1918 окончил Казанскую художественную школу. Заведующий Миасским п/о искусств. В 1920 преподавал декоративную роспись в 1-й художественной студии в Миассе.

Источники: ГАЧО, ф. Р-106, оп.1, ед. хр. 383, л. 93.

Литература: Морозов В. Первая художественная // Миасский рабочий. – 1977. – 17 дек.

9. АПОСТОЛИ-ТРИАНДОФИЛОС Владимир Александрович (18.02.1890, Саратов – 1942, Ленинград). Живописец, график. Окончил Казанское художественное училище (1911), затем петроградский ВХУТЕМАС (1922) по мастерской Д.Н. Кардовского. Участвовал в выставках с 1915 года. Член и экспонент Общины художников, Общества художников имени А. И. Куинджи, АХРР, РАБИС. С 1932 член Ленинградского СХ. В 1934–1935 совершил творческую поездку на Урал. Участник выставки «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал работы: «Отступление белых со станции Екатеринбург» (1935), «Портрет машиниста Лясковского» (1935, ЕМИИ), «Портрет смазчика Пермской ж.д. Соловьева» (1935, ЕМИИ). Погиб в блокаду. Произведения хранятся в ГРМ, ЕМИИ, др. музеях.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.19.

Литература: Иванов С. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. – СПб, 2007. – С.383.

10. АРНОЛЬДОВ Александр Александрович (1876–1942). Художник-педагог. Окончил ЦУТР б. Штиглица (1901). Преподавал рисунок, черчение, перспективу в Екатеринбургской ХПШ. В 1919–1921 работал в Читинской ХПШ. В 1921 вернулся в Екатеринбург.

11. АРСЛАНОВ Мухамед Нуриахмедович (1910, д. Мамяково, Уфимская губ. – 2001). Художник театра, живописец. Народный художник Башкирской АССР (1968). Народный художник РСФСР (1980). Родился в крестьянской семье. Учился на художественном отделении Уфимского техникума искусств (1926 – 1929), затем в Институте пролетарского изобразительного искусства в Ленинграде (1930 – 1934) у Р.Р. Ференца. В 1934 после исключения из института (за сокрытие соц. происхождения – из кулаков) вернулся в Уфу. Работал художником в Башкирском колхозно-совхозном театре (Баймак, 1934 – 1936), Башкирском академическом театре драмы (Уфа, 1936 – 1944), одновременно в Башкирском государственном театре оперы и балета (с 1944 – главным художником). Член СХ с 1937 (в 1954–1955 был председателем Башкирской организации СХ). В 1970-х годах преподавал на художественном отделении Уфимского института искусств. Произведения хранятся в Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, БГХМ им. М.В. Нестерова.

Сочинения: Жизнь в искусстве // Ватандаш. 2001. – № 11. – С. 144–153.

Литература: Художники Советской Башкирии. Справочник /Автор-составитель Э. П. Фенина. Справочник. – Уфа, 1979.

12. АФАНАСЬЕВ Петр Семенович (18.12.1866, д. Войны, Орловской губ. – 3.01.1960, Москва). Живописец, график. В 1895–1901 учился в Строгановском училище. В 1901–1911 – в МУЖВЗ у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, К.А. Коровина. В 1900-е участвовал в оформлении и иллюстрировании многотомных изданий: «Москва в её прошлом и настоящем», «Наследие Петра Великого» и др. В 1917 – 1920-х работал в Средней Азии, Сибири, на Урале, в частности в Перми. Выполнял плакаты, эскизы почтовых марок, оформлял спектакли.

Литература: Пермская ГХГ. Каталог. – Пермь, 1944. – С.26; *Серебрянников.* Художественный отдел музея. Краткое описание коллекции. – Пермь, 1926. – С.14; ХН СССР. – Т.1. – С.233.

13. АФАНАСЬЕВ Петр Федорович (3.10.1893 – 3.01.1958, Оренбург). Живописец. Систематического художественного образования не получил. Работал в Оренбурге. Автор работ: «На пути с фронта, 1919» (1932), «Колхозники» (1930-е), «Портрет конюха Афанасьева» (1956).

Литература: 4-я выставка картин «15 лет Октября». Каталог. – Оренбург, 1932.; ХН СССР. – Т.1. – С.234.

14. АХУН (АХУНОВ) Садри Салахович (16.03.1903, Екатеринбург – 21.06.1990, Москва). Скульптор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1950), Народный художник Татарской АССР (1949). В 1927 окончил Уральский индустриально-художественный техникум в Свердловске. С 1920 участник выставок. В 1931 окончил ИНПИИ. В 1931–1950 преподавал в Казанском художественном училище. С 1951 года жил и работал в Москве, заведующий кафедрой композиции Московского технологического института (1966–1974). Автор

скульптурного оформления фонтана «Владыкой мира будет труд» (1935, Казань). Совместно с Л.Е. Кербелем и Л.М. Писаревским выполнил памятник Г. Тукаю (1958, Казань). Работал преимущественно в области портрета.

Литература: Алексеев Е.П. Строгий юноша в бархатной блузе. Садри Ахун: время учебы в Уральском художественном техникуме (1923–1927) // Третьи Казанские искусствоведческие чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции. К110-летию со дня рождения С.С. Ахуна. 11–12 декабря 2013. Министерство культуры Республики Татарстана.

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. – Казань, 2014. С. 21–25; *Бреннерт В.* Садри Ахун. – Казань, 1945; *Сазонов.* – С.149; ХН СССР. – Т.1. – С.242; *Ярков.*

15. БАННИКОВ Николай Андреевич (1878 – 20.05.1920). Художник-самоучка. По профессии машинист паровоза. Автор монумента «Павшим за свободу» в Нижнем Тагиле (памятник Свободе). Находился в плену у колчаковцев. После освобождения восстановил памятник Свободе, разрушенный белыми. Два портрета работы Б. хранятся в НТГМЗ.

Литература: Книга памяти. – Екатеринбург, 1994. – С.19.

16. БАРАНОВСКИЙ Андрей Яковлевич (1892 – 1980-е). Живописец. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1915). Работал в Оренбурге. Член Оренбургского филиала АХРР. Участвовал в 1-й Выставке картин Оренбургского филиала АХРР (1926). Среди работ: «Портрет делегата Степанкина», «Автопортрет». Произведения хранятся в Оренбургском ОМИИ.
Литература: Выставки, С.190.

17. БАРАШЕВ Вениамин Петрович (22.12.1895, Казань – 8.08.1975, Тюмень). Живописец. Посещал курсы рисования при Казанской художественной школе. С 1906 в Тюмени. Занимался в Тюменской изостудии Губпрофобра (1918–1926) у М.И. Авилова, И.И. Овешкова, К.П. Трофимова. Один из основателей Тюменского отделения СХ. Член СХ с 1939 года.

Литература: ХН СССР. – Т.1. – С.287-288; Художники Тюмени. Путеводитель. – Тюмень, 1982. – С.13-15.

18. БАРХАТОВ Г. В. (? – ?). График. В период гражданской войны работал в жанре плаката на военную тему, изданных в 1918 Политотделом при УрВО в Пензе и в 1919 УфаРОСТА в Уфе. По сведениям А.Г. Будриной работал под псевдонимом «дядя Андрюша». Произведения хранятся в ПГХГ.

Литература: Будрина, С.83.; Искусство рожденное революцией революцией, С.45.

19. БАТАЛОВ Василий Алексеевич (30.12.1889, Уфа – 1971, Чебоксары). Живописец, график. Из крестьянской семьи. Рано остался сиротой, воспитывался в земском детском приюте в **Верхотурье**. **Окончил начальную школу и четырехклассное училище.** Учился в ЦУТР (1908–1909), Одесском

художественном училище (1909–1912) у К.К. Костанди, затем в Мюнхене (1912–1913). Участник выставок с 1913. В июле 1917 во Владивостоке образовал частную художественную школу Баталова (функционировала с 1917 до 1923). В 1910 – 1920-х и 1930 – 1940-х работал на Урале: в Верхотурье, Нижнем Тагиле и Перми. Преподавал в Пермском художественном техникуме (1933–1941). Его пейзажные картины и акварельные зарисовки выставлялись в 1913–1944 на уральских выставках. Один из первых членов Пермского отделения СХ (1939). В период Отечественной войны был членом агитмастерской по изготовлению плакатов и агитокон. Среди работ: «Нижнетагильский пруд» (1926, б., акварель, ПГХГ). Персональные выставки состоялись в Чебоксарах (1957, 1975). Произведения хранятся в ПГХГ, Нижнетагильском МИИ, Чувашском ГХМ.

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.27 – 28; *Серебренников*, С.104.; ХН СССР. – Т.1. – С.302.

20. БЕЛЕНКОВ П. Е. (? – ?). Скульптор. В 1919–1920 помощник С.Д. Эрзи.
Литература: *Сазонов*, С.149.

21. БЕЛКИН Вениамин Павлович (26.01.1884, Верхотурье, Пермская губ. – 8.11.1951, Ленинград). Живописец, график, художник книги. Учился в Москве, в мастерской М.И. Шестёркина (1903–1905), школе А.П. Большакова (1904–1905), у В.Э. Борисова-Мусатова и в Париже в академии Ла Палетт (1907–1909). В 1918 году к годовщине Октябрьской революции написал панно «Пегас» для Пушкинского сквера в Петрограде. В 1919–1921 годах работал над эскизами тарелок для Государственного фарфорового завода. Рисовал для журналов «Аполлдон», «Сатирикон» (1909–1911), «Красная панорама» (1928–1929), много работал для книжных издательств. Участник выставочной группы «Шестнадцать» (1922–1928), член учредитель «Общества живописцев» (1928–1930). В 1934 совершил творческую поездку на Урал. Экспонировал на выставке «Урало-Кузбасс в живописи» картины «Открытые разработки» и «Еманжелинка. Строительство шахты 18 бис». Произведения хранятся в ГРМ, ПГХГ, Вологодской картинной галерее.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. – С.19.

Литература: *Иванов С. В.* Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. – СПб., 2007.

22. БЕЛЯНИН Николай Яковлевич (30.01.1888, Н. Новгород – 20.01.1962, Москва). Живописец. Первоначальное художественное образование получил в рисовальной школе А. О. Карелина в Нижнем Новгороде. В 1906–1912 учился в Казанском художественном училище у Г.А. Медведева, Н.И. Фешина, П.П. Бенькова. В 1912 поступил в ВХУ при ИАХ, занимался в мастерской Н.Н. Дубовского. В 1916 был призван в армию, окончил школу прапорщиков, в 1917 комиссован по болезни. Учился в Государственных свободных художественных

учебных мастерских (1921–1922) у А. А. Рылова. С 1923 жил в Москве. Член АХРР с 1923. Работал преимущественно в области пейзажа. В 1925 совершил поездку в село Тургояк на Урале, написал 4 картины: «Село Тургояк», «Вечер на озере Тургояк» «Старый двор» и «На задворках (Урал)» и много этюдов. Уральские пейзажи экспонировались на 8-ой выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (1926). В 1926, 1929, 1933 и 1944 годах приезжал в творческие командировки на Урал. Экспонировал на выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935) 9 картин. Преподавал в Московском изотехникуме памяти 1905 года (1930-е), Московском институте прикладного и декоративного искусства (1949 – 1951), Московском высшем художественно-промышленном училище (с 1952); профессор (с 1950). За свою деятельность был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1959). Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ПГХГ, ЕМИИ, др. музеях и частных коллекциях.

Литература: Белянин Н.Я. – М., 1949; *Серебрянников.* – С.104; ХН СССР. – Т.1. – С.359-360.

23. БЕЛЯНИН Петр Петрович (1900–1937). График, карикатурист. В 1920 – 1930-х работал в уральской печати, в 1920-х сотрудничал в качестве карикатуриста в газете «Уральский рабочий». Был членом Уральского филиала АХРР. На организованной журналом «Крокодил» Всесоюзной выставке карикатуристов получил третью премию. Рисунки публиковались в журнале «Красная новь», иллюстрировал всесоюзный детский журнал «Мурзилка». Участник многих уральских выставок. В 1935 арестован, приговорен к 5 годам ИТЛ. Умер в заключении.

Литература: *Кантерев Л.* Художественные силы Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 3. – С.77.; *Кантерев Л.* Творчество художников Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.127.; *Сазонов,* С.150.

24. БЕРНГАРД Олег Эдгардович (7.06.1909, Мюнхен – 8. 07.1998, Екатеринбург). Живописец, график. Родился в немецкой семье. Отец – художник, мать – музыкант. С 1914 жил в России. Учился в Уральском художественном техникуме (1922–1924) и у живописцев Л.В. Туржанского, А.А. Арнольдова и И.К. Слюсарева. Работал в основном в жанре пейзажа. Член Свердловского филиала АХРР с 1927. Один из первых членов Свердловского отделения СХ. С 1928 участвует на свердловских и нижнетагильских выставках. В 1941—1942 годы был участником выпусков «Окон ТАСС», агитвитрин «В бой за Родину» в Свердловске. В 1942 году был признан «социально опасным по национальному признаку», мобилизован в Трудармию. В 1942—1945 годах был художником политотдела Тагилстроя — Тагиллага НКВД, тиражной газеты «Сталинская Стройка». В 1945—1953 работал художником Нижнетагильского драматического театра и Театра кукол. Преподавал в Уральском училище прикладного искусства в Нижнем Тагиле (1947–1956). Выставки произведений состоялись в Свердловске в 1955, 1959, 1962. Среди произведений Б.: «Вечер» (1928, ЕМИИ), «Цех Уралмашзавода» (1930, б., тушь, ПГХГ).

Литература: Искусство рожденное революцией революцией, С.46; Сазонов, С.150; Павловский Б.В. Художники на Урале. – Свердловск, 1948; Павловский; Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.32 – 33; Серебренников, С.105; ХН СССР. – Т.1. – С.382; Ярков. – С. 238.

25.БИБИКОВ Георгий Николаевич (14.11.1903, Полтава – 8.08.1976, Ленинград). Живописец, график, иллюстратор, художник театра. Учился в Омском художественно-промышленном училище (1920–1925), затем в ленинградском ВХУТЕИН –ИНПИИ (1925–1930). Член художественного объединения «Октябрь» (1930—1932). Член Ленинградского Союза советских художников с 1932 года. Автор картин «Грузчики» (1926), «Стекольщик» (1927), «Молодые краснофлотцы получают обмундирование» (1933), «Стратостат "Осоавиахим"» (1935). Картина «Отправка из Екатеринбурга первого отряда Красной гвардии против Дутова» экспонировалась на выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Произведения хранятся в ГРМ, СОКМ. *Источники:* Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. – С.20.

26.БИЛЕНЬКИЙ Исаак Моисеевич (18.11.1889, Сороки, Бессарабская губ. – 1.10.1950, Ленинград). Живописец, график, Окончил Киевское художественное училище (1912), затем учился в петроградском ВХУТЕМАСе (до 1923) у Д.Н. Кардовского. Участвовал в выставках Нового общества художников (1917), Московского товарищества художников (1917), в юбилейной выставке «Художники РСФСР за XV лет» (1932—1933). Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). В 1930-х годах занимался книжной графикой. *Источники:* Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. – С.20.

27.БИРЮКОВ Иван Михайлович (14.11.1909, с. Заборово, Самарской губ. - 1941). Скульптор. В 1929 окончил Уральский индустриально-художественный техникум в Свердловске. Работал в Москве. Среди работ: памятник П.И. Чайковскому в Свердловске (мрамор, 1929), рельеф «1905 год» (гипс, 1934), барельеф-портрет К.Э. Циолковского в Калуге (чугун, 1936), «Дзержинский с беспризорниками» (гипс, 1937). Погиб на фронте. *Литература:* Алексеев; Сазонов. – С.150; ХН СССР. – Т.1. – С.402.

28.БЛЮМЕНТАЛЬ Юлий Юльевич (11.08.1870, Казань – 1944, д. Кишелга, Казахстан). Живописец, график. Родился в дворянской семье, окончил гимназическое отделение Петришуле в Петербурге (1888). В 1889–1894 учился в АХ у Н.Д. Кузнецова. В 1893–1894 был отмечен серебряными медалями, за портрет «Раздумье» (1894) получил звание классного художника 3-й степени. Участвовал на выставках с 1898. В 1905 году был избран председателем Белебеевской уездной земской управы. Депутат Государственной думы III созыва от Уфимской губернии, состоял в конституционно-демократической

фракции. В 1913 стал одним из организаторов уфимского Общества любителей живописи, был активным участником проводимых обществом выставок. При его содействии 1 января 1924 года был организован «Кружок друзей художественного музея». В 1926–1935 директор художественного музея в Уфе. Преподавал в Башкирском театральном художественном училище (1926—1937). Среди работ: «Портрет матери» (1920); «Молодая баба-башкирка» (1928), «Сумерки» (1928); «Шамсакамак» (1928) (все в БГХМ). С 1935 работал в Малоярославце. В 1941 году он был выслан в Казахскую ССР как «этнический немец».

Литература: ХН СССР. – Т.1. – С.412; Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.27-28.

29.БОГДАНОВ Сергей Александрович (1888, Тамбов – 1967, Москва). Живописец. Выпускник Тамбовской духовной семинарии. В 1911–1914 занимался в художественной школе К. Юона. В 1914–1917 посещал МУЖВЗ. В 1918–1919 работал в мастерской П. Кончаловского. В 1919 был командирован Отделом ИЗО Наркомпроса в Оренбург для организации живописной мастерской Оренбургских СГХМ. В 1920 назначен уполномоченным по Оренбургским СГХМ. Не поддержал идею К.С. Малевича, Л.М. Лисицкого и И.А. Кудряшова о превращении Оренбургских СГХМ в филиал УНОВИСа. В 1922 назначен инспектором подотдела искусств Оренбургского Губоно. В 1922 возвратился в Москву. Член художественного объединения «Бытие» и АХРР. Произведения хранятся в ГТГ, Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус, Узбекистан).

Литература: Авангард остановленный на бегу. – Л., 1989; ХН СССР. – Т.1. – С. 428.

30.БОГОРОДСКИЙ Федор Семенович (3.06.1895, Н. Новгород – 3.11.1959, Москва). Живописец, график. Член-корр. АХ СССР, Заслуженный деятель искусств РСФСР (1946), Лауреат Государственной премии СССР (1945). В 1914 поступил на юридический факультет Московского университета. Учился в художественной студии М.В. Леблана (1914–1916). Участник 1-й мировой войны, служил матросом на Балтийском флоте, затем летчиком в авиационном отряде. Участник Гражданской войны. В августе – декабре 1919 заведовал Особым отделом ЧК Оренбургской губернии. Принимал деятельное участие в организации оренбургского профсоюза работников искусства. В Оренбурге встречался с московскими и петроградскими художниками. В 1924 окончил ВХУТЕМАС. В 1921–1924 входил в общество «Бытие». С 1924 в АХРР. В 1938–1959 преподавал во ВГИКе. В 1955–1958 – председатель правления МОСХ.

Литература: Богородский Ф.С. Воспоминания. Статьи. Выступления. Письма. Сборник/Сост. С.В.Разумовская. – Л., 1987; ХН СССР. – Т.1. – С.436-438; Кравченко К.С. Федор Семенович Богородский. – М.: Искусство, 1952.; 225 лет АХ СССР. Каталог. 1917–1982. – М., 1985. – Т.2. – С.52.

31. БОЕВА Анна Федоровна (24.01.1889, Елец – 27.06.1974, Москва). Живописец, скульптор, график. Училась в МУЖВИЗ (1911–1913, 1915 – 1917) у В.Н. Бакшеева, Н.А. Касаткина, С.М. Волнухина. В 1913–1914 жила в Париже. С 1915 участвует в выставках. В 1918–1921 участвует в организации СГХМ в Воронеже, Перми, Екатеринбурге, Пензе. Была директором Екатеринбургских СГХМ. С 1937 член МОСХа. 35 лет вела преподавательскую деятельность в московских школах и Вузах. Работала преимущественно в жанре пейзажа. С 1946, в основном, в технике офорта. Исполнила пейзажи: Воронежской области (1924 – 1934); Крыма (1934 – 1939); Подмосковья (1939 – 1962); «Канала Москва-Волга» (серия 1959 – 1963) и др. Выставки: Выставка живописных и графических работ членов и кандидатов МОСХа, Москва, 1939.; Персональная выставка А.Ф. Боевой и П.Е. Соколова, Москва, 1971. Произведения хранятся в Курганском областном художественном музее, Соликамском краеведческом музее.

Литература: Алексеев Е.П. «Разбитые гипсы». Уполномоченные екатеринбургских и пензенских СГХМ Анна Боева и Пётр Соколов: Оценки современников // Сборник статей IX Международной научно-практической конференции им. В.Татлина «Реабилитация жилого пространства горожанина» (19–20 февраля 2013 г.). – Пенза, 2013. – С. 345–351; Миролюбов А. Жизнь в искусстве // Московский художник. – 1971. – 17 дек.; Прошина Л. Комиссар по делам искусства // Коммуна. – Воронеж, 1969; Сазонов, С.150; ХН СССР. - Т.1. – С. 442.

32. БОРИСОГЛЕБСКИЙ Михаил Васильевич (22.10.1896, Тирлянский завод, Уфимская губ. – 28.03.1942, Ленинград). Литератор, художник. Окончил Троицкое городское училище, затем Челябинский промышленный техникум. В 1912–1915 учился в МУЖВЗ. В 1917–1920 жил в Кустанае, Троицке, Челябинске. Увлекался футуризмом, участвовал в художественных выставках в Челябинске. В 1920–1923 работал в Москве, в системе Наркомпресса. С 1924 жил в Ленинграде, участник литературной группы «Содружество». Несколько раз подвергался арестам. Последний раз был арестован в 1941, умер в заключении.

Литература: Байнов Л.П. Художники Челябинска. – Челябинск, 1979. – С.7,8.

33. БОРМАТОВ Александр Андреевич (1.04.1889, Хабаровск – 1970, Ленинград). Живописец, график. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге (1909–1914). С 1915 служил в царской армии, а в гражданскую войну в белой армии, был подпоручиком 33 Сибирского стрелкового полка. В 1932–1944 работал в Свердловске. Член СХ с середины 1930-х. Иллюстрировал и оформлял книги для Свердловского книжного издательства. Среди оформленных книг: «Народные сказки» К.В. Рождественской (1936), «Северные рассказы» К.Д. Носилова (1937), «Рассказы птичьей пастушки» А.И. Зеленцовой (1941). Среди живописных работ: «Свердловск. Улица Ленина» (1930-е), «Полянка» (1937), «Закат» (1940). В

1944–1959 жил в Ставрополе, преподавал в строительном техникуме, педагогическом институте. С 1959 жил в Ленинграде. Участник городских, областных, региональных выставок. Произведения хранятся в Охинском краеведческом музее (Сахалинская обл.), частных коллекциях.

Литература: ХН СССР – Т. 2. – С. 41.

34. БОЧКАРЕВ Павел Михайлович (1891–1946). Художник. В 1916 окончил ЕХПШ. Преподавал рисование в екатеринбургских школах. Был членом художественной студии «Изо».

Литература: Сазонов. – С.150.

35. БОЯРИНЦЕВ Василий Игнатьевич (5.04.1885, Нейво-Рудянский завод Пермской губ. – 26.09.1958, Свердловск). Живописец. Учился в Тюменской изостудии Губпрофобра у М.И. Авилова. Работал преимущественно в жанре пейзажа. Участвовал на выставках в Тюмени (1920–1927). Среди картин этого периода – «Весной повеяло» (1922, ЕМИИ). С 1928 работал в Свердловске. С середины 1930-х – член Свердловского отделения СХ. Был председателем «Свердизо». Произведения находятся в ЕМИИ и НТМИИ.

Литература: Сазонов, С.150.; Серебренников, С.105; ХН СССР. – Т.2. – С.57.

36. БРУНИ Лев Александрович (8.07.1894, Малая Вишера, Новгородской губ. – 26.02.1948, Москва). График, художник монументального искусства. В 1904–1909 учился в школе М.К. Тенишевой в Москве. В 1909–1912 – в ВХУИИАХ у Ф.А. Рубо, Н.С. Самокиша, затем в Париже. Оформлял и иллюстрировал книги для издательств Москвы. В 1921 преподавал в училище технического рисования в Петрограде. В 1923–1930 – во ВХУТЕИИНе. С 1935 руководил мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР. В 1917 жил в поселке Тургояк около Миасса и в Миассе, где преподавал рисование. В 1919 с женой Н.К. Бальмонт-Бруни проживал в Чебаркуле. Был мобилизован колчаковцами. В Омске перешел на сторону красных и вернулся в Чебаркуль. Летом 1921 уехал в Петроград. За время пребывания на Урале выполнил рисунки «Крутики», «Озеро Тургояк», портреты П.Г. Юдакова, Н.К. Бальмонт-Бруни, Васи Балашова и др.

Литература: Ракитин В. Л.А. Бруни. – М., 1970.; Федорищев В. Бальмонт, Бруни и ...Миасс//Уральский следопыт. – 1993. – № 10. – С.4-5; ХН СССР. – Т.2. – С.81-82.

37. БУДРИН Дмитрий Николаевич (1890/91, Соликамск – 1953, Владивосток). Живописец, график, художник театра. Рисованием начал заниматься у А.С. Шанина в Перми. Учился в Казанской художественной школе (1909–1910), на естественном факультете Петербургского университета. Руководил художественной студией Гарнизонного клуба при политпросветотделе Пермского Губвоенкомата (1920). Преподавал в ВГХПМ в Перми. Среди работ: «Автопортрет» (1920, б., пастель, акварель, ПГХГ), «Голова девочки» (1920, б., тушь, ПГХГ). С 1922 работал художником в радиокомитете в Петрограде.

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.41.

38.БУЛАНКИН Василий Андреевич (13.01.1895, с. Старые Матаки, ныне Куйбышевский р-он, Республики Татарстан – после 1952). Скульптор, художник монументально-декоративного искусства. Родился в крестьянской семье. В 1916–1917 служил рядовым в царской армии. Участник гражданской войны. В 1918–1919 служил в армии Колчака, затем в 1920–1923 в РККА. Учился в студии Облпрофсовета у художника Н.А. Русакова в Челябинске (1923). Окончил Уральский художественный техникум в Свердловске (1928). В 1928–1934 работал художником-резчиком на Свердловской гранильной фабрике, выполнял эскизы ваз, письменных приборов, шкатулок. В 1934–1937 – художественный руководитель формовочной и мраморной мастерских на строительстве Дома промышленности в Свердловске. В 1941–1945 в Красной армии, начальник клуба и художник-оформитель. Член СХ с 1945. Участвовал в оформлении Дворца пионеров в Свердловске (1937), Дворцов культуры Уральского алюминиевого завода (1947), металлургов в Н. Тагиле (1952), металлургов Верх-Исетского завода (1952).

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 15.

39.БУРЛЮК Давид Давидович (9.07.1882, хутор Семиротовщина Харьковской губ. – 15.01.1967, Лонг-Айленд, США). Живописец, литератор. Учился в Казанском (1898–1899 и 1901–1902) и Одесском (1899 – 1900) художественных училищах. Занимался в Королевской академии в Мюнхене (1902–1903) и в Париже у Ф. Кормона (1904), затем учится в МУЖВИЗ (1911–1914) у Л.О. Пастернака и А.Е. Архипова. Один из вождей русского художественного и литературного авангарда, организатор выставок и диспутов. В 1916 жил в Уфимской губ. на станции Иглино, а летом 1917 в с. Буздяк. В апреле 1918 уехал к семье в Башкирию и вскоре оказался на территории занятой белочехами и белогвардейцами. В 1918 создал картины: «Прилавок Современности», «Краски дня», «Раковина», «Павлины и женщины», «Казак». В 1918–1920 объехал с лекциями о современном искусстве Урал, Сибирь и Дальний Восток. Выставки состоялись: в Златоусте (совместно с П.Н. Староносковым), в Миасс, Екатеринбурге (в помещении ЕХПШ), Кургане. С сентября 1920 в эмиграции. Работы хранятся в музеях Уфы, Златоуста, Перми, ГТГ, ГРМ и др. музеев.

Литература: Алексеев Е.П. Футуро крестит Златоуст//Златоустовский рабочий. – 1999. – 4 сент.; Бурлюк Д.Д. 1882–1967. Каталог выставки произведений из Государственного Русского музея, музеев и частных коллекций России, США, Германии. - СПб.: PALACEEDITION, 1995.; Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. – СПб., 1997; Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке. Материалы к биографии. – М., 2002; Сазонов; ХН СССР. – Т.2. – С.118-119.

40. БУЧКИН Пётр Дмитриевич (22.01.1886, Софроново, Тверская губ – 21.06.1965, Ленинград). Живописец, график, педагог. Из крестьянской семьи. Первые уроки рисования получил у местных иконописцев. Учился в ЦУТР у Н.А. Кошелева (1899), затем ВХУ при ИАХ (1904 – 1912) у В. Матэ, В. Савинского. 1914 году Бучкин становится членом Общества художников имени А.И. Куинджи, в 1918 избирается членом Общества русских акварелистов. В 1921—1936 работал заведующим технической частью издательства «Радуга» в Ленинграде, иллюстрировал книги для издательств Ленинграда и Москвы. Член ЛССХ с 1932. Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Преподавал в Ленинградском ИЖСА (1936–1940), ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1947 – 1965). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956).

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.20.

41. БЫЧКОВ Вячеслав Павлович (28.01.1877, Ярославль – 4.06.1954, Москва) Живописец, график. Из купеческой семьи. Начальное художественное образование получил в Ярославских городских классах рисования у П.А. Романовского. В 1896 поступил в МУЖВЗ (окончил в 1908), занимался в мастерской В.А. Серова и К.А. Коровина. С 1919 года работал в Комиссии по охране памятников искусства и старины при Моссовете, был одним из организаторов 3-го Пролетарского музея. С 1925 член АХРР один из учредителей Объединения художников-реалистов (1927). Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Преподавал Московском областном художественном училище памяти 1905 года (1945–1954). Произведения хранятся в ГТГ, Ярославском художественном музее и др. музеях.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.20.

42. ВАЛЁНКОВ Георгий Павлович (24.01.1893, Муром – 13.05.1940, Свердловск). Архитектор, скульптор, живописец. Учился на живописном отделении ВХУ при ИАХ. В 1918 окончил институт гражданских инженеров в СПб. Служил в Красной Армии (1918–1926) в должности инженера, затем начальника военно-инженерной дистанции в Екатеринбурге и Тюмени. Автор памятника погибшим красноармейцам («Рабочий с винтовкой»). Работал в Уралпромстройпроекте, Гипрогоре. Основные проекты и постройки в Свердловске: здание Госстраха (1926), здание Госбанка (1926), здание Дома обороны (1934), филармония, ж. д. вокзал в Свердловске. Член правления Свердловского отделения Союза советских архитекторов (1935). Среди скульптурных работ 1920-х: «Автопортрет» (шамот, 1929) в музее архитектуры (Екатеринбург).

Источники: ГАСО, фонд Бирюкова № 2757-р, оп.1, д.328.

Литература: Кудзоев, С.224 – 238.

43. ВАЛЕНТИНОВ Борис Валентинович (2.05.1894, Смоленск – после 1968). Скульптор. Учился во ВХУТЕМАСе (1920–1925) у Д.Н. Кардовского, Б.Д. Королева. В 1925 выполнил дипломную работу — «Жница (Улыбающаяся крестьянка)» (тонированный гипс). Преподавал в Уральском художественно-промышленном техникуме (1927–1929), в МАИ (1930 – 1937), в МХПУ им. М.И. Калинина (1937 – 1947), в МИПИДИ (1944 – 1950), в МВХПИ (1950 – 1956). Автор портретных бюстов Н. В. Туркина (1927), А. М. Горького (1929), И. В. Мичурина (1938), Д. А. Рамзаева (1962); многофигурных композиций: «Покушение на Ленина» (1928), «Карачаевские танцовщицы» (1937), «Борьба» (1960).

Литература: Сазонов, С.151.; ХН СССР. – Т.2. – С.153.

44. ВАНДЫШЕВ Игнатий Лукич (29.01.1881, хут. Вандышево Троицкого уезда Оренбургской губ. – 2.03.1964, Челябинск). Живописец, график. Из семьи казака. Участник 1-й Мировой войны, служил писарем 10-го казачьего полка. В годы Гражданской войны был в армии Колчака, затем перешел в Красную армию. Посещал красноармейскую художественную студию в Омске, затем 1-ю Сибирскую художественно-промышленную школу (среди педагогов К. К. Чеботарев). В 1926 опубликовал рисунки в газете «Вперед» (Троицк) и в «Крестьянской газете» (Свердловск). В 1927 в Свердловске на выставке самодеятельных художников получил 1-ю премию. В Москве поступил на рабфак искусств. Учился в ВХУТЕИНе (1927–1929). В 1934 вернулся в Челябинск, работал художником в газете «Челябинский рабочий». Член СХ с 1936. Писал в основном картины посвященные прошлому Челябинска, современные городские пейзажи. Среди работ: «Трактор в деревне» (1930), «Проводы новобранца», «Масленица» (1937), «У пересыльной тюрьмы» (1939, Челябинский краеведческий музей). В 1958–1959 в Челябинске состоялась групповая выставка трех старейших художников: И. Л. Вандышева, Д. Ф. Фехнера и П. Г. Юдакова. Произведения находятся в Челябинском областном краеведческом музее и в ЧОКГ.

Литература: Вандышев И.Л. Каталог выставки. К 100-летию со дня рождения. – Челябинск, 1991; Дневник И.Л. Вандышева / публ. О. В. Субботиной и Е. Л. Степановой // Челябинск неизвестный: краевед. сб. – Челябинск, 2002. – Вып. 3. – С. 566–668; Изобразительное искусство. XX век. Челябинск. – Челябинск, 1996. – С.139; *Сабельфельд Л.* Из истории художественной жизни Челябинска // Материалы научных конференций 1982, 1984, 1986 годов Челябинской областной картинной галереи. – Челябинск, 1994. – С.93-103; *Трифонова Г.С.* О формировании художественных традиций Челябинска в 20 - 30-е гг. Значение творчества Н.А. Русакова (1888 – 1941) и И.Л. Вандышева (1891 – 1964) // Материалы научных конференций 1982, 1984, 1986 годов Челябинской областной картинной галереи. – Челябинск, 1994. – С.48-59; *Фоминых П.* Вечное древо искусств (о художнике И.Л. Вандышеве) // Рифей. Уральский краеведческий сборник. – Челябинск, 1987. – С.132-145; ХН СССР. – Т.2. – С.162.

45. ВАСЕНИН Федор Осипович (1875, Златоуст – 1923, Куса). Скульптор, художник декоративно-прикладного искусства. Сын рабочего Златоустовского завода. После окончания реального училища был послан в Москву за казенный счет учиться в Строгановском художественно-промышленном училище. С 1899 работал на Кусинском заводе старшим мастером цеха художественного литья. Для кабинетного литья выполнил 22 скульптурные модели. Участник выставок – Париж (1900, Почетный диплом), Глазго (1901, Почетный диплом), Санкт-Петербург (1903, Гран-при, 1908, Похвальный отзыв), Льеж (1905, Почетный диплом), Милан (1906, Гран-при), Омск (1911, Большая золотая медаль), Мальме (1914, Почетный диплом). В первые годы Советской власти по моделям В. были выполнены в чугуна памятники погибшим большевикам в Златоусте и Кусе.

Литература: Байнов Л.П. Художественный чугун Кусы. – Челябинск, 1998. – С.197 – 198.

46. ВАУЛИНА Ольга Петровна (24.02.1902, Москва – 1996, Санкт-Петербург). Скульптор, график. Участвовала в работе над памятником Уральским коммунарам под руководством С.Д. Эрзи (1920). Автор мемориальных досок памяти Розы Люксембург и Леонида Вайнера в Екатеринбурге (1920). Училась в Ленинградском ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИИ (1921–1926).

Литература: Кудзоев, С.224 – 238.

47. ВАХОНИН Иван Матвеевич (12.10.1887, с. Ошья, Пермской губ. – 8.08.1965, Свердловск). Живописец-пейзажист и монументалист, театральные художник. Участник Первой мировой и Гражданской войн. Учился в Ленинграде в ВХУТЕМАСе (1923–1925). С 1924 работал художником в театрах Перми, с 1933 – Свердловска. Оформил более 150 спектаклей. Участвовал на выставках в Перми в 1925 и 1927, Свердловске – в 1928. В 1933 принимал участие в росписи концертного зала Дома пионеров в Свердловске. Преподавал в Свердловском художественном училище (1938–1943). Среди работ: «Церковь» (1926, б., тушь, ПГХГ), «Лето» (1920-е, б., гуашь, ПГХГ). Произведения В. находятся в музеях Екатеринбурга, Перми, Самары.

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С. 45–46; Серебренников, С. 108.; ХН СССР. – Т.2. – С.210-211; Ярко. – С. 301.

48. ВЕРЕЩАГИН (? – ?). Художник-самоучка, токарь по металлу. Принимал участие в художественных выставках в Перми в 1918 и 1920. Автор памятников «Воин на страже» и «Борцам за свободу» установленных 7.11.1920 в Перми (не сохранились).

Литература: Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы/Под ред. И.Л. Маца. - М. - Л.: Изогиз, 1933. – С. 55.

49. ВЕРИГО Магдалина Брониславовна (10.01.1892 – 6.04.1994, Москва). Живописец, поэт. В 1909 поступила на юридический факультет

Новороссийского ун-та, затем оставила его. Занималась в студии художника Ф.Л. Соколовского в Одессе и в Одесском художественном училище, затем поступила в Рисовальную школу Общества поощрения художеств, где преподавал Н.К. Рерих. В 1912–1914 училась в Париже в Академии Рансон у Боннара, Валлатона, Пюви де Шавана. Весной 1913 принимает участие в выставке «Объединенных» в Одессе, получает премию на Всероссийском поэтическом конкурсе им. Надсона. В 1915 знакомится с Блоком. В 1917 отец В. принимает кафедру физиологии в Пермском ун-те, и вся семья переезжает в Пермь. Стихи В. печатаются в пермских газетах. В 1919–1922 в Томске. Председатель секции ИЗО Томского отдела Наробраз. Преподает в Пермском художественном техникуме (1922–1925) рисунок, читает лекции по истории искусств, ставит спектакли. В 1925 переезжает в Москву. В начале 1930-х исключена из «Всекохудожника» за «формализм», но продолжала заниматься поэзией, переводами, живописью. Среди работ 1920-х: «Портрет Властова» (ПГКГ).

Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

Литература: Чудакова М.О., Левин М.В., Тодес Е.А. К вопросу о поколении 1890-х гг. и его место в современной отечественной культуре: биография и творчество Вериги // Четвертые тыняновские чтения. – Рига, 1988. – С.187-194.; Блок А. Записные книжки, 1901–1920. – М., 1965. – С.274, 276.; Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. – Л., 1974. – С.132.

50. ВЕСЕЛОВСКИЙ Леонид Николаевич (1884 – 1942). График, живописец, педагог. Учился в Пензенском художественном училище, затем в ВХУ при ИАХ. Руководил Нижегородским филиалом АХРР. Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Во время Великой Отечественной войны создавал агитационные плакаты. Произведения хранятся в Астраханской картинной галерее.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.20.

51. ВЕТРОВ Афанасий Васильевич (18.02.1900, д. Забегаево, Вятской губ. – ?). Скульптор. В 1927 окончил Уральский индустриально-художественный техникум. Был членом Уральского филиала АХРР. В 1928 – 1931 учился в ИНПИИ у Р.Р. Баха и В.А. Синайского. В 1944 – 1945 художник студии им. Грекова. Среди произведений: «Проба стали» (1937), «К оружию!» (1942), памятник И.А. Гончарову (1948, Ульяновск), «Автопортрет» (1960-е).

Литература: Сазонов, С.151.; ХН СССР. – Т.2. – С.253-254.

52. ВЛАДИМИРОВ Иван Алексеевич (29.12.1869, Вильно – 14.12.1947, Ленинград). Живописец, график. Из семьи священника. Получил художественное образование в Виленской рисовальной школе И. Трутнева. Учился в Санкт-Петербургском юнкерском училище. В 1891–1893 учился в ВХУ при ИАХ у А. Кившенко и Ф. Рубо. Был художественным корреспондентом журнала «Нива» и художником-корреспондентом

английского журнала «The Graphic». В 1917—1918 годы, работая в Петроградской милиции, рисовал портреты разыскиваемых преступников. Сделал большой цикл документальных зарисовок событий 1917–1918 годов. Был членом АХХР, членом ЛССХ с 1932. Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал картину «Взятие Перми Красной армией». В годы Великой Отечественной войны находился в блокадном Ленинграде, работал над плакатами и батальными картинами. Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ и др. музеях.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.21.

Литература: ХН СССР. Т.2. – М., 1972. С.298-299.

53. ВЛЧЕК Йиндржих (Vlček Jindra. 5.09.1885, Мала Скалице, Австро-Венгрия – 22.03.1968, Градец Кралове, Чехословакия). График, живописец. Обучался в школе керамики в Теплице-Шанове, в школе прикладных искусств в Вене у Мирбаха-Тайнфельда и в Участник 1-й мировой войны на стороне Австро-Венгрии. В 1915 перешел к русским. В составе чехословацкого легиона участвовал в гражданской войне на Урале и в Сибири. Известны его акварели 1917 – 1920: «Позиция 28-го пехотного полка у Зборова, где полк в апреле 1915 сдался русским» (1918), «Рождественская ёлка военнопленных», «У могилы неизвестного солдата у деревни Цецова у Зборова», «Отступление», «Повешенный» (1919), «Поезд чехословацких легионеров в Верхнеудинске» (1920). В 1918 выполнил серию акварелей «Виды Екатеринбурга», которые в качестве почтовых открыток были изданы в Праге в 1922.

Литература: Энциклопедия чехословацкого изобразительного искусства. – Прага, 1975. – С. 558.

54. ВОЛОГДИН Григорий Александрович (1.08.1857, Кувинский завод Соликамского уезда Пермской губ. – 1938). Художник-самоучка. Из семьи крепостных графа Строганова. Окончил Пермское уездное училище и двухгодичные педагогические курсы. Преподавал в школах Кудымкара, Верх-Иньвы, Чермоза. В 1910 принимал участие в художественной выставке ПОЛЖВЗ.

Литература: Бачаев Г. Народный просветитель // По ленинскому пути. – Кудымкар, 1973. – 2 фев.

55. ВОЛОДИН Ефим Тихонович (1886 – ?). Живописец. Окончил Пензенское художественное училище. С 1910 преподавал изобразительное искусство во многих учебных заведениях г. Челябинска. Среди его учеников: Г.Ф. Захаров, И.А. Мочалов, И.К. Мрачковский, Н.А. Русаков, А.Н. Самохвалов. Участвовал в художественной жизни города в начале 1920-х.

Литература: Байнов Л.П. С солнцем в голове и ураганом в груди // Неизвестный Челябинск. Краеведческий сборник. – Челябинск, 1998. – С.208-209; Божье В.С. Школьный мир дореволюционного Челябинска. Т. 2. Справочные материалы. – Челябинск, 2006. – С. 49.

56. ВОЛОШИНОВ Валериан Андреевич (20.01.1887, Мариуполь – 1938). Архитектор, график, живописец. Из купеческой семьи. Окончил Мариупольскую Александровскую гимназию (1906) Учился в ВХУ ИАХ (1906–1914) у Л.Н. Бенуа. В 1914 удостоили звания художника-архитектора за проект здания Государственного совета. Участник 1-й мировой войны, прошел ускоренный курс Владимирского военного училища и получил чин прапорщика. По его проектам в Перми были построены земская губернская управа (сейчас – Пермский государственный педагогический университет), дом для душевнобольных на Липовой горе, психиатрическая больница. Был членом Петроградского архитектурного общества. Декан историко-филологического факультета первого Нижегородского университета (1918–1921). В 1922–1924 – архитектор Управления Петергофскими дворцами-музеями, участвовал в восстановлении фонтана «Дубок» в Петергофе. Участвовал в выставке художников группы «Мир искусства» (Ленинград, 1924), в конкурсе проектов памятника А.С. Пушкину в селе Михайловском, в Выставке театрально-декорационного искусства 1917-1927 годов (Ленинград, 1927). Автор постамента памятника Ленину в Златоусте.

Литература: Кудзоев, С.224-238; Стоюхина Н.Ю., Дорожко Г.К. Живописец и архитектор В.А. Волошинов – последний декан первого историко-филологического факультета НГУ //Нижегородский музей, 2013, № 26. С. 26 – 35.

57. ВОРОНИНА Любовь Николаевна (? – ?). График. Окончила ЕХПШ. Была членом екатеринбургской художественной студии «Изо».

Литература: Сазонов, С.151.

58. ВОРОТНИКОВ Василий Порфирьевич (1889, Зырянский рудник, Алтайская обл. – 21.08.1937, ст. Медвежья Гора). Живописец. Окончил ВХУ ИАХ. Участник 1-й мировой войны, офицер. В годы Гражданской войны служил в армии Колчака. С 1925 был членом Уральского филиала АХРР. Картина В. «Смертный миг» экспонировалась на Областной выставке творчества художников Урала в Свердловске в 1928. Участвовал в Первой Казахстанской передвижной художественной выставке (1928–1929). В начале 1930 жил в Москве. В 1932 арестован по обвинению в антисоветской агитации, заключенный Беломорско-Балтийского комбината НКВД. В 1937 повторно арестован, расстрелян.

Литература: Каптерев Л. Творчество художников Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.127; Сазонов, С.151.

59. ВРОЧЕНСКИЙ Иосиф Николаевич (20.03.1881, Великие Луки – после 1937). Живописец, график, художник книги, педагог. Из польской, дворянской семьи. В 1908 окончил ЦУТР по классу ксилографии В.В. Матэ. До 1910 продолжал образование за границей. С 1910 учитель графики в частных учебных заведениях Лысьвенского завода графа Шувалова. Автор серии открыток с

видами Лысьвы. В 1914 преподавал рисование в кадетском корпусе в Ярославле. В 1915 – в Касимовском техническом училище. С 1919 жил в Перми работал в Наркомпросе. С 1924 преподаватель Пермского художественного техникума. С 1926 – заведующий Пермского художественного техникума. Участник выставок уральских художников 1925 и 1927 в Перми. Среди работ 1920-х: «Рабкор» (1925), «Бакальское месторождение железных руд» (конец 1920-х). Создал ряд иллюстраций к Уральской советской энциклопедии (Т.1. – Свердловск, 1933). В 1932 арестован по обвинению в поджоге Пермского художественного техникума. В 1933 освобожден. В 1937 осужден «за контрреволюционную деятельность». Умер в тюрьме.

Источники: Архив краеведа В.В. Семенникова (Пермь), ГАДПРПО, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 13128.

Литература: Егорова Е.И., Максяшин А.М. Художники – педагоги Урала 18 – нач. 20 вв. Словарь. – Екатеринбург, 1994. – С.12; Павловский. – С.21.

60. ВЬЮНОВ Николай Александрович (18.07.1876, д. Занино, Гжатский уезд, Смоленская губ. – 13.12.1946, Харбин). Живописец, художник декоративно-прикладного искусства, педагог. Окончил Одесскую рисовальную школу (1896). Учился в ВХУ при ИАХ в мастерской И.Е. Репина (1896 – 1903). В 1904–1906 – вольнослушатель ЦУТР. Преподавал в ЕХПШ (1906–1915) рисунок, историю искусств, заведовал библиотекой и руководил эмальерной мастерской. С 1908 – инспектор школы. В 1912 – делегат Всероссийского съезда художников. Директор художественно-промышленной школы в Чите (1915–1920). С 1920 жил в Харбине преподавал в различных учебных заведениях, принимал участие в росписи храмов, занимался иконописью и состоял членом общества «Икона». Среди учеников иконописцы братья Задорожные.

Источники: Архив С.П. Яркова (Екатеринбург).

Литература: Алексеев Е.П. От Урала до Харбина: художники-эмигранты Владимир Анастасьев и Николай Вьюнов // Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры: материалы международной конференции – Хабаровск: Издательство ТОГУ, 2020. С. 79–89; Сазонов, С.151.

61. ВЯЗНИКОВ Александр Гаврилович (12.05.1909, Лубны, Полтавская губ. – 12.04.1975, Москва). График. Заслуженный художник РСФСР (1963), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1968). Родился в рабочей семье. Специального художественного образования не получил. По окончании Лубнинской индустриально-технической школы (1928) приехал на строительство Магнитогорского металлургического комбината. В 1930–1933 – художник еженедельного журнала «Известия Уралсовета». С 1933 заведующий художественно-иллюстрационным отделом Свердловской областной молодежной газеты «На смену!». В начале Великой Отечественной войны выступил одним из инициаторов создания в Свердловской агитвитрины «Окна сатиры». С 1942 на фронте работал художником в армейских газетах. В 1945–1953 – художником армейских газет советских войск, дислоцированных в

Восточной Германии. В 1953–1963 жил в Свердловске. Член СХ с 1954, в 1957–1963 – председатель правления Свердловской организации СХ. С 1964 в Москве: 1964–1968 – секретарь правления СХ РСФСР, 1969–1973 – главный художник газеты «Правда». Участник региональных, республиканских и всесоюзных выставок. Персональные выставки проходили в Москве (1965, 1968), Ленинграде (1965), Белгороде (1968). Произведения хранятся в ЕМИИ, ПГХГ и других музеях.

Сочинения: Записки военного художника-корреспондента. 1941–1945. Л., 1968.

Литература: Павловский Б. А. Г. Вязников. Свердловск, 1962; Екатеринбург: энциклопедия. Екатеринбург, 2002. С. 106–109; Ярков С. П. Художники-фронтовики Екатеринбурга и Нижнего Тагила. Екатеринбург, 2005; Образ Урала в изобразительном искусстве / Ред.-сост. Е. П. Алексеев. Екатеринбург, 2008; Волович В. М. Мастерская. Записки художника. М., 2008.

62. ВЯЛОВ Константин Александрович (6.04.1900, Москва – 21.06.1976, Москва). Живописец, график, художник театра. Учился в Строгановском художественно-промышленном училище (1914 – 1917), затем в Московских СГХМ (1918 – 1920) у В. Татлина, В. Кандинского, затем в ВХУТЕМАСе (1920—1924) у Д. Штеренберга. Руководил студии изобразительных искусств для подростков, в системе Наркомпроса (1922–1925). Один из основателей ОСТа (1925), член СХ с 1932. Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал картины «Свердловск» (1933) «Партизаны на Урале» (1935), «Общий вид завода Metallist». В годы Великой Отечественной войны создавал плакаты.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. – С. 21.

63. ГАЙДАМОВИЧ Матвей Иванович (25.04.1888, хутор Конугундово, Литва - 5.03.1959, Свердловск). График. После окончания гимназии поступил в Санкт-Петербургский университет, одновременно учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге. Учился в студии Общества русских художников. С 1911 – художник-иллюстратор. С 1918 работает на Урале, с 1923 – в Свердловске. Организовал мастерскую по изготовлению плакатов. В 1931–1935 – художник Уральской советской энциклопедии. Член СХ с 1938. Автор графических портретов (карандаш, соус, сангина): «Портрет старика», «Сын» (1928), «Мужская голова» (1937), «Женский портрет» (1939), «Профессор С. А. Покровский» (1948), «Грузчик» (1953), «Старая учительница» (1953) и др. Участник городских, областных, региональных, республиканских, всесоюзных выставок. Произведения хранятся в ЕМИИ и Свердловском областном краеведческом музее.

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д. 7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 105.

Литература: Серебренников, С. 111.; ХН СССР. – Т. 2. – С. 389.

64. ГЕРАСИМОВ Константин Иванович (08.02.1910, п. Кропачево, Уфимская губ. – 11.06.1955, Уфа). Живописец. Жил и работал в г. Уфе. Окончил художественное отделение Башкирского техникума искусств (1930). Член Уфимского городского ССХ (ССХ БАССР) с 1934 года. С 1937 года — участник республиканских, межобластной и декадной выставок. Произведения хранятся в БГХМ им. М.В. Нестерова.

65. ГЕРАСИМОВ Сергей Васильевич (14.09.1885, Можайск – 20.04.1964, Москва). Живописец, график, художник книги, педагог. Академик АХ СССР (1947). Народный художник СССР (1958), доктор искусствоведения. Учился в Строгановском художественно-промышленном училище (1901–1907), затем в МУЖВЗ (1907 – 1912), у К.А. Коровина, С.В. Иванова. Член группы «Маковец», затем АХРРА. С 1932 член СХ. Преподавал во ВХУТЕМАСе в Москве, затем в МГХИ им. В.И. Сурикова. Директор МГХИ им. В.И. Сурикова (1943 – 1948), затем Московского высшего художественно-промышленного училища (1950 – 1964). В 1934 совершил творческую поездку в Верхнечусовские Городки, написал серию картин о нефтепромысле на Урале. Картины экспонировались на выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ и др. музеях.
Литература: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.21; *Серебрянников*. С. 48.

66. ГЕРЦОГ Мария Федоровна (? – ?). Скульптор. Училась в Уральском художественном техникуме (1923–1924). Автор памятника «Красногвардейцам, павшим в борьбе за дело Пролетарской Революции 1918—1919 гг.» в саду Коммунаров в Оренбурге (1931, в соавтор. с Е.Н.Крестьянсон).

67. ГИЛЕВ Семен Михайлович (? – ?). Жил в Каслях. Автор памятника «Рабочий с винтовкой». В 1940-е начальник цеха художественного литья в Каслях.
Литература: Кожевников А. «Близнецы» Константина Клодта//Уральский следопыт. – 1991. – № 5. – С.14-15.

68. ГИЛЕВА Екатерина Владимировна (8.02.1907, Ирбит — 12.02.2000, Екатеринбург). График, художник книги. Родилась в крестьянской семье. Училась в Уральском художественно-промышленном техникуме (1925–1929) у И.И. Трёмбовлера, В.А. Синайского и Е.О. Машкевича. В первой половине 1930-х — художник газеты «Тагильский рабочий», выполняла репортажные зарисовки на стройках, заводах, рудниках. С 1935 жила в Свердловске. Член СХ с 1938. Участвовала в работе над росписями во Дворце пионеров в Свердловске. В годы Великой Отечественной войны работала над созданием плакатов и агит-витрин. В 1936–1956 сотрудничала со Свердловским книжным издательством: иллюстрировала детские книги, произведения отечественной и мировой литературы, уральских писателей. Работала для журнала «Уральский следопыт». В 1930–1950-е выполнила многочисленные портреты: литераторов

А. Бондина (1939), К. Мурзиди (1939), А. Ладейщикова (1940), К. Рождественской (1945), С. Захарова (1959), А. Яковлева (1959); художников С. Михайлова (1946), Ф. Узких (1946), Н. Сазонова (1946), И. Слюсарева (1946), А. Давыдова (1947); скульптора В. Криницкой (1946), искусствоведа А. Маневича (1946). С кон. 1950-х работала преимущественно в жанре пейзажа (акварель, реже гуашь). Персональные выставки состоялись в 1948, 1958, 1977, 1987, 1992, 1997 в Екатеринбург, в 1997 в Ирбите. Работы находятся в Государственном литературном музее в Москве, в ЕМИИ, НТМИИ, в Ирбитском МИИ, в Объединенном музее писателей Урала в Екатеринбурге.
Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 30.
Литература: Выставка графических работ Е.В. Гилевой / Вступительная статья Б.В. Павловского. Свердловск, 1958; ХН СССР – Т. 3. – С.38; Каталог графических работ Екатерины Гилевой. Свердловск, 1977; Е. Гилева: Буклет / Автор-составитель М. Марьина. Свердловск, 1985; Екатерина Гилева. Книжная графика и пейзажная акварель: Каталог собрания Ирбитского музея изобразительных искусств / Вступ. ст. Н.Ф. Горбачевой. Ирбит, 1997; Екатеринбург: энциклопедия. Екатеринбург, 2002. С. 117–118.

69.ГЛАЗЫРИН Николай Алексеевич (1866 – ?). Живописец, график. Окончил Казанскую художественную школу. Работал педагогом с 1918. Преподавал в Кунгурском художественном техникуме (1921–1922).
Источники: ГАПО, ф. Р-23, оп. 1, д. 283, л. 26.; ф. Р-23, оп. 1, д. 285, л. 1.

70.ГЛОТОВА З. Художник. Была членом екатеринбургской художественной студии «Изо» и Уральского филиала ОМАХР.
Литература: Сазонов, С.152.

71.ГОЛИКОВ Константин Михайлович (16.10.1867, Тверская губ. – 1933, Свердловск). Живописец. Из семьи служащего. Учился в мастерской московского иконописца Т.И. Тюриня. Учился в МУЖВЗ (1891–1901), по окончании работал в студии В.А. Серова. С 1907 жил в Екатеринбурге, где работал учителем рисования в гимназии. В 1909 открыл в Екатеринбурге свою школу рисования и живописи, преподавал в ней до 1917. С 1919 преподаватель изо. искусства в средних учебных заведениях. С 1925 был членом Уральского филиала АХРР, а затем одним из первых членов Свердловского отделения СХ. Участник выставок в Москве, Перми – 1927, Свердловске – 1928. Среди работ советского периода: «На плоту» (1927), «На рассвете» (1927), «В кузнице» (1931). В ЕМИИ хранится картина «Уголок старого Екатеринбурга».
Литература: Сазонов, С.152.; Серебренников, С.112.; ХН СССР. – Т.3. – С.73-74.

72.ГОЛУБЧИКОВ Александр Леонидович (1897 –1942). График. Окончил ЕХПШ. Преподавал рисование в екатеринбургских школах. Был членом

екатеринбургской художественной студии «Изо».

Литература: Саонов, С.152.

73. ГОЛУБЧИКОВ Николай Порфирьевич (10.12.1899, Екатеринбург – 23.03.1958, Свердловск). Живописец, монументалист, график. Окончил ЕХПШ (1919). В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников. С 1922 заведовал екатеринбургской художественной студией «Изо». В 1923–1930 учился в ВХУТЕИНе у Н.Н. Купреянова, В.А. Фаворского. С 1932 жил и работал в Свердловске. Преподавал в СХУ (1935–1952). Автор живописных произведений, графических листов, книжных иллюстраций. Принимал участие в оформлении зданий Дворцов культуры, клубов. Член СХ с 1932, долгие годы был бессменным председателем художественного совета Свердловского отделения СХ. В годы Отечественной войны совместно с художником С.Я. Адливанкиным создал ряд плакатов. Участник городских, областных, республиканских, всесоюзных и международных выставок. Произведения Голубчикова экспонировались на зарубежной выставке в Амстердаме (1929). Работы находятся в ЕМИИ, НТМИИ и частных собраниях.

Литература: Павловский Б.В. Художники на Урале. Свердловск, 1948;

Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. – Пермь, 1959; ХН СССР – Т.3. – М., 1976.

74. ГОЛЬЦШМИДТ Владимир Робертович (1886 – 1954). «Футурист жизни», поэт, коноактер. По сведениям В.В. Каменского – уроженец Пермской губ. Вместе с Каменским был организатором и совладельцем, а затем единоличным владельцем московского «Кафе поэтов» (1917—1918). Участвовал в выступлениях футуристов, имянуя себя «футуристом жизни», пропандировал здоровый образ жизни и занятия йогой в Москве, Перми (1913), Екатеринбурге (1917). В феврале – марте 1919 выступал в Екатеринбурге вместе с В.В. Каменским и художником Н.М. Гуциным.

Сочинения: Послания Владимира жизни с пути к истине / Составление, предисловие и комментарии Н. Андерсон. [Б. м.], 2010.

Литература: Виноградов С. Лекция-вечер футуристов // Уральская жизнь (Екатеринбург). 1917, 22 апреля (№ 85); Курдов В.И. Памятные дни и годы: Записки художника. СПб.: Арсис, 1994.

75. ГОМЗИКОВ Василий Евлампьевич (22.03.1884, Мотовилиха – 3.09.1966, Пермь). Техник, художник-самоучка. Окончил Пермское техническое железнодорожное училище, (1901). Жил и работал в Перми чертежником Мотовилихинского завода. Участник революционного движения. Автор памятника «Борцам революции» на вышке в Мотовилихе (открыт 7.11.1920). В 1930-е работал инструктором отдела капитального строительства завода им. Дзержинского. Занимался живописью. Две его картины были на Выставке народного и профессионального творчества Перми и района в 1937.

Литература: Будрина А.Г. Памятники борцам (о первых памятниках борцам революции созданных в Перми) // Календарь-справочник Пермской области.

1969. – Пермь, 1968. – С.157-158.; Выставка народного и профессионального творчества Перми и района. Каталог. – Пермь, 1937; Историко-революционный мемориал на вышке. Буклет. – Пермь, 1973; *Серебренников, С.*

76.ГОРБУНОВ Михаил (? – ?). Художник-декоратор и шрифтовик. Окончил ЕХПШ. В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников.

Литература: Сазонов, С.152.

77.ГОРЕЛОВ Гавриил Никитич (22.03.1880, с. Покровское, Московская губ. – 16.08.1966, Москва) Живописец, график. Окончил Пензенское художественное училище (1903), затем ВХУ при ИАХ (1911), где был учеником И. Репина и Ф. Рубо. Входил в ТПХВ (1912–1916), преподавал в Харьковском художественном училище. Член АХХР с 1925, член МОССХ с 1932.

Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал портреты ударников труда Белорецкого завода. Преподавал в Московском областном художественном училище памяти 1905 года (1937 – 1938).

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.21.

78.ГОРСКИЙ Николай Николаевич (9.05.1900, Новочеркасск – 11.05.1981, Ростов-на-Дону). Скульптор, художник декоративно-прикладного искусства, педагог. В младенчестве был оставлен матерью, воспитывался в крестьянской семье. Служил в РККА (1920–1923). Учился в Харьковской художественно-промышленной школе (1923–1926), затем в Киевском художественном институте (1926–1934). В 1934 приехал в Свердловск, участвовал в областной выставке художников-самоучек Урала. Работал художником завкома УЗТМ, затем художником-скульптором в отделе художественного литья УЗТМ (1934–1935). В 1935 скульптор и художественный руководитель Каслинского завода. Организовал при заводе трехгодичную школу мастеров художественного литья, был завучем, преподавал рисунок, графику и скульптуру. Среди учеников П.С. Аникин. Выполнил бюсты Ленина и Сталина, барельеф Н.В. Гоголя, комплект шахматных фигур. В 1939 переехал в Челябинск, затем в Ростов-на-Дону. Участник Великой Отечественной войны. Произведения хранятся в ЕМИИ.
Литература: *Пешкова И.М.* Репортаж из Манычского переулка, в котором представлена большая жизнь скульптора Каслей Николая Горского – Екатеринбург, 2008.

79.ГРАМОЛИН Петр (1896 – 1919). Скульптор. Окончил ЕХПШ, где учился у В.А. Алмазова.

Литература: Сазонов, С.22,152.; Отчет Екатеринбургской художественно-промышленной школы за 1914–1915 гг. – Екатеринбург, 1915. - С.19.

80.ГРИГОРЬЕВ Анатолий Иванович (1.11.1903, с. Гайны, Пермская губ. – 28.10.1986, Москва). Скульптор, график. Из коми-пермяцкой крестьянской семьи. Учился в СГХМ в Кудымкаре (1921–1923), затем на рабфаке

ВХУТЕМАСА (1923–1925) и на скульптурном факультете ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе (1925 – 1930) у В.И. Мухиной, И.М. Чайкова. Член СХ с 1932. Работал в области монументальной и декоративной скульптуры, портрета, в керамике («танагры», техника короластики), а также в области акварели и рисунка. Участник Великой Отечественной войны. В 1948 арестован за антисоветскую деятельность, находился в заключении в Норильске и Воркутлаге. В 1954 освобожден. Среди работ: «Пушкин» (1936, бронза), «Максимилиан Волошин» (1967, бронза). Произведения находятся в ГРМ, ГТГ, Коми-Пермяцком краеведческом музее им. П.И. Субботина-Пермяка (Кудымкар), др. музеях.

81. ГРИГОРЬЕВ Владимир Иванович (1887, Казань – 1963, Куйбышев). Живописец, график. В 1915 окончил Рисовальную школу Общества поощрения художеств в Петербурге. Участник выставок с 1912. В 1920 – 1930-е годы работал в Перми, затем в Куйбышеве. Среди произведений: «Портрет Б.С. Константинова» (1929, б., карандаш, ПГХГ), «Портрет профессора В.А. Кондакова» (1934, б., карандаш, ПГХГ).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.56.

82. ГУЩИН Николай Михайлович (22.11.1888, д. Нелюбинская Вятской губ. – 4.09.1965, Саратов). Живописец, график, скульптор, реставратор. Сын пермского учителя. В 1910–1917 – учился в МУЖВЗ у К.А. Коровина, С.В. Малютина и Н.А. Касаткина. В 1917–1918 преподавал в Академии изящных искусств в Перми. По его проекту был сооружен памятник борцам Революции, состоящий из арки с барельефом и шести фигур красноармейцев, несущих раненого. В декабре 1918 колчаковцы взорвали памятник. В феврале 1919 в Екатеринбурге состоялась выставка Г. Среди работ значительная часть – портреты. Журналисты отметили картины: «Весенняя грусть», «Прощаль», «О, вы, расцветающие принцессы», «Сад лазоревых встреч», «Портрет негра». Принимал участие в вечерах футуристов в Екатеринбурге (9.02.1919 и 11.02.1919). Вместе с Д.Д. Бурлюком и В. Гольцшмидтом устраивал выставки в городах Сибири. В 1919–1947 в эмиграции. Провел ряд персональных выставок в Харбине, Пекине, Тяньцзине, Шанхае. В 1922 переехал во Францию. Персональные выставки Г. состоялись в Париже (1927), Ницце (1926, 1942), Монте-Карло. После возвращения в СССР в 1947 работал реставратором в Саратовском художественном музее.

Литература: Выставка картин Н. Гущина // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1919. № 29. 8 фев.; *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т.2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 2. – М., 2003. – С. 349; *Художники русской эмиграции* – СПб, 1994. – С.180-181.; *ХН СССР*. – Т.3. – С.257.

83. ДАВЫДОВ Александр Павлович (22.08.1893, с. Катайское, Оренбургской губ. – 23.10.1967, Свердловск). Живописец-жанрист. Из семьи крестьян. Учился

в студиях А.Ф. Ефимова и К.Ф. Юона в Москве (1914 – 1915) и в МУЖЗВ (1915 – 1916). С 1916 в армии прапорщик. В 1917 демобилизован. В 1918–1919 служил в армии Колчака, затем в РККА. Преподавал рисование в школах Далматово (1921–1922) и Шадринска (1923–1927). С 1925 член Уральского филиала АХРР, а затем один из первых членов Свердловского отделения СХ. Работал преподавателем изо. искусства в средних учебных заведениях Урала. В 1937–1941 преподавал в Свердловском художественном училище. Автор живописных произведений «Кочегар» (1928, ЕМИИ), «Дети у реки» (1930), акварели «На отборке кварца в Чусовском заводе» (1926, ПГХГ). В годы Великой Отечественной войны был председателем Свердловского отделения СХ. Участник художественных выставок в Перми (1927) и в Свердловске (1928–1950). Персональная выставка состоялась в Свердловске (1964). Работы находятся в ЕМИИ, музеях Перми и Шадринска.

Литература: Искусство рожденное революцией, С.49; Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.57; Сазонов, С.153; Серебренников, С.113; ХН СССР. – Т.3. – С.266; Янков. – С. 302.

84. ДЕВИНОВ-НЮРЕНБЕРГ Давид Маркович (1.10.1896, Елисаветград, Херсонская губ. — 1964, Москва). **Живописец, график.** Родился в семье архитектора-подрядчика, младший брат художника А.М. Нюренберга. В начале 1910-х учился в Одесском художественном училище у К.К. Костанди. Участник 1-ймировой войне. В период Гражданской войны воевал на стороне Красной Армии. В 1920 поступил в московский ВХУТЕМАС, учился у П.П. Кончаловского. Член АХРР с 1923, член МОССХ с 1932. Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал портреты ударников труда.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.21.

85. ДЕВЛЕТКИЛЬДЕЕВ Касим Салиаскарович (11.04.1887, с. Кугуль Уфимской губ. – 19.01.1947, Уфа). Живописец, график. Из семьи чиновника. В 1914 окончил ЦУТР. Преподавал в Уфимском техникуме искусств (1930–1935). Неоднократно принимал участие в этнографических экспедициях в районы Башкирии для изучения и сбора предметов народного быта. Среди работ Д.: «На молитве» (1920), «Старуха-нищая» (акв., 1921), «Башкир-охотник» (акв., 1928), «Уральский пейзаж» (акв., 1929), «Девушка-башкирка в голубом» (акв., 1929), «Пушкин среди башкир» (х., м., 1930). Во время Великой Отечественной войны создал серию графических портретов бойцов 113-ой Башкирской кавалеристской дивизии. Работы экспонировались на выставках в Уфе, а также: на Выставке работ художников национальных окраин Советской России в Сан-Диего (США, 1929), на Выставке художников старшего поколения РСФСР в Москве (1940), на Выставке лучших произведений советского реализма в Москве (1941). Член СХ с 1937. Произведения хранятся в БГМХ.

Литература: Изобразительное искусство Башкирской АССР/Автор-

составитель Г.С. Кушнеровская. – М., 1974; *Кушнеровская Г.С.* Сказ о курае //Дружба народов. – 1970. – № 1. – С.162; ХН СССР. – Т.3. – С.307.; Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.49-50.

86. ДЕНИСЕНКО Степан Николаевич (1867, Харьков – 31.01.1947, Свердловск). Живописец и график, акварелист и литограф, портретист и пейзажист. Был учеником в литографии и типографии, учился у художника И.И. Святенко, затем, до 1887 – в художественной школе М.Д. Раевской в Харькове, после чего – в одесской школе Общества изящных искусств, где учился у К.К. Костанди. С 1899 жил в Петербурге, с 1920 – в Екатеринбурге, где работал в литографии. С 1925 был членом Уральского филиала АХРР, затем одним из первых членов Свердловского Союза советских художников. Среди работ «Портрет Н.С. Сазонова» (1928), «Портрет И.В. Сталина» (1936), «Домик в Турьях». *Источники:* ГАСО ф. Р-2022, оп.1. д. 1а (Личное дело Денисенко С.Н. 1939). *Литература:* Сазонов, С.153.; ХН СССР. – Т.3. – С.332.

87. ДЕРЯБИН Василий Петрович (1.05.1887, Козьмодемьянск, Казанская губ. – 13.04.1956, Свердловск). Живописец, график. Из семьи столяра. Окончил Казанскую художественную школу (1910), где учился у Н.И. Фешина и П.П. Бенькова. Работал преподавателем изо. искусства в средних учебных заведениях Урала (1910-х – 1920-х), СХУ (1935 – 1940-х). С 1909 – участник выставок. С 1912 участвует на уральских художественных выставках. Среди произведений: «Берег реки Оби» (1921), «Хмурый день» (1925), «Голова старухи» (1928), «Бюст татарина» (1928), «Весна» (1928). Оформлял журнал «Уральский следопыт» (1935). Член СХ с середины 1930-х. Работы находятся в ЕМИИ, Свердловском областном краеведческом музее, частных коллекциях. *Литература:* Искусство рожденное революцией, С.49; *Каптерев Л.* Творчество художников Урала //Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.125; *Павловский Б.В.* Работы художника В.П. Дерябина//Уральский рабочий. – 1946. – 14 июля; *Павловский Б.В.* Художники на Урале. – Свердловск, 1948. С.50; *Сазонов, С.153; Серебренников, С.114; ХН СССР. – Т.3. – С.347-348.*

88. ДЕРЯБИН Стефан Александрович (10.12.1899, Верх-Исетский з-д, ок. Екатеринбурга – 1963). Живописец–монументалист, график. Учился в ЕХПШ (1914–1917) у А.И. Пармонова и В.Ф. Ульянова и изостудии Свердловского пролеткульта (1924 – 1928). Член СХ СССР с 1935. Был экспонентом художественной выставки на Верх-Исетском металлургическом заводе в Свердловске. В 1958 принял участие в художественной выставке на Всемирной выставке в Брюсселе. *Литература:* Искусство рожденное революцией, С.49; *Павловский Б.В.* Художники на Урале. – Свердловск, 1948. С.36.; *Сазонов, С.153.; ХН СССР. – Т.3. – С.348.*

89. ДЕРЯБИН Федор Петрович (1902 – ?). Художник. Учился в ЕХПШ. Был членом Уральского филиала АХРР и одним из первых членов Свердловского

Союза советских художников.

Литература: Сазонов, С.153.

90.ДОБРОВ Матвей Алексеевич (27.01.1877, Москва – 13.04.1958, Москва). График, педагог. Учился на физико-математическом ф-те Московского ун-та (1897–1900), в студии Юона в Москве (1900–1901), затем в МУЖВЗ (1901–1906) у А.Е. Архипова и А.С. Степанова. Мастер офорта, работал в различных его техниках. После 1917 участвовал в оформлении революционных праздников, агитпоездов в Москве. Член художественных обществ «Жар-цвет», «Ассоциация графиков». В 1927 выставка произведений Д. состоялась в Перми. *Литература:* Персональные и групповые выставки советских художников. 1917–1947. Справочник. – М., 1989.; ХН СССР. – Т.3. – С. 409–410.

91.ДОЛГОРУКОВ Николай Андреевич (1902, Екатеринбург – 1980). График, журналист. Работал чертёжником на Верх-Исетском заводе (1919), одновременно писал декорации для Театра революционной сатиры. Учился на архитектурном факультете в Уральском строительном институте (1924–1925). Работал художником декорационной мастерской Свердловского театра. Учился во ВХУТЕИИНе (1928–1932) у Л.А. Бруни и Д.С. Моора. Участник выставок с 1928. На Областной выставке творчества художников Урала (1928) экспонировал 29 графических работ. Среди них: «Гумешивский медеплавильный завод», «Полевской завод», «Каслинский чугунолитейный завод», «Верх-Исетский завод». В 1948 году был награждён дипломом 1-й степени на Международной выставке плаката в Вене; состоялась персональная выставка художника – «Политический плакат и политическая сатира» в Центральном доме Советской армии им. М. В. Фрунзе.

92.ДОМБРОВСКИЙ Сигизмунд Владиславович (26.02.1883, Петербург – 1953, Свердловск). Архитектор, художник. Из семьи архитектора. В 1914 окончил ВХУ при ИАХ. С ноября 1918 года работал мастером в архитектурно-художественной мастерской Моссовета под руководством И.В. Жолтовского и А.В. Щусева. Занимался составлением генерального плана Ярославля (1919–1924). Ему принадлежат многочисленные решения по благоустройству Петербурга, Ярославля, Челябинска, Златоуста. С 1927 работал в Свердловске. Автор постамента памятника Я.М. Свердлова в Свердловске (1927). По проектам Д. построены жилые комплексы 1, 2, 3, 4 – го домов Горсовета; выполнено благоустройство набережной и плотины городского пруда, Комсомольской пл. и пл. Парижской коммуны. Руководил созданием архитектурного плана «Большой Свердловск». Преподавал в Свердловском архитектурно-строительном техникуме (1934–1940), заведовал архитектурно-планировочной мастерской и был главным архитектором Горпроекта (1944–1952).

Источники: Архив музея архитектуры (Екатеринбург): ф. 14, оп. 1 ед. хр. 61; ф.14, оп. 1, ед. хр. 44; ф. 3, оп.1, ед. хр. 23.

93. ДРЕВИН (ДРЕВИНЬШ) Александр (Рудольф-Александр) Давидович (3.07.1899, Вендене, Лифляндской губ. – 26.02.1938, Бутовский полигон). Учился в Рижской городской художественной школе (1908–1913) у В.Е. Пурвита. Был членом обществ: «Бубновый валет» (1915–1917), «Коммуна латвийских художников в Москве» (1918 – начало 1920-х), «Московские живописцы» (1924–1925), АХРР (1926), «Московские художники» (1927–1932). Преподавал во ВХУТЕМАСе - ВХУТЕИИ (1920–1930). С начала 1920-х писал преимущественно пейзажи. В результате поездок по Уралу в конце 1920-х – начале 1930-х создал картины: «Река Чусовая» (1926), «Осень» (1927), «Платиновые рудники на Урале. Старатели» (1926–1928), «Пейзаж с горой» (1927), «Дорога после грозы» (1928). Работы уральского цикла экспонировались, совместно с Н.А. Удальцовой, на их персональной выставке в ГРМ (1928). Арестован, расстрелян. Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ЕМИИ, Государственном художественном музее Алтайского края.
Литература: Каталог выставки картин А.Д. Древина и Н.А. Удальцовой. – Л., 1928.; Советские художники. Живописцы и графики. – М., 1937. – Т.1.; Художники группы «тринадцать». Из истории художественной жизни 1920–1930-х годов/Автор вступительной статьи и сост. М.А. Немировская. – М., 1986. – С.199–200.; ХН СССР. – Т.3. – С.456 – 457.

94. ДУБРОВИН Александр Васильевич (27.08.1889, Нижний Новгород – 1975, Свердловск). Художник театра, живописец. Из семьи мастера Сормовского завода. Окончил архитектурное отделение Казанского художественного училища (1911). Преподавал рисование в женской гимназии Яранска (1911–1914), Камышенском реальном училище (1914–1919). Работал декоратором и артистом драмтеатра в Камышине (1916–1919), во Владикавказе (1919–1921). Руководил драматическим кружком и студией ИЗО в городском ВЧК во Владикавказе (1921–1923). Художник-постановщик театра оперы и балета во Владикавказе (1923 – 1924), в Харькове (1924 – 1925). Главный художник Свердловского оперного театра (1925–1930, 1932–1934). Оформил постановки: «Лоэнгрин» (1925), «Снегурочка» (1926), «Аида» (1928), «Псковитянка» (1931). Инструктор ИЗО УралОНО в Свердловске (1930–1932). Работал художником-постановщиком в театрах Горького, Перми, Одессы, Ростова-на-Дону. Главный художник театра музыкальной комедии в Свердловске (1936–1941, 1943–1948). Преподавал на декоративном отделении в СХУ (1949–1951). Участник городских, областных, региональных выставок. Произведения хранятся в ЕМИИ, других музейных собраниях.
Литература: Павловский. – С. 31–32; ХН СССР – Т.3. – С.478; Ярков. – С. 302.

95. ДУБЯГО Виктор Михайлович (1902 –1964, Полевской). Живописец, график. Из семьи служащих. Закончил Пермское реальное училище. Живописью занимался у И.И. Туранского. В 1920–1924 учился, а затем преподавал в Пермском художественном техникуме. Участвовал в 1 и 2 выставках творчества современных художников Урала. В 1929 учится в Свердловском музыкальном училище. В 1930-х работал хоровым дирижером в Полевском.

Среди работ 1920-х: «Этюд мужской головы» (ПГХГ).
Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

96. ДУКЕЛЬСКИЙ Алексей Маркович (9.06.1909, Киев – 15.01.1938, Свердловск). Архитектор, график. Из семьи профессора Киевского политехнического института. Учился в школе художника С. Зайденберга, затем во ВХУТЕИНе в Ленинграде у Л.В. Руднева, И.А. Фомина. Окончил в 1930. Проектировал промышленные и общественные здания для Магнитогорска (1930–1931). С 1931 работал в Свердловске. Участвовал в проектировании ЦПКиО им. В. Маяковского (1932–1933). Член Союза советских архитекторов (1935). Среди работ: жилой дом для работников Аффинажного завода по пр. Ленина, 13а (совм. с В.Д. Соколовым, 1937), здание жилтоварищества «Сталинец» по пр. Ленина, 81/83. (совм. с В. Дрожжиным, В.Д. Соколовым, сер. 1930-х), реконструкция особняка Расторгуева-Харитоновна под Дворец пионеров (1937), комплекс зданий Штаба УралВО (1937). Автор эскиза барельефа на фронте Штаба УралВО (выполнил скульптор И.А. Камбаров). В октябре 1937 арестован как «враг народа», расстрелян. Графические работы хранятся в Музее города Екатеринбурга.

Источники: Дукельский А.М. Краткая автобиография. Февраль 1937 г. ГАСО, ф.2682, оп.2, д. 69, л.87.

97. ДУНАЕВ Михаил Алексеевич (? – ?). Формовщик Каслинского завода. Проработал на заводе более 50 лет. Принимал участие в работе над памятником «Рабочий с винтовкой» и над барельефами К. Марксу и В.И. Ленину.
Литература: Пешкова И.М. Искусство каслинских мастеров. – Челябинск, 1983. – К.1. – С.88-89.

98. ДУПЛИЦКИЙ Петр Сергеевич (24.08.1896 – 1942, Ленинград). Архитектор, художник. Учился в ВХУ при ИАХ. В годы Гражданской войны жил в Челябинске, участвовал в выставках, создавал футуристические композиции. В начале 1920 вернулся в Петроград. Автор композиции «Апофеоз Октября» на площади Финляндского вокзала (конец 1920-х), автор конкурсного проекта здания крематория для Ленинграда (1929, 2 премия). Создавал плакаты и станковые рисунки.

Литература: Байнов Л.П. Художники Челябинска. – Челябинск, 1979. С.7,8.

99. ДЯТЛОВ (ДАЛЕЧИН) Анатолий Григорьевич (1878 – ?). Окончил Казанское художественное училище. С 1907 учитель рисования и чистописания в Высшем начальном, реальном и горнозаводском училищах в Н. Тагиле. Работал художником-декоратором, режиссером и актером в городском театре. В 1918 переоборудовал низ часовни памятника Свободе (быв. Памятник Александру II) под склеп, где были похоронены пять погибших красноармейцев. В 1919 вместе с войсками Колчака покинул Урал.

100. ЕВДОКИМОВ Иван Варфоломеевич (1893 – 1956). Самодеятельный скульптор. В 1920-е был художником в железнодорожном клубе имени В.И. Ленина в Челябинске. Автор монумента «Освобождение» (1927).

Литература: Кудзоев, С.224-238.

101. ЕВДОКИМОВ Лев Власович (1848 – после 1922). Живописец, педагог. Окончил ИАХ в СПб, удостоен звания классного художника 3 степени. С 1875 преподавал рисование в Троицкой мужской гимназии, выполнял частные заказы на живописные полотна. Был награжден орденами Св.

Станислава III степени и Св. Анны III степени (1906). В 1919–1922 работал в Троицкой советской художественной школе.

Источники: ГАЧО, ф. 106-р, оп. 1, ед. хр.381, л. 7.

102. ЕВСТАФЬЕВ Петр Сергеевич Евстафьев (20.01.1880, Казань – 10.06.1958). Живописец, график, педагог. Из мещанской семьи. Окончил Казанское художественное училище (1901), затем учился в ВХУ при ИАХ (1902 – 1909) в мастерских И. Е. Репина, и Д. Н. Кардовского. В 1909 получил звание классного художника. Участник выставок в Петербурге, Казани, Перми. Преподавал рисование в женской гимназии Перми (1911 – 1918). С 1912 член Пермского общества любителей живописи, ваяния и зодчества. Среди работ: «Портрет старушки», «Автопортрет», «Портрет К.», «Портрет Е.», «Весной», «К вечеру», «Серый день», «Ветрено», «Яблони». В 1914–1916 находился на фронтах Первой мировой войны. Участвовал в выставке «36 петербургских и московских художников». В 1918–1920 преподавал в Казанской художественной школе. С 1920 жил в Благовещенске преподавал в местном художественно-промышленном училище, затем в педагогическом училище. Произведения хранятся в ПГХГ, Музее изобразительных искусств Татарстана (Казань).

103. ЕЛГАШТИНА Мария Николаевна (2.06.1873, Барнаул – 10.11.1966, Уфа). Живописец, график, декоратор. Народный художник Башкирской АССР (1955). Из семьи горного инженера. Училась в Строгановском училище (1892–1894). С 1906 жила в Уфе. Одна из основателей «Уфимского общества любителей живописи». Работала преимущественно в жанре пейзажа. Из работ 1910 - 1930-х: «Совы» (1918), «Вечерний час» (1924), «Река Сим» (1926). Член СХ с 1937. Организатор (1931) и художественный руководитель (до 1955) Объединенного театра кукол в Уфе. Произведения хранятся в БГХМ.

Литература: Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова. Путеводитель. – Уфа, 1981. – С.64; Изобразительное искусство Башкирской АССР/Автор-составитель Г.С. Кушнеровская. – М., 1974; ХН СССР. – Т.3. – С.543; Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.49-50.

104. ЕЛИСЕЕВ Виктор Петрович (9.12.1894, Москва – 4.07.1961, Свердловск). Художник-монументалист, художник театра. Окончил Строгановское художественно-промышленное училище (1918), где учился у А.В. Щусева, Б.Н.

Бакланова, Н. Ульянова. В 1920-х заведовал изомастерской Пролеткульта в Свердловске. Автор монументальных росписей в Доме крестьянина (1924) и Делового клуба (1926), поликлиники Свердловской ж.д, конференц-зал геологического факультета Горного института, актовый зал УПИ, плафоны в ДК им. А.М. Горького в Свердловске. Работал художником-постановщиком в театре оперы и балета им. Луначарского (1927–1928), драматическом театре (1930 – 1935), театре «Красный факел» (1928 – 1929), Уральском театре рабочей молодежи, ТЮЗе в Свердловске. Оформил около 30 спектаклей. Член СХ с 1930-х

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944 – 1959). Л.33.

Литература: Алексеев; Павловский. – С. 25; Сазонов. – С.153; ХН СССР. – Т.4. – Кн.1. – С.16.

105. ЕЛТЫШЕВ Леонид Андреевич (1893 – 1932). Живописец, монументалист, график, плакатист. Учился у художника Л. Жукова, затем в ЕХПШ, после в Одесской художественной школе у К.К. Костанди. В 1919 возвратился в Екатеринбург, где преподавал в изомастерской Пролеткульта. С 1921 – член Екатеринбургской артели художников. В 1925–1926 в соавторстве с В.П. Елисеевым исполнил роспись на тему труда в фойе здания Свердловской государственной филармонии. Картина Е. «На Урале земли великие» экспонировалась на Областной выставке творчества художников Урала в Свердловске в 1928. Сотрудничал в качестве художника и писателя (псевдоним Иван Скряга) в журнале «Охотник». Произведения хранятся в музеях Екатеринбурга, Перми.

Литература: Искусство рожденное революцией, С.50; Кантерев Л. Творчество художников Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.126.; Сазонов, С.153.

106. ЖАБА Альфонс Константинович (16.08.1878, Тифлис – 1942, Ленинград). Живописец, график, художник книги. Учился в ВХУ при ИАХ (1899–1907) у П.Ковалевского, Ф. Рубо. Один из организаторов «Общины художников». После 1917 писал картины на темы армии и флота, революционной истории, советского быта и индустриального строительства. Иллюстрировал и оформлял детские книги для издательства «Радуга». Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал картину «Поход южноуральских партизан на Кунгур» (1935, Государственный исторический музей Южного Урала). В годы Великой Отечественной войны выполнял плакаты для объединения ленинградских художников «Боевой карандаш» (1941–1942). Умер в блокадном Ленинграде.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.22.

107. ЖЕЛОХОВЦЕВ Валентин Николаевич (1905, Москва –?). Живописец, график. Учился в студии АХР (1923–1929) у [Н.М. Григорьева](#) и И.И. Машкова.

С 1924 иллюстрировал и оформлял учебники для Учпедгиза. Рисовал для журналов «Молодая гвардия», «Весёлые картинки», «Птицеводство» и др. Был членом [ОМАХР](#) с 1927 года, затем [АХР](#). Участник выставки «Гиганты Урала» (1931), экспонировал картину «Уралмашстрой» (1931), Произведения хранятся в Астраханской государственной картинной галерее имени П. М. Догадина.
Источник: Гиганты Урала: отчетная выставка выездной бригады художников. Каталог. – М., 1931.

108. ЖИВАЕВ Федор Гаврилович (10.06.1887, Телятниково, Самарская губ. – 6.06.1964, Оренбург). Живописец, график. В 1904–1908 обучался в Пензенском художественном училище. Жил и работал в Ташкенте (1908–1937). С 1937 работал в Оренбурге. С 1937 по 1941 годы преподавал в средней школе. Автор пейзажей. Произведения хранятся в ООМИИ.

109. ЖИЛИН (ЖИЛЕНКО) Пантелеймон Фёдорович (1886, Ростов-на-Дону – 1942, Ленинград). Живописец, график. Из крестьянской семьи. Первоначальную художественную подготовку получил в четырехклассном городском училище Ростова-на-Дону. В 1-ю мировую войну служил в комиссии по отбору военных трофеев. После революции в 1918 году поступил в Петроградские СГХМ, занимался у Н. Самокиша, Ю. Анненкова. В 1922 окончил ВХУТЕМАС по мастерской А. Рылова. Был членом объединений «Община художников» (до 1925), «Мир искусства» С 1932 член ЛОССХ. В 1934–1935 работал на Урале. Написал картины: «Электродорога у Свердловска», «Златоустовская железная дорога» (ЕМИИ). Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Погиб в блокадном Ленинграде.
Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.22.

110. ЖУКОВ Александр Александрович (3.07.1901, Екатеринбург – 10.06.1978, Свердловск). Живописец, график, педагог. Окончил ЕХПШ (1918), затем ВХУТЕИН (1930), учился у С.В. Герасимов, Н.Н. Куприянова, Кардовского. Работал иллюстратором в издательстве «Молодая гвардия» в Москве (1930–1933). Член СХ с 1932. Участвовал на выставке молодых художников Москвы (1935). С 1935 жил в Свердловске. Преподавал рисунок и живопись в СХУ (1935–1950). Выполнил иллюстрации к роману «Приваловские миллионы» Д.Н. Мамина-Сибиряка (1935). Среди станковых произведений: «Новый Свердловск» (1934, гуашь), «Охотничий натюрморт» (1946), «Концерт в поле» (1947), «Дары Урала» (1957), «Стадо», серия «Чапаев» (1957 – 1958, темпера), «Внучка» (1968), «Псковский Кремль» (1972, уголь), «Натюрморт. Лесные дары» (1973). Произведения хранятся в ЕМИИ, НТМИИ, частных коллекциях.
Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 35–37.
Литература: Павловский. – С.34, 80, 102; Сазонов. – С.102, 154; ХН СССР – Т.4. – Кн.1. – С.138; Ярков. – С. 251.

111. **ЖУКОВ Леонид Никитич** (1873 – 1933). Живописец. В 1900 окончил МУЖВЗ. Преподавал рисование в Алексеевском реальном училище в Екатеринбурге (1902–1918). Одновременно с 1904 преподавал в ЕХПШ. Член УОЛЕ. Участник художественных выставок в Екатеринбурге и Перми. Произведения хранятся в ЕМИИ.

Литература: *Максяшин А.С.* УОЛЕ и художественная выставка 1901 года // Памяти Онисима Егоровича Клера. – Екатеринбург, 1995; *Сазонов*. С.154.

112. **ЗАЙЦЕВ Яков Петрович** (11.01.1905, Сысерть – 1987). Скульптор. Окончил Уральский художественный техникум в Свердловске (1923), учился в Ленинграде во ВХУТЕИИне (1924–1930) у А. Матвеева. Член СХ с середины 1930-х. Работал в жанре портрета. Автор монументально-декоративных работ, среди которых рельеф «Шахтеры» на фасаде гостиницы «Большой Урал» в Свердловске (1936). Принимал участие в скульптурном оформлении стадиона «Динамо» в Челябинске (1930-е). В 1930-х выполнил памятник В.И. Ленину на площади УЗТМ (не сохранился), статую И.В. Сталина для Геологического музея Свердловска, бюст Героя Советского Союза Н.Н. Васильева на ул. Караванной в Свердловске (1965).

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944 – 1959). Л. 43

Литература: *Алексеев; Сазонов*, С.154; ХН СССР. – Т.4. – Кн.1. – С.194.

113. **ЗАСКАЛЬКО Маргарита Васильевна** (5.03.1900, с. Покровское, Пермская губ. – 1990). Скульптор. Окончила Уральский художественный техникум (1929). Работала в Свердловске на гранильной фабрике резчиком по мягкому камню. Автор скульптурных портретов. Участвовала в выполнении монументально-декоративных работ для общественных зданий Свердловска и Каменска-Уральского. Член СХ с 1945. Среди станковых произведений: «Играющие дети» (1930-е, барельеф), серия панно («Музыка», Танец», «Спорт», Труд», «Оборона», все 1940-е), «Студентка» (1946), «Изобретатели паровоза – отец и сын Черепановы» (1947, дерево, барельеф), «Алёнушка» (1953), «Ярославна» (1954).

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 42.

Литература: *Серебрянников Н.Н.* Урал в изобразительном искусстве. – Пермь, 1959. С.114; *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. Л., 1966. С.154. ХН СССР – Т.4. – Кн. 1. – С.233;

Литература: *Алексеев; Сазонов*, С.154; *Серебрянников*, С.114; ХН СССР. – Т.4. – Кн.1. – С.233.

114. **ЗАХАРОВ Григорий Федорович** (1.01.1900, Челябинск – 15.07.1981, Москва). График, живописец, художник-плакатист. Окончил Челябинское городское реальное училище (1917). Первоначальное художественное образование получил в студии ИЗО у Н.А. Русакова. Участник первой

городской художественной выставки (1918). Оформлял городские улицы в дни революционных праздников, массовые театрализованные представления под открытым небом на Алом поле («Стенька Разин» по пьесе В. В. Каменского). В 1921 выполнил для Челябинского драматического театра декорации к спектаклям «Потонувший колокол» по пьесе Г. Гауптмана и «Гимн труду» (в постановке Н.А. Медведева) в Народном доме. Работал над плакатами и карикатурами для газеты «Советская правда». С 1926 в Москве. Учился во ВХУТЕМАСе и студии Д. Н. Кардовского (1926–1929). Член СХ с 1932. В 1930-е работал над политическими плакатами. В 1943–1945 был фронтовым художником. Персональная выставка состоялась в Москве (1968).

Литература: Байнов. – С.14.

115. ЗАХАРОВ Сергей Ефимович (26.11.1900, Александровск, Сахалинская обл. – 24.01.1993, Петербург). Архитектор, живописец, акварелист. Окончил Новосибирское реальное училище (1917), затем Томский архитектурно-строительный институт (1927). Одновременно занимался в Томском художественном училище (1917–1922). В 1927–1931 жил в Свердловске, был членом Свердловского филиала АХР, участвовал в выставках АХР. На Областной выставке творчества художников Урала в Свердловске в 1928 экспонировал акварели: «Набережная г. Свердловска», «Закат», «Уральский этюд», «Сухумский базар». Работая в Уралгипрозе и Уралжилстрое, принимал участие в проектировании Магнитогорского завода и ряда общественных зданий Свердловска. В 1930 году совместно с архитектором В.И. Смирновым проектировал здание гостиницы «Большой Урал». С 1931 жил в Ленинграде, в 1938—1939 годах работал главным художником павильона «Хлопок» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Среди станковых произведений «Закат», «Нижний Тагил» (обе 1928), «Лебяжья канавка» (1935), «Проспект 25 Октября» (1937). Персональные выставки художника состоялись в Ленинграде (1937, 1951, 1980, 1984), Кирове (1938), Москве (1962, 1965) и Санкт-Петербурге (1996). Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ,

Литература: Кантерев Л. Творчество художников Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.125.

116. ЗАХВАТКИН Николай Александрович (31.03.1893, д. Белая Холуница, Пермской губ. – 18.09.1968, Киров). Живописец, скульптор, педагог. Окончил Слободское реальное училище, затем ЕХПШ, где учился у В.А. Алмазова и Н.А. Вьюнова. Преподавал в Кировском физкультурно-художественном училище (ныне Вятское художественное училище им. А. Рылова). Организатор Вятского филиала АХРР и Вятского Союза советских художников. Написал воспоминания.

Сочинения: Захваткин Н.А. Воспоминания художника // Герценка: Вятские записки: [научно-популярный альманах]. Вып. 20/ Киров. гос. универ. обл.

науч. б-ка им. А.М. Герцена. / Сост. Н.П. Гурьянова. – Киров, 2011. С. 227 – 249
Литература: Сазонов С.154.; ХН СССР. – Т.4. – Кн.1. – С.258-259.

117. ЗАЦЕПИН Михаил Ильич (1903 – 1967). Формовщик Каслинского завода. Как формовщик принимал участие в работе над памятником «Рабочий с винтовкой».

Литература: Пешкова И.М. Искусство каслинских мастеров. – Челябинск, 1983. – Кн.1. – С.85-89.

118. ЗВЕЗДИН Николай Васильевич (17.11.1883, Москва – 1940, Свердловск). Живописец. Учился в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве. Участник Первой мировой войны. С 1925 был членом Уральского филиала АХРР. Член СХ с 1939. Среди работ: «Осень» (1928), «Летняя ночь» (1928), Натюрморт (1930-е), «Скрипка и цветы» (1937), «Георгины» (1940). Участвовал на уральских выставках. Произведения хранятся в ЕМИИ.

Источники: ГАСО. ф. Р-2022, оп.1. д. 1а (Личное дело Звездина Н.В. 1939).

Литература: Каптерев Л. Творчество художников Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.126.; Сазонов, С.154; ХН СССР. – Т.4. – Кн.1. – С. 264.

119. ЗЕЛЕНИН Алексей Нестерович (31.05.1870, Оханск Пермской губ. – 24.03.1944, Пермь). Живописец, график, педагог. До 15 лет воспитывался в приюте для бедных в Перми, занимался рисованием у художника А.С. Шанина. Учился в ВХУ при ИАХ (1893–1895), затем у Коларосси в Париже (1895 – 1897). Член ПОЛЖВЗ (1909–1918). Выполнял росписи церквей, по его проекту в селе Нырб Чердынского уезда вокруг часовни над местом заточения боярина М.Н. Романова был создан сквер с художественной оградой. С 1897 по 1941 работал в Перми преподавателем изо. искусств в средних и высших учебных заведениях, разработал ряд пособий и печатал статьи методического характера. С 1905 имел собственную мастерскую-студию. Выставлял свои произведения в 1897 на передвижной выставке в Петербурге и Москве, в 1912 на выставке Общества любителей живописи, ваяния и зодчества в Перми, в 1944 на выставке «Урал – кузница оружия». Работы хранятся в ПГХГ.

Литература: Серебренников, С.116; Майданов Г. В доме уральского художника А.Н. Зеленина//Звезда. – Пермь. – 1958. – № 206; ХН СССР. – Т.4. – Кн.1. – С. 284.

120. ЗИНОВ Виктор Семенович (21.09.1908, Кунгур — 31.12.1991, Екатеринбург). Живописец. Родился в семье учителя. Окончил Уральский художественно-промышленный техникум (1927). Работал художником на фабрике «Уральские самоцветы» (1928–1930), в газете «Уральский рабочий» (1930–1932). Член СХ с 1936. Участвовал на всесоюзных выставках молодых художников в Москве (1937, 1939), картина «Стадо» отмечена дипломом. В период Великой Отечественной войны, находясь на фронте, выполнил ряд плакатов и фронтовых зарисовок. Мастер жанровых картин и портретов:

«Возвращение с поля» (1936), «Стадо» (1937), «Снова на Родине» (1947), «Юность» (1949), «Воспоминание о пережитом» (1959), «К мирному труду» (1963), «Надеждинские рабочие на приеме у В.И. Ленина» (1969); портреты П.Ф. Бурмистровой (1959), А.Н. Заякиной (1964). Персональные выставки состоялись в Свердловске (1938, 1948, 1958, 1965). Работы хранятся в ЕМИИ, НТМИИ, ПГХГ, Свердловском областном краеведческом музее, в других музеях и частных коллекциях в России и за рубежом.

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 39.

Литература: Зинов В.С.: Каталог персональной выставки / Сост.

Я.Я.Шаповалов. Свердловск, 1958; *Серебренников. С.116; Павловский;*

Шаповалов Я.Я. В.С. Зинов. Свердловск, 1963; ХН СССР. – Т.4. – Кн.1. – С.316-317.

121. ЗИССЕРТ Зоя Павловна (? - ?). Живописец. Училась в Московской художественной школе. С 1919 преподавала в Троицкой художественной школе.

Источники: ГАЧО, ф. Р-106, оп. 1, ед. хр. 381, л. 7.

Литература: Байнов. – С.7.

122. ЗУБОВ Александр Васильевич (1897 – после 1935). График. Специального художественного образования не получил. В 1920-х сотрудничал с книжным издательством «Уралкнига» (Екатеринбург – Свердловск). Среди оформленных книг: Бедный Д. «О красном петухе и мужицком грехе» (1923), Владимирский В.В. «Володька Кольцов» (1923), Бедный Д. «К борьбе, к труду, к победе» (1925), Липатов Б., Келлер И. «Вулкан в кармане» (в пяти выпусках, 1925). Выполнял иллюстрации для уральских журналов. В 1935 арестован, осужден на 5 лет ИТР.

Литература: Гриценко Н.А. Книжная графика Екатеринбурга – Свердловска: 1920-е годы. Дипломный проект. – Свердловск, 1989.

123. ИВАНОВ Юрий Александрович (12.02.1908, Казань – 19.10.1970, Свердловск). График, художник книги, живописец, художник-монументалист. Из семьи рабочего. Учился во ВХУТЕИНе в Москве (1926–1930) у В.А. Фаворского, С.В. Герасимова, затем в Московском полиграфическо-технологическом институте (1930 – 1932). Работал художественным редактором издательства. Преподавал в Свердловском училище ИЗО, выполнял функции завуча. Член СХ с 1935, председатель Правления СХ (1936–1939). С 1941 воевал на Северо-Западном, 2-м Прибалтийском фронтах, был контужен и ранен. Инженер-майор. Автор плакатов, оформлял и иллюстрировал книги для Свердловского книжного издательства, для издательств Москвы.

Персональная выставка состоялась в 1974. Произведения хранятся в ЕМИИ, Объединенном музее писателей Урала (Екатеринбург), частных коллекциях.
Литература: *Серебренников. С.117, 155; ХН СССР. Т. 4. Кн. 1. – М., 1983. С. 444; Черепов В.А. Иванов // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007. С.*

167; Ярков С.П. Художники-фронтовики Екатеринбурга и Нижнего Тагила. Екатеринбург, 2005.

124. ИВАНОВСКИЙ Иван Васильевич (8.03.1905, Александров, Владимирская губ. – 26.03.1980, Москва). Живописец, график. Учился во ВХУТЕМАСе - ВХУТЕИНе в Москве (1925–1930) у С. В. Герасимова и Д. П. Штеренберга. Участвовал в выставках ОСТА. В 1931 после раскола ОСТА присоединился к «Изобригаде». В начале 1930-х основал творческую группу «ТИГИ», в составе которой отправился в поездку на Чиатурские марганцевые разработки в Грузии, затем в Кузбасс и в Арктику. С 1932 член МОССХ. Участвовал в выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал виды Калатинского медеплавильного комбината. С середины 1930-х активно работал в области монументальной живописи. В 1937 в составе группы живописцев исполнил для Всемирной выставки в Париже панно «Канал имени Москвы». В 1938–1941 был привлечен к росписям павильонов ВСХВ. В 1951–1957 написал несколько панно в соавторстве с Г.Г. Нисским. Произведения хранятся в ГРМ, ЕМИИ и др. музеях.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. С.22.

125. ИГНАТОВ Максим Максимович (? - ?). Формовщик Каслинского завода. Формовал более 700 изделий завода. В 1920-е годы формовал бюст Карла Маркса для Каслей, Уфалея, Тулы.

Литература: Пешкова И.М. Искусство каслинских мастеров. – Челябинск, 1983. – К.1. – С.70-73.

126. ИКОННИКОВ Владимир Иванович (1895 – 1960). Живописец, график, художник театра. Окончил Строгановское училище. Принимал участие в выставке «инопутистов» в Перми (1920). Участвовал в создании Губревтеатра в Перми. Преподавал в Пермских государственных художественных мастерских (1920–1921). Оформлял спектакли для Пермского губернского показательного и Пермского интимного театров (1921–1922). Среди работ: «Архитектурная композиция» (1921, б., уголь, ПГХГ), плакат «Словно свечка ярко светит...» (ПГХГ). Работал художником-декоратором в театрах Москвы.

Источники: ГАПО, ф. Р-4, оп. 1, д. 321, л. 700.

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С. 67–72.

127. ИОГАНСОН Борис Владимирович (13.07.1893, Москва – 25.02.1973, там же). Живописец, график, педагог. Начальное художественное образование получил в школе-студии П.И. Келина, затем учился в МУЖВЗ (1912–1918) у А. Архипова, С. Малютина, К. Коровина. Во время Гражданской войны был офицером армии Колчака. В 1919–1922 работал художником-декоратором в театрах Красноярска и Александрии (Херсонская губ.) Член АХРР, с 1932 член МОССХ. В 1930-х совершил ряд творческих поездок по Уралу. Участвовал в

выставке «Урало-Кузбасс в живописи» (1935), экспонировал картины «Цех питания», «Модельный цех завода Уралмаш», «Механический цех завода Уралмаш», «Общий вид завода ферросплавов», «Заговор у кулака». На уральском материале написал картину «На старом уральском заводе» (1937, ГТГ). Преподавал на курсах АХР (1931–1932), в Московском полиграфическом институте (1932–1935), Московском художественном искусств им. В.И. Сурикова (1935–1939, с 1964), Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (1939–1962). Руководил творческими мастерскими Академии художеств СССР в Ленинграде (1949–1962) и Москве (1962–1968). Народный художник СССР (1943). Директор ГТГ (1951–1954). Президент АХ СССР (1958–1962). Герой Социалистического Труда (1968). Первый секретарь правления Союза художников СССР (1965–1968).

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935. – С.22.

Литература: Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб., 2007; Сокольников М. П. Б. В. Иогансон. Жизнь и творчество. – М., 1957.

128. ИОНИН Николай Александрович (18.06.1890, с. Наволок, Санкт-Петербургская губ. – 15.11.1948, Ленинград). Живописец, график, художник театра. Учился в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств (1908–1913) в качестве вольнослушателя посещает ВХУ при ИАХ (1913–1917). В 1918–1922 учился в петроградских СГХМ – ВХУТЕМАСе у Д. Кардовского, К. Петрова-Водкина. Примал участие в выставке «Общины художников» (1928), в выставке АХР (1929). Член «Общества живописцев» (1929), член ЛОСХ (1933). В 1930-е годы преподавал в Ленинградском институте инженеров гражданского воздушного флота и в Артиллерийской академии РККА. Произведения хранятся в ГРМ, ЕМИИ и др. музеях.

129. ИСКОСКОВ Павел Иванович (25.06.1888, Челябинск – 12.02.1976, там же). Инженер-мостостроитель. Окончил Санкт-Петербургский политехнический институт (1916). С 1943 член Союза Архитекторов СССР. В середине 1920-х работал инженером-строителем на Челябинском участке бывшей Омской железной дороге. Позже в различных строительных организациях Челябинска. Дал конструктивное обоснование проекта Чекакина Н.М. и возглавил строительство памятника Ленину на Алом поле в Челябинске.
Литература: Кудзоев. – С.224-238.

130. КАЛМЫКОВ Сергей Иванович (6.10.1891, Самарканд – 29.04.1967, Алма-Ата). Живописец, график, художник театра, литератор. Учился в гимназии г. Оренбурга. Затем в Москве в художественной школе К. Юона и на подготовительных курсах МУЖВЗ. С 1911 учился в художественной школе В.Н. Званцевой в СПб у К.С. Петрова-Водкина и М.В. Добужинского. После 1917 в Оренбурге оформлял революционные праздники, писал портреты ударников на заводе «Орлес», читал лекции по истории искусств, делал эскизы театральных костюмов и афиши для Оренбургского театра и цирка. Принимал

участие в выставках в Оренбурге (1920, 1921, 1926). Среди работ 1920-х: «В цирке» (1924), «Похищение Европы» (1928), «Пейзаж» (1927), «Пейзаж Оренбурга» (1927), «Девушка в кепке» (офорт, 1928), «Памятник Ленину в Оренбурге» (офорт). В 1925 участвовал на выставке общества «Жар-цвет» в Москве. В 1920-е работал художником-декоратором в Средне-Волжской передвижной опере. С 1936 работал художником-декоратором в театре оперы и балета в Алма-Ате. Произведения К. хранятся в Государственном музее изобразительных искусств Казахстана в Алма-Ате, ООМИИ.

Литература: Бучинская В.С. Магия Калмыкова //Наше наследие. – 1988. – № 4. – С.153-158; Бучинская В.С. Сергей Калмыков (1891 – 1967)//Панорама искусств. – М., 1990. – Вып.13. – С.133-148; Тлеумагамбетова А. О Сергее Ивановиче Калмыкове // Искусство. – 1990. – № 9. – С. 45-48.; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.98-99.

131. КАМБАРОВ Илья Алексеевич (18.07.1879, Камышин – 6.03.1958, Свердловск). Скульптор. Подростком был учеником портного, стекольщика, затем - типографским рабочим. В 1901–1904 учился в Саратове в Боголюбском училище рисования у скульптора Волконского, затем, с 1904, - в Петербурге в школе Общества поощрения художников у И.Э. Браза, а так же в студии Д.Н. Кардовского, а в 1907 – 1910 – в ВХУ приИАХ у Г.Р. Залемана. В 1910 скульптурой «Голова» участвовал на весенней выставке в залах ИАХ, с 1918 жил и работал в Екатеринбурге. В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников. В 1925 был членом Свердловского филиала АХРР. С 1927 – член ОХС (Общества художников-скульпторов), участвовал в выставках этой организации. В 1927 участвовал в выставке современных художников Урала. В 1928–1931 преподавал в Уральском индустриально-художественном техникуме в Свердловске. Член СХ с 1932. В 1940 участвовал на выставке художников старшего поколения РСФСР в Москве, республиканской и Всесоюзной художественных выставках в 1957 («Женский портрет»). Совместно с Эрзьей С.Д. создал обелиск на площади Парижской коммуны (1.05.1920). Автор мемориальных досок памяти Н. Т. Толмачева и К. Либкнехта (1920–1921), рельефа «Строителям города» (1923 к 200-летию Екатеринбурга). Автор скульптур «Шахтер» и «Колхозница» на плотине (1935). Принимал участие в скульптурном оформлении Окружного Дома Офицеров, Дома промышленности, здания Горсовета, Уралмашзавода. После Великой Отечественной войны создал ряд скульптурных портретов (Д.Н. Мамина-Сибиряка, А.П. Карпинского, А.С. Попова, изобретателей паровоза Черепановых и др.). Персональная выставка состоялась в Свердловске в 1955. Работы хранятся в ЕМИИ и Пермском областном краеведческом музее.

Литература: Сазонов. – С.155; Серебренников, – С.118-119.; Выставка работ скульптора И.А.Камбарова. Каталог. – Свердловск, 1955; Павловский Б.В. Уральский скульптор Илья Камбаров //Искусство. – 1955. – №5. – С.29-35.; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.125.

132. КАМЕНСКАЯ Мария Петровна (20.07.1888, Пермь – 1965, Ленинград). Живописец, художник театра. Из семьи служащих. Окончила Пермскую гимназию. В 1908 поступила в Психо-невралгический институт в СПб, ушла с 3-го курса. В 1913 окончила Художественную школу Общества поощрения художников в СПб. В 1917 – Строгановское художественно-промышленное училище в Москве. Преподавала рисование в Московских школах. В 1920 руководила художественной студией в Усолье Пермской губернии. В 1921 преподавала рисование в Березниковском техникуме. С 1924 преподает рисование в художественном техникуме в Перми. В 1925 участвует на 1-й областной выставке в Перми. На ней представила целый ряд картин-этюдов изображающих содовые и солеваренные заводы края. Среди них акварели: «Березники. Главное управление солеваренными заводами. Вид с Камы» (1921, ПГХГ), «Тамбуры. Березниковский завод. Каустическое отделение» (1925, ПГХГ). В 1928 оставила преподавание в Перми и уехала в Ленинград.

Источники: ГАПО, Ф. Р-591, оп. 1, д. 10, л. 41, 42.

Литература: Первая выставка художников Урала в Перми // Уральская новь. – 1926. – 15 фев. – С. 5–7; Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.72 – 73.

133. КАМЕНСКИЙ Василий Васильевич (1884, близ Перми – 11.11.1961, Москва). Поэт, писатель, график, живописец. Один из первых русских авиаторов (1910–1912). Живописью занимался в студии Д.Д. Бурлюка. Участник выставок с 1908. Член объединения «Гилея» (1910). Вместе с В.В. Хлебниковым, Е.Г. Гуро издает футуристический журнал «Садок судей» (1910). Совершил турне по России вместе с В.В. Маяковским (1913 – 1914). Жил в с. Троицкое Пермской обл., Москве, Тбилиси, Перми. Среди графических произведений: «Воротник с игрушкой» (1920-е, ПГХГ).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.72 – 73.

134. КАМЕНСКИЙ Михаил Федорович. (4. 03.1850 – 1922). Живописец, график, педагог. Из дворянской семьи. Окончил ИАХ в 1879, удостоен звания классного художника 3-й степени по живописи. В 1881–1902 преподавал методику рисования в ЦУТР. В 1902 командирован в Екатеринбург для организации ЕХПШ, с 1903 – директор школы. В феврале 1906 уволен в отставку. Позже был причислен к Министерству торговли и промышленности.

Источники: ЦГИА СПб, ф. 14, оп. 3, д. 48401, л. 34–34 об., 39–39 об.

135. КАМШИЛОВА Екатерина Викторовна. (20.08.1904, Ирбит – 1986). График, живописец. Училась в Пермском художественном техникуме (1923–1926). Участвовала в выставке работ молодых художников Перми (1925). Училась в ленинградском ВХУТЕИНе (1926–1930) на факультете графики у В.М. Канашевича, Е.Е. Лансере. Работала в графической мастерской ЛОСХа (1939–1941) под руководством Е.С. Кругликовой. С 1941 работала в Перми,

выпускала агитплакаты. Тех. редактор, а затем худ. редактор в Пермском книжном издательстве (1949–1955).

Литература: Камшилова В.Е. Буклет. – Пермь, 1979; Камшилова В.Е. Живопись. Графика. Каталог выставки. – Пермь, 1984; *Серебренников*, С.119; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.149.

136. КАПЛУН Адриан Владимирович (15.08.1887, Пермь – 25.04.1974, Ленинград). График, живописец. Окончил Пермское городское училище (1905). Брал уроки рисования у А.С. Шанина. Учился в Строгановском училище (1905–1906). В 1912 окончил ЦУТР в СПб. В 1913–1915 учился в Мюнхене и Париже. С 1915 работал в Перми преподавателем изо. искусства в средних учебных заведениях. Среди работ этого периода – «Пермская сюита» (1915–1919). В 1920–1922 преподавал в Пермских художественных мастерских, реорганизованных в художественный техникум и в красноармейской художественной студии. Исполнил ряд рисунков и гравюр на сюжеты местного городского пейзажа, часть их находилась на «Выставке 10-ти» в 1920 в Перми. С 1922 работал в Ленинграде. Произведения хранятся в ГТГ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ПГХГ и др. музеях.

Литература: Графика – Ленинградские художники. – Л., 1947. С. 18; *Парыгин А.Б.* Художник Адриан Каплун // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 26, СПб: АИС, 2013. — С. 142–146; *Серебренников*, 1959. – С.119; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.188-190.

137. КАПТЕРЕВ Леонид Михайлович (17.04.1884 – 31.01.1958). Историк, художественный критик, публицист, краевед. Из семьи священника. Учился в Пермской духовной семинарии, общался с П.П. Бажовым и В.П. Бирюковым. Служил псаломщиком в храме Березовского завода около Екатеринбурга, затем работал в обществе потребителей. Окончил Московский Археологический институт со званием учёного археолога (1908). В 1919 опубликовал книгу «Островок (Из жизни уральских старообрядцев)». В 1919 был арестован Екатеринбургской ВЧК и находился под следствием по обвинению в работе в земском управлении при власти колчаковского Временного сибирского правительства. Член УОЛЕ, совершил ряд поездок по Уралу, собрал обширный историко-краеведческий материал. Основал краеведческий музей в Верхотурье. В 1924 опубликовал книгу о восстании крестьян Далматовского Свято-Успенского монастыря в сер. XVIII в. Заведовал музейным подотделом Уральского областного отдела народного образования (1925–1928). С 1928 занимал должность учёного секретаря Уральского областного бюро краеведения – краеведческого центра Урала, созданного в Свердловске в 1924 году. Сотрудничал с газетой «Уральский рабочий», журналом «Товарищ Терентий». Написал серию статей о художественных выставках и творчестве уральских художников. В 1931 переехал в Горький, опубликовал монографии «Недра Горьковского края» (1932), «Большая Волга» (1933), книги «В Синегорских лесах» (1934), «Город Горький» (1934), историко-экономическое

исследование «Нижегородское Поволжье в X – XVI вв.» (1939). В 1946 арестован, находился в заключении до 1956.

Литература: Пудовкин С. Он дружил с Бажовым // Тагильский вариант. 2012. № 37(86) от 25 окт.

138. КАПУСТИН С. (? – ?). Участник 1-й выставки современных художников края в Перми (1925). Акварель «Буксир на Каме» (1925) хранится в ПГХГ.
Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.74.

139. КАРЕВ Василий Васильевич (18.03.1886, Барнаул – 28.12.1970, Москва). Живописец, график. Учился в Казанской художественной школе (1905–1908), в Студии П.И. Келина в Москве (1908–1909), затем в МУЖВЗ (1908–1915) у А. Е. Архипова, К. А. Коровина, Н. А. Касаткина. В 1918–1922 жил в Бийске и Барнауле, с 1922 в Москве. Член Алтайского художественного товарищества (1918–1922), один из инициаторов создания в Барнауле художественного музея и художественной школы. В 1924–1925 возглавлял Отдел музеев в Наркомпросе. Член АХХР с 1922. Ездил в творческие командировки в места индустриального строительства Сибири и Урала, Севера. Автор живописных произведений: «Стачка на металлургическом заводе в 1885 году» (1930), «Челябтракстрой» (1932), серии «Нижнесалдинский металлургический завод» (1933). Участник выставки-отчета 1-й Уральской бригады художников, работавших на новостройках Урала и Кузбасса (1932), «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Произведения хранятся в ГТГ, Государственном художественном музее Алтайского края (Барнаул), Челябинском музее изобразительных искусств.

Источники: Выставка картин Урало-Кузбасс: каталог. – Свердловск, 1935.

140. КАРПОВ Степан Михайлович (8.12.1890, Оренбург – 21.03.1929, Москва). Живописец, график. Родился в мещанской семье. Учился в Казанской художественной школе (1905–1911) у Н.И. Фешина. В 1911 поступил в АХ. Учился у Г.Р. Залемана, Д.Н. Кардовского. Получил премию АХ за картины «Нерон на рыбной ловле» (1912) и «Пираты» (1913). В 1917 г. вместе с женой С.В. Рянгиной приезжает в Оренбург. В Оренбурге организовал художественную студию, был одним из организаторов краеведческого музея. Председатель «Союза художников и живописцев» Организовал в городе ряд художественных выставок. Оформлял здание Съезда Советов Киргизского края, для которого написал два больших панно о жизни казахов до революции и после. В Оренбурге создал монументальную картину «Тезей и Минотавр». В 1921 вернулся в АХ. Член АХРР с 1922. Совершил поездку в Италию и Германию в 1927. Среди его работ 1920-х: «У агитпункта» (1923), «Повстанцы» (1925), «Кузнецы в Самарканде» (1925, ГТГ), «Басмачи» (1926), «Автопортрет» (1926, ООМИИ), «Портрет жены» (1926, ООМИИ), «В.И. Ленин у шалаша в Разливе» (акв., ГТГ), «Арест Пугачева» (не окончена, Оренбургский ОКМ).
Литература: Варламов С.А. Оренбургские художники. – Оренбург, 1963. –

С.53-63.; Степан Карпов. Живопись и графика из собрания Оренбургского областного музея изобразительных искусств / Сост.: И. В. Смекалов. – Оренбург, 2020; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.268-269.

141. КАШИНА Надежда Васильевна (7.08.1896, Пермь – 11.08.1977, Ташкент). Живописец, график. Из семьи потомственного иконописца. Училась в Пермских СГХМ (1919–1920) у А. Каплуна, затем в московском ВХУТЕМАСЕ – ВХУТЕИИИ (1921–1927) у Р. Фалька и С. Герасимова. Член-организатор художественного общества «Рост» (1928–1929). В 1928 и 1929 посетила Узбекистан. Член художественной группы «Тринадцать» (1929–1930). С 1930 жила в Самарканде. С 1932 – в Ташкенте. Персональные выставки прошли в Ташкенте (1957, 1973), в Москве (1971), в Перми (1973). Автор статей по вопросам изобразительного искусства. Народный художник Узбекской ССР. Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ, Каракалпакском музее искусств им. И.В. Савицкого, ПХГ и др. музеях.

Литература: Выставка произведений народного художника Узбекистана Н.В. Кашиной. Каталог. – Пермь, 1973; Художники группы «тринадцать». Из истории художественной жизни 1920-1930-х годов/Автор вступительной статьи и составитель М.А. Немировская. – М., 1986, С.167; *Шостко Л.* Старейший узбекский художник. О творчестве Н.В. Кашиной //Искусство. – 1971. – № 12. – С.14-20; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.241–242.

142. КАШИНА Нина Васильевна (псевдоним: Нина Памятных) (2.12.1903, Пермь – 1989, Москва). График, живописец, иллюстратор. Из семьи потомственного иконописца. Сестра Надежды Кашиной. Училась в Пермском художественном техникуме (до 1922) у В.И. Иконникова, затем в московском ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИИИ (1922 – 1930) у К. Истомина, В. Фаворского, П. Митурича. Член художественного общества «Рост» (1928), художественной группы «Тринадцать» (1929–1930). Оформляла и иллюстрировала книги для изд-ва «Молодая гвардия» (с 1928). В 1941–1943 участвовала в работе агитмастерских в Перми. Персональная выставка состоялась в Москве (1934).

Литература: Кашина Н.В. Выставка в клубе КОР. – М., 1934; Художники группы «тринадцать». Из истории художественной жизни 1920-1930-х годов. /Автор вступительной статьи и составитель М.А. Немировская. – М., 1986, С.169.; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.242-243.

143. КАШИРИН И. Н. (? – ?). Литейщик. Работал в Каслях. Отливал мемориальные доски памяти Л.И. Вайнера, К. Либкнехта, Р. Люксембург, К. Маркса, Н.Г. Толмачева для Екатеринбурга (1920 г.).

Литература: *Постоногов Ю.И.* Монументальная летопись городов Урала. – Свердловск, 1991. – С.165-166.

144. КИКИН Андрей Викторович (4 декабря 1898, с. Верякуши, Нижегородская губ. — 9 декабря 1963, Горький). Скульптор, художник-монументалист, график, художник книги. Окончил Нижегородскую гимназию,

затем Нижегородский Александровский Дворянский Институт (с золотой медалью). Работал в Губпродкоме в Нижнем Новгороде (1917), служил в РККА (1919–1922). Учился в Читинской художественно-промышленной школе (1922–1924), одновременно работал художником в редакциях газет «Забайкальский рабочий» и «Забайкальский крестьянин». Окончил ВХУТЕИИ в Москве (1930, среди педагогов П. В. Кузнецов, П. В. Митурич, В. Е. Татлин). Сотрудничал с журналами «Крокодил», «Экран». В 1931–1938 жил в Свердловске. Работал в отделе политической карикатуры, преподавал в Свердловском художественном техникуме (1932–1933). Член СХ с 1934. Принимал участие в оформлении Свердловского Дома литературы и искусства, выполнил живописные панно с изображениями Бетховена, Пушкина, Леонардо да Винчи. Создал иллюстрации к произведениям Д. Н. Мамина-Сибиряка «Бойцы», «Три конца», «Охонины брови», «Горное гнездо», к книгам «Рудознатцы» А. Г. Бармина, «Уральские поэмы» В. В. Каменского (1935). Оформил сборник «Дореволюционный фольклор на Урале» (1936). Среди скульптурных работ: бронзовый барельеф на надгробие Анри Барбюсу, похороненному на кладбище Пер-Лашез (1936), фонтан «Мальчик с рыбой» в Свердловске (1937). С 1938 работал в Горьком. Создал памятники А. М. Горькому, В. П. Чкалову, И. Кулибину, К. Минину. Автор иллюстраций к рассказам А. П. Чехова, М. Горького (1946), В. Г. Короленко (1950), Ф. Гладкова (1951).

Литература: Алексеев; Павловский; Помяткина Л.И. Жизнь замечательных нижегородцев. А.В. Кикин // Нижегородский музей, 2013. № 26. С. 72 – 86. Художники г. Горького: Альбом. Л., 1960; ХН СССР –Т.4, – Кн. 2; Черепов В.А. Кикин // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007. – С. 203–204.

145. КИСЕЛЕВ Василий Андрианович (1870 – 1941). Художник-гравер. Работал на Златоустовской Оружейной фабрике. С 1883 по 1917 был мастером эфесного отделения. В 1911 оформлял на торгово-промышленной выставке в Омске раздел Златоустовских заводов. Автор проекта «Памятника 27 подпольщикам» в Златоусте (1920).

Литература: Златоустовская энциклопедия. – Златоуст, 1994. – Т.1. – С. 163; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.491.

146. КИСЕЛЕВ-КАМСКИЙ Александр Александрович (9.02.1868, Кудымкар, Пермская губ. – 10.12.1941, Кудымкар). Живописец, график. Из семьи крестьян. Специального художественного образования не получил. В 1889–1906 находился на военной службе. В 1895 окончил Казанское юнкерское пехотное училище. В 1906 за революционную деятельность уволен в отставку. В 1915 получил от АХ звание учителя рисования. Работал учителем. В 1920-х выступил организатором Рязанского филиала АХРР. Занимался педагогической и творческой работой, участвовал на художественных выставках в Рязани, Перми и Москве. Его работы на уральские мотивы связаны с Кудымкаром, Пермью, Н. Тагилом. Среди работ: «Утро на реке Трубеж» (1918, ПГХГ), «Кама у Перми» (1926, ПГХГ), «Нижне-Тагильский завод» (1926), «Поезд пришел»

(1928). Произведения находятся в Музее революции в Москве, ПГХГ.
Литература: Серебренников, С.121; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.498-499.

147. КИЧИГИН Михаил Александрович (27.05.1883, д. Пальниково, Екатеринбургский уезд, Пермская губ. – 15.11.1968, Ярославль)
 Живописец, график, художник театра. Родился в крестьянской семье. Окончил Строгановское художественно-промышленное училище (1908), затем учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, С.В. Иванова, К.А. Коровина (до 1915). В 1908–1910 изучал древнерусскую монументальную живопись, получил звание художника прикладного искусства за проект росписи церкви (1910, руководитель Ф.О. Шехтель). В 1917 вступил в Профессиональный союз художников-живописцев Москвы. В 1918 работал над праздничным оформлением Москвы к 1 Мая, выполнил оформление Трубной и Сухаревской площадей. В том же году поехал к родителям на Урал, где оказался на территории занятой антибольшевистскими силами. Создал акварельные серии «Уральские крестьянки», «Сенокос», «Гулянки крестьян на Урале», «У реки» (все 1918) Некоторое время преподавал в Алексеевском реальном училище в Екатеринбурге, уехал в Читу, затем в Харбин. В 1920–1927 преподавал в студии искусств «Лотос», организованной русскими эмигрантами. С 1928 жил в Шанхае. Основал собственную школу-студию, которую вел до 1941. Член Международной Артклуба (с 1931), участвовал во всех устраиваемых клубом выставках. Писал портреты, пейзажи. Создал декорации и костюмы к операм А.П. Бородин «Князь Игорь», М.И. Глинки «Руслан и Людмила», А.Н. Серова «Самсон и Далила», балету Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды». Совершил творческие поездки по Китаю, Японии и Корее. С 1945 преподавал в студии «Изо» при клубе советских граждан. В 1947 возвратился в СССР. Преподавал рисунок в Уральском училище прикладных искусств в Нижнем Тагиле. Член СХ с 1948. В 1948 переехал в Ярославль, до 1959 преподавал в Ярославском художественном училище. Участник городских, областных выставок. Персональная выставка состоялась в Ярославле в 1954. Произведения хранятся в ЕМИИ, ГТГ, ГИМ, Ярославском художественном музее, Вологодской картинной галере, в других музеях и частных собраниях в России и за рубежом.
Литература: Лейкинд О. Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917–1939. СПб., 2000. С. 188, 325–327; Ярославский союз художников / Сост. Карих А.А., Кривоносов В.Т., Шиханова О.Г., Расторгуев В.С. Ярославль, 2003; Михаил Кичигин. Вера Кузнецова-Кичигина: русские художники в Китае / Авт.-сост. Т.А. Лебедева. Ярославль, 2004; Лебедева Т.А. Судьба творческого наследия художников М. Кичигина и В. Кузнецовой // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб., 2008. С. 53–64.

148. КЛОДТ Константин Александрович (5.03.1867, с. Знаменское, Орловская губ. – 26.08.1928, Касли). Скульптор. Внук известного скульптора П.К. Клодта. В 1892 окончил МУЖВЗ. В 1897–1898 в качестве вольнослушателя посещал

АХ. В 1898–1918 преподавал в Пензенском художественном училище. В 1921–1928 жил и работал в Каслях. Автор скульптуры «Рабочий с винтовкой». Разработал в качестве оригиналов для каслинского чугунного художественного литья небольшой бюст В.И. Ленина, карандашницу «Футбол», ножик «Пионер», зажигалку «Ножка», пятнадцать образцов художественно оформленных печных дверок с изображением на тему смычки рабочего с крестьянином и с эмблемными композициями. Преподавал в ФЗУ в Каслях.
Литература: Загребин, С.21-22; Павловский Б.В. Касли. – Свердловск, 1957. – С.66,67,68; Серебренников, С.122.; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.575.

149. КОБЕЛЕВ Василий Алексеевич. (20.01.1895, пос. Федоровский завод, Пермская губ. – 25.1946, Ленинград). График. В 1919–1921 учился в Пермском художественном техникуме. В 1927 г. закончил ВХУТЕИН. Иллюстрировал и оформлял книги. Среди них: «Полярное радио» Б.Л. Бродянского (1928), «Вдовья артель» В.П. Поливанова (1930), «Маленькие рассказы» В.В. Бианки (1939). Рисовал для журналов: «Чиж», «Ёж», «Костер» и др. В 1941–1945 художник творческого коллектива «Боевой карандаш» в Ленинграде.
Литература: Курдов В.И. Памятные дни и годы// Звезда. – 1983. – № 7. – С.47; ХН СССР. – Т.4. – Кн.2. – С.617-618.

150. КОЗЛОВ Василий Васильевич (1887 – 1940). Скульптор. В 1900–1906 учился в ремесленных мастерских Общества поощрения художников у скульптора де Гранжа. С 1906 – вольнослушатель ВХУ при ИАХ. На младших курсах учился у Г.Р. Залемана, на старших – у В.А. Беклемишева. Жил и работал в Ленинграде. Один из первых авторов скульптурной фигуры В.И. Ленина, растиражированной и установленной во многих городах страны. Скульптуры Ленина работы К. установлены в Златоусте, Кизеле, Невьянске, Н-Тагиле, Оренбурге, Челябинске.
Литература: Исаков С. Памяти В.В. Козлова (1887 – 1940) // Творчество. – 1940. - № 10. – С.22-23; Кудзоев, С.224-238.

151. КОЗЛОВ Николай Иванович (1871, Артинский завод Пермской губ. – 3.01.1938). Живописец, фотограф. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в С-Петербурге и в студии Д.Н. Кардовского. С 1898, совместно с младшими братьями Александром и Иваном, открыл несколько фотозаведений в Челябинске, Камышлове, Екатеринбурге. До 1917 братья Козловы являлись самыми преуспевающими представителями фотографического дела в Екатеринбурге. В 1921 был членом екатеринбургской артели художников, с 1925 – Уральского филиала АХРР. Член ВКП (б). Первый председатель Свердловского отделения Союза художников СССР (1932–1934). Участвовал в городских и областных художественных выставках. Среди работ: «Бемоль» (1928), «Квинта диез» (1928), «Портрет Сталина» (1936). В декабре 1937 арестован за «контрреволюционную деятельность», в 1938 расстрелян. Фотоработы хранятся в Музее фотографии (Екатеринбург),

живописные произведения в ЕМИИ. *Литература: Бирюков Е.М.* «Рембрандты» уральской фотографии // Уральский музей, 2007, № 1, с. 19; Сазонов, С.84, 155.

152. КОЗЛОВ Павел Дмитриевич (19.03.1883, Мензелинск, Казанская губ. – 28.12.1972). Живописец, график. Родился в семье маляра. Учился в Благовещенской учительской семинарии (около Уфы). В 1908 окончил Казанскую художественную школу, затем Уфимский педагогический институт (1923). Участник 1-й Мировой войны. В 1919 арестован колчаковцами, находился в тюрьме. Член ВКП (б). Председатель Уфимского АХРР (1925–1932) Участник выставок. Автор картин: «Портрет башкирки» (1926), «Ленин в Алакаевке» (1936), «Старуха с газетой» (1938), «Розы» (1958). С 1938 жил в Куйбышеве. Член СХ с 1938, председатель правления Куйбышевского СХ (1949–1950). Персональные выставки прошли в Куйбышеве (1940, 1963). *Литература: Пономарев К.* «Козлов». Заговорившая подпись на холсте // Казань: литературно-художественный журнал, 2013. №3. С 88–90.

153. КОЗЛОВА Клавдия Афанасьевна (1902 – 1966). Живописец, график, художник книги. Училась в московском ВХУТЕМАСе. Член группы ОСТ. «Детские ясли в колхозе» (1935, ЕМИИ).

154. КОЛЕСОВА (Шевлягина) Ирина Константиновна (1902, Москва – 1980). Живописец, график. Училась во ВХУТЕМАСе у А. Осмеркина. Работала художником-оформителем во МХАТе. Автор графических портретов В. Маяковского, Е. Замятина, М. Булгакова. С 1927 года жила и работала в Ленинграде. Член СХ с 1932. В 1930-х совершила творческую поездку на Урал. Участник выставки «Урало-Кузбасс в живописи» (1935). Среди работ «Ударник Люминьстроля» (1934).

Произведения хранятся в ЧМИИ, Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства.

Литература: Урало-Кузбасс в живописи. Каталог выставки. Свердловск, 1935.

155. КОМАРОВА Ксения Федоровна (1896, Камышлов – 1959). Скульптор. В 1927 окончила Уральский художественный техникум. Участвовала на художественных выставках в Свердловске. С середины 1930-х член Свердловского Союза советских художников. Выполнила скульптуры «Октябрь» (СОКМ), «Художник И.К.Слюсарев» (1936, ЕМИИ). Автор барельефов Д. И. Мамина-Сибиряка и Ф. М. Решетникова на фасаде Свердловского горсовета (1947, совместно с Г.Г. Рудницкой).

Литература: Сазонов, С.155; Серебренников, С.123.

156. КОНСТАНТИНОВСКИЙ Александр Иосифович (25.11.1906, Киев – 20.07.1958, Ленинград). Художник театра, график, художник книги. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Учился в Киевском художественном институте (1923–1925), одновременно в театральной студии у И.М. Чайкова, А.Г. Тышлера. В 1925 уехал в Москву, учился в студии А.А. Осмеркина (1925 –

1926), на театральном отделении живописного факультета ВХУТЕИНа (1926 – 1930) у С.В. Герасимова, Д.П. Штеренберга, в это же время посещал театральную студию В.Г. Сахновского. В 1930–1935 работал в Свердловске, оформил более 20 спектаклей (оперы, балет и драмы). Создал иллюстрации к произведениям «Горное гнездо» (1935) и «Бойцы» (1935) Д.Н. Мамина-Сибиряка, «Подлиповцы» и «Горнорабочие» (1935) Ф. М. Решетникова. Член СХ с 1934. С 1935 жил и работал в Ленинграде, оформлял спектакли в театрах Киева, Харькова, Саратова. Среди наиболее известных работ «Проделки Скапена» Ж.-Б.Мольера и «Женитьба Бальзамина» А.Н.Островского в ленинградском ТРАМе. Участник Великой Отечественной войны, после демобилизации жил в Новосибирске, оформлял спектакли. В 1948 вернулся в Ленинград, оформил более 20 опер и балетов ведущих ленинградских и московских театров. Среди них: «Мазепа» П.И.Чайковского, «Спартак» А.И.Хачатуряна, «Дон Карлос» Дж.Верди. Одновременно работал как художник книги. Создал иллюстрации к «Ревизору» Н.В. Гоголя (1950). Участник городских, региональных, всесоюзных выставок. Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ, Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина (Москва), других музеях и частных коллекциях.
Сочинения: Сто дней в Китае: путевые заметки художника. Л., 1959.
Литература: *Филинкова А.Н.* Свердловская книжная графика 1920—1930-х гг. //Известия УрГУ. 2005. № 39. С.

157. КОРАБЕЛЬНИКОВ Александр Иванович (15.02.1896, с. Николаевка, Троицкий уезд, Оренбургская губ. – 15.03.1957, Троицк). Живописец, график. Из крестьянской семьи. Учился в ЕХПШ (1911–1916). В 1918–1922 работал в Троицкой советской художественной школе. В 1922–1923 учится в ВХУТЕМАСе. В 1929–1932 работал в газете «На смену!» (Свердловск). Среди работ: графические серии «Старый Челябинск», «Южный Урал», живописное полотно «Челябинск в дни похорон Ленина (1924). Произведения экспонировались на художественных выставках (1921, 1925, 1928, 1935, 1938, 1939, 1940).

Источники: ГАЧО, ф. 106-р, оп. 1, ед. хр. 381, л. 7, 8.; ЦГИА, ф. 25, оп. 4, д. 487, л. 360.

Литература: *Байнов. С.18; Трифонова Г.С.* Художественная жизнь Челябинска первой половины двадцатых годов // Музей и художественная культура Урала. Сбор. док. науч.-практич. конференции. – Челябинск, 1991. – С.47.

158. КОРОБИЦЫН Л. (? – ?). Художник. В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников.

Литература: *Сазонов.* – С.155.

159. КОРОТКОВ Геннадий Андреевич (25.08.1905, Оса, Пермская губ. – 1961, Ленинград). Живописец, поэт, журналист. Брат И.А. Короткова. В 1921–1923 учился в Пермском художественном техникуме. Написал роман «Гуров с заимки» (1923, в соавторстве с Ворасовым). Позднее учился во ВХУТЕИНе.

Работал журналистом в Ленинграде. Участник Великой Отечественной войны.
Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

160. КОРОТКОВ Иван Андреевич (24.07.1902, Оса, Пермская губ. – 31.03.1985, Ленинград). Живописец, художник-декоратор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1962). Из семьи портного. Окончил Пермское городское училище и педагогические курсы. Работал учителем начальной школы. В 1922 окончил Пермский художественный техникум. В 1926 окончил ленинградский ВХУТЕМАС. Работал в Ленинграде художником-оформителем и декоратором. В 1930–1941 преподавал в Ленинградском художественном училище. Преподавал в Высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной.

Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

Литература: Серебренников. – С.125.

161. КОРЫГИН Константин Николаевич (1894, Иваново-Вознесенск, Владимирская губ. – 1953). Живописец, график. Учился в школе-студии И. И. Машкова в Москве (1912), МУЖВЗ (1912–1917). Один из основателей общества «Искусство» (1917–1918) в Иваново-Вознесенске, которое объединяло молодых художников, литераторов, музыкантов и актеров. Член объединения художников московской школы (1917–1924), АХРР (с 1923). В начале 1930-х совершил творческие поездки по Уралу. Участвовал в выставках ТПХВ (1922, 1923), «Социалистическое строительство в Советском искусстве» (1930, 1931), отчетных работ художников, командированных в районы индустриального и колхозного строительства (1931, 1932) в Москве, международной выставке «Женщина в СССР и за границей» (1931) в Берлине. Произведения хранятся в ЧОМПИ, др. музеях.

162. КОСВИНЦЕВ Евлампий Николаевич (1877, Кунгур – 25.06.1930, Москва). Карикатурист и журналист. Окончил приходскую школу, был учеником сапожного мастера. Работал на кожевенном заводе. В 1896–1899 печатается в уральских газетах «Рудокоп», «Уральская жизнь» и в столичной газете «Русские ведомости». С 1902 стал печатать карикатуры в юмористическом журнале «Развлечение». С 1905 карикатуры на общественных деятелей печатаются в «Искре» (иллюстрированном приложении к газете «Русское слово»), в «Новостях дня», «Раннем утре», «Московской газете» и других изданиях. За 1905–1917 было напечатано до 150 карикатур за его подписью или с монограммами и псевдонимами: «ЕК», «К», «Ре» и др. После 1917 был инспектором труда в Перми, затем в Москве. В 1923–1930 работал в газете «Правда». В Пермскую художественную галерею передал собранную им на Урале и в Москве коллекцию старинных народных картинок.

Литература: Пермский краеведческий сборник. – Пермь, 1926. – Вып.2. – С.101; Серебренников, С.125.

163. КОТОВЩИКОВ Иван Павлович (р. 22.02.1905, Тюмень – 1995, там же). Живописец, график. Занимался в Тюменской изостудии Губпрофобра (1921–1924) у И.И. Овешкова, К.П. Трофимова. В 1925–1928 учился в Уральском художественно-промышленном техникуме в Свердловске. В 1928–1930 – в Омском художественном техникуме им. Врубеля. Один из основателей Тюменского отделения СХ. Член СХ с 1939. Участвовал в Выставке работ художников Урала и Сибири в Перми (1922), в Выставке театральных эскизов художников Уральской зоны в Свердловске (1931). Среди графических работ: «Старинный мотив» (1925, б., гуашь, ПГХГ). В 1935 оформил книгу Л. Мартынова «Крепость на Оби». Участник Великой Отечественной войны. Персональная выставка прошла в Тюмени (1968). Произведения хранятся в Тюменском музее изобразительных искусств, Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике, Тюменском областном краеведческом музее.

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.83; Художники Тюмени. Путеводитель. – Тюмень, 1982. – С.57 - 58; Художники Тюмени – участники Великой Отечественной войны. Каталог. – Тюмень, 1975. – С.19-24.

164. КРАВЧЕНКО Александр Николаевич (1896 – 1970). Художник-самоучка. Жил и работал в Нижнем Тагиле. Среди живописных работ 20-х годов: «Шарамыга», «За сосной», «На току». Участвовал в 1-ой художественной выставке в Нижнем Тагиле (1926) и во 2-ой выставке творчества современных художников Урала в Перми (1927). Занимался в художественной студии при краеведческом музее (1936). С 1948 г. директор Уральского художественно-промышленного училища в Нижнем Тагиле. Произведения хранятся в НТГМЗ.
Литература: Выставки, С.225.

165. КРОТОВ Иван Иванович (1897, хутор Софиевка Орловской губ. – 23.06.1945, Тюмень). Живописец, график, художник театра. Занимался в Тюменской изостудии Губпрофобра (1918–1921) у М.И. Авилова, И.И. Овешкова, К.П. Трофимова. Организовал кружок художников в Тюмени (1917). Участник выставок с 1920. С 1925 – член Свердловского филиала АХРР. Принимал участие в 1-й (1925) и во 2-й (1927) Выставках творчества современных художников края в Перми, в областных выставках художников Урала в Свердловске (1928, 1929). Главный художник тюменской городской газеты «Красное знамя» (1931–1941). Один из основателей Тюменского отделения СХ (1939). Среди работ: «Октябрьские торжества в Свердловске» (1925, б., пастель, акварель, ПГХГ). Персональные выставки состоялись в Омске (1936) и Тюмени (1945). Произведения хранятся в Тюменском музее изобразительных искусств, Омском областном музее изобразительных искусств, ПГХГ.

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская

государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.86; Сазонов, С.156; Художники Тюмени. Путеводитель. – Тюмень, 1982. – С.65-66.

166. КУДАШЕВ Николай Васильевич (21.05.1889, Оренбург – 1.01.1966, там же). Живописец, график. Жил и работал в Оренбурге. В юности брал частные уроки у Л. Попова, затем учился в ЦУТР в Петербурге. Член Оренбургского филиала АХРР. Среди работ: «Постройка фильтра в Оренбурге» (1926), «Пейзаж» (1920-е гг.) Член СХ, в 1940-х был председателем Оренбургского отделения СХ. Преподавал изо в средних школах и художественных студиях. Работы хранятся в ООММИ.

Литература: Возняк А. Щедрость русской души//Урал. – 1962. – № 4. – С.146-149; Выставки, С.190; Медведева, С.15.

167. КУДРИН Александр Антонович (1893, Пышминский завод Пермской губ. - 1959). График, живописец, иллюстратор. В 1914–1916 учился в ЕХПШ. В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников, затем членом художественной студии «Изо». В 20-х гг. – член свердловского филиала АХРР. С 1925 г. был секретарем правления член свердловского филиала АХРР. Один из первых членов Уральского Союза СХ. В качестве иллюстратора оформил большое количество свердловских изданий (среди них: «Последние дни Романовых», «Солдатская война», «Современная Англия», «Современный Китай», «Джунгли»). Работал в жанре плаката, газетной и журнальной иллюстрации. Сотрудничал в журналах: «Товарищ Терентий», «Уральская новь», «Уральское Краеведение», «Просвещение на Урале». Был первым иллюстратором книги сказов П.П. Бажова «Малахитовая шкатулка» (Свердловск, 1939). Произведения К. имеются в музеях Свердловска.

Литература: Искусство рожденное революцией, С.54.; Каптерев Л. Художественные силы Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 3. – С.77; Каптерев Л. Творчество художников Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.127; Сазонов, С.156; Серебренников, С.126.

168. КУДРЯШОВ Иван Александрович (1896, с. Троицкое Калужской губ. – 1972, Москва). Живописец, график. В 1910 году окончил Якиманское городское училище в Москве. Учился в Строгановском центральном художественно-промышленном училище (1912), затем в МУЖВЗ (1912–1917) и в СГХМ (1918 – 1919) у К.С. Малевича. В 1918 проектировал агитпроповские конструкции, которые монтировались на автомобили во время ежегодных октябрьских торжеств. В 1919 году, по командировке Отдела ИЗО Наркомпроса уехал в Оренбург. Занимался организацией Оренбургских СГХМ и работал инструктором. Создал живописную и графическую серию «Космос» или «Рождение солнца. Полёт». При участии Малевича и Лисицкого организовал в Оренбурге филиал УНОВИСа (1920). В филиал вошли С. И. Калмыков и Н. К. Тимофеева. Работал над проектом интерьера Городского театра, сотрудничал с летним Красноармейским театром. Среди работ этого периода: «Первый советский театр в Оренбурге (1920, ГТГ). В 1921 уехал в Смоленск, затем в

Москву. Участник выставок ОСТа (с 1925) и Московского товарищества художников. Член «Изобригады» (1931). С 1937 работал в Московском институте повышения квалификации художников. Участник Великой Отечественной войны. В конце 1950-х – начале 1960-х вернулся к проблемам абстрактной живописи. Произведения хранятся в ГТГ, Каракалпакском государственном музее искусств им. И. В. Савицкого в Нукусе (Узбекистан), Государственном музее современного искусства в Салониках (Греция) и др. музеях.

Литература: Авангард остановленный на бегу. – Л., 1989; *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т.2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 2. – М., 2003. – С. 355–356.

169. КУЗНЕЦОВ Владимир Александрович (1884, ст. Мшинская Варшавской ж.д. – 1960, Верхняя Салда, Свердловская обл.). Живописец. Из семьи железнодорожника. С 1898 учился в школе Общества поощрения художеств в СПб, по окончании ее – в ВХУ при ИАХ, в мастерской В.Е. Маковского. Летом 1904 работал на Урале, в Нижне-Салдинском заводе, здесь им была написана картина «Дедушка и внучек», которая демонстрировалась на выставке ИАХ. Позже собирал на Северном Урале материал для своих работ, в частности, по быту старообрядцев. На основе этих материалов написал в 1909 картину «Канун», награжденную АХ золотой медалью и представленную в 1911 на международной выставке в Риме. В 1914–1917 периодически работал на Урале. Среди произведений этого периода: «Пермячка» (1914), «Уральский рабочий» (1915), «Черные вороны (Божьи люди)» (1917). В 1918–1919 преподавал в ЕХПШ. В 1919–1921 заведовал организованной им художественной студией в Нижнем Тагиле, местным музеем, занимался сохранением памятников искусства и старины, писал плакаты для Красной Армии. В 1921 исполнил картину «Свадьба в Пермской губернии», в 1923 – акварель «Пугачев на Урале». С 1921 работает в Петрограде. Постоянный участник выставок АХРР. В 1925 на Урале подготовил большую группу произведений, показанных на 8-й выставке АХРР: серию портретов рабочих и работниц: «Шахтер», «Приисковый», «Герой труда В.Г. Бабич», «Металлист», «Крестьянка», картины: «Чаепитие». «Уральский штейгер». Группа произведений была посвящена уральским производствам: «Старатели на золотых приисках Урала», «Нижне-Салдинский завод», «Нижне-Тагильский завод», «Ревдинский завод» и др. Произведения на уральские темы исполнялись им и в 1926–1928: «Приуралье», «У Нижнего Тагила», «Пейзаж горно-заводского Урала», «Уральская крестьянка». В 1920-1930-х создавал картины на историко-революционные темы, на темы Красной Армии и социалистического строительства. В 1941–1942 в Белорецке выполнил 50 акварелей и картину «Встреча героя-воина в родном доме на Урале» (была показана на выставке «Урал – кузница оружия» в 1944) Произведения К. хранятся в ГРМ, Музее В.И. Ленина, Музее революции СССР, Музее Советской Армии.

Литература: *Кузнецов В.А.* Путь художника. – М.-Л., 1952. – С.3, 4, 6, 21-27,

39-42; Павловский Б.В. Художники на Урале. Краткий обзор работ за 30 лет. – Свердловск, 1948; Павловский; Сазонов. – С.156; Серебренников. – С.126-127.

170. КУЗНЕЦОВ Владимир Вячеславович (1888, Мотовилиха, Пермская губ. – ?). Живописец, скульптор. Окончил ЕХПШ. В 1912 г. преподавал рисование в 4-классном училище Юго-Кнауфского завода. В 1913 г. – в Мотовилихинском Высшем народном училище. В 1918 г. член правления союза свободных художников в Перми. Совместно с Н.М. Гуциным создал памятник Борцам революции в Перми (открыт 7.11.1918). После взятия Перми белыми, служил в армии Колчака. В начале 1920-х гг. – инспектор ИЗО Пермского Губнаробраза. *Литература:* Егорова Е.И., Максяшин А.С. Художники-педагоги Урала 18 – начала 20 вв. – Екатеринбург, 1994. – С.20.

171. КУЗНЕЦОВ Матвей Иосифович (Осипович) (29.11.1891, с. Ашاپ, Ордынского уезда, Пермская губ. – 27.02.1984, Пермь). Фотограф, живописец, график. Из семьи рабочего. Железнодорожник. Занял 1-е место на конкурсе мужской красоты в Перми (1912). Член РКП(б). В 1920 участвовал в организации Пермских СГХМ. В 1920–1926 учился в них, одновременно исполнял обязанности директора, инструктора графики и фотографии. Создал серию фотографий о жизни Пермского художественного техникума. Был делегатом 1-го Всероссийского съезда работников ИЗО. В 1929 организовал в Перми кооперативную артель фотографов – «Фотоколлектив». Работал фотографом на заводе №19 (завод им. Октябрьской революции) в Перми. Среди графических работ: «Суслон» (1925, б., акв., ПГХГ). В 1960-х вел кружки фотографии в детских клубах «Радуга» и «Аэлита».

Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.86.

172. КУЗЬМИН Александр Александрович (19.09.1904, Калуга – 7.10. 1963, Свердловск). Художник театра. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1950). Родился в семье артиллерийского офицера. Окончил Калужский сельскохозяйственный техникум (1924), одновременно учился в Калужском театральном техникуме. Окончил театрально-декоративное отделение Ленинградского ВХУТЕИНа (1929). Художник театра. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Работал художником в театрах Калуги (1929–1930), Магнитогорска (1930 - 1931), Перми (1931), Златоуста (1932), Челябинска (1932 - 1936). С 1936 главный художник Свердловского драматического театра. Оформил спектакли: «Царь Федор Иоаннович» А.Толстого (1938), «Мать» К.Чапека (1939), «Собака на сене» Лопе де Вега (1939), «Король Лир» В.Шекспира (1941), «Фельдмаршал Кутузов» В.Соловьева (1941) и др. В 1945 оформил спектакль Свердловского театра оперы и балета «Отелло» Дж.Верди, удостоенный Сталинской премии (1946). Участник выставок. Произведения хранятся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Москва), частных коллекциях.

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии

членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 52, 53.
Литература: Панфилов А.П. Свердловский драматический театр. Свердловск, 1957; Матафонова Ю.К. Свердловский драматический. Свердловск, 1980; Якимова Н.П. Театральный художник А.А. Кузьин // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1980. С. 99–107; Пожарская М.Н. Театральные художники Свердловска // Театр. 1954. № 7.

173. КУКУРУДЗЕ (КУКУРУДЗА) Максим Иванович (1891, Збарож, Галиция, Австро-Венгрия – 03.12.1937). Живописец, график. Окончил художественно-промышленную школу в Львове. Писал преимущественно портреты. В 1-ую мировую войну служил в австро-венгерской армии. В Россию попал в качестве военнопленного. В 1919–1920 работал в политотделе 3-й армии, затем в п/отделе искусств Екатеринбургского Губоно. С 1921 работал в Челябинске. В 1925 участвовал в выставке челябинских художников. Среди работ К. «Портрет В.М. Ногина» (б., кар., 1925), «Портрет Н.М. Чернавского» (1926, Челябинский краеведческий музей). Репрессирован. Расстрелян.

Источники: ГАЧО, ф. Р-106, оп. 1, ед. хр. 385.

Литература: Байнов, С.23.; Буторина Е.И. Александр Лабас – М., С.59.

174. КУРДОВ Валентин Иванович (20.12.1905, с. Михайловское, Пермская губ. – 9.11.1989, Ленинград). График, книжный иллюстратор, живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957). Народный художник РСФСР (1976). Лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина (1982). Из семьи земского врача. Учился в Пермской гимназии. В 1919 – начале 1920-х гг. в Пермских СГХМ у П.И. Субботина-Пермяка, В.И. Иконникова, А.В. Каплуна. В 1922 – в Екатеринбургских СГХМ и УХПИ у П.П. Шарлаимова. С 1923 – в ВХУТЕМАСе у М.В. Матюшина, А.Е. Карева, А.И. Савинова. Среди работ 1920-х: «Пейзаж» (1921, б., акварель, ПГХГ). С 1926 сотрудничал с Детгизом. Иллюстрировал произведения В. Скотта, Р. Киплинга, Л.Н. Толстого, В. Бианки. В 1941–1945 работал в блокадном Ленинграде. Создал серию акварелей, рисунков и литографий «По дорогам войны». В 1946–1956 работал над иллюстрациями к карело-финскому эпосу «Калевала». Неоднократно приезжал на Урал, где выполнил серии акварельных пейзажей «На Южном Урале» (1960–1963), «Родные места». Автор воспоминаний.

Сочинения: Курдов В.И. Памятные дни и годы // Звезда. – 1983. – № 7.

Литература: Курдов В.И. Живопись, графика. Каталог выставки. М., 1988; Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.90 – 91.

175. ЛАБАС Александр Аркадьевич (19.02.1900, Смоленск – 30.08.1983, Москва). Живописец, график, художник театра. Из семьи служащего. В 1908 занимался в художественной студии В.И. Мушкетова в Смоленске. В 1912–1918 в Строгановском художественно-промышленном училище. Одновременно в 1915 – в студии Ф. Рерберга, а в 1916 в студии И. Машкова. В 1919–1920 служил в Красной Армии, в политотделе 3-й армии. Работал над плакатами и

оформлением агитпоездов, создавал декорации для походных театров. Преподавал в Екатеринбургских свободных художественных мастерских. В 1921 принимал участие в Выставке молодых художников в Екатеринбурге. С 1924 преподавал в ВХУТЕМАСе. Член ОСТ с 1925. В 1925–1926 работал на Урале. Среди работ 1920-х: «Натюрморт» (ЕМИИ, 1921), «Башкирская деревня» (1925), «Башкир» (1925), «Озеро Аргаяш» (1925), «Уральский металлургический завод» (ЕМИИ, 1925–1926). В 1920-х — 1930-х годах занимался оформлением спектаклей. Выполнил панорамы и диорамы для Советских павильонов на Всемирных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939). Произведения хранятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГТГ, ГРМ, ЕМИИ и др. музеях.

Литература: Александр Лабас. Воспоминания / Сост. О. Бескина-Лабас. – М., 2004; *Буторина Е.И.* Александр Лабас – М., 1979; *Сазонов, С.156; Семенова Н. Лабас.* – М., 2013.

176. ЛАЗАРЕВ Иван Дмитриевич (1888 – 1945). Формовщик Каслинского завода. Принимал участие в работе над памятником «Рабочий с винтовкой». *Литература:* *Пешкова И.М.* Искусство каслинских мастеров. – Челябинск, 1983. – Кн.1. – С.107-109.

177. ЛАКОВ Николай Андреевич (5.05.1894, Москва – 28.02.1970, там же). Живописец, график, художник театра. Заслуженный деятель искусств Дагестанской АССР. Учился в Строгановском училище (1908–1918) у А.Е. Егорова, в студиях А.А. Родченко (1919 – 1922), Д.Н. Кардовского (1926 – 1927). В 1919–1920 служил в Красной Армии, в политотделе 3-й армии. Работал над плакатами и оформлением агитпоездов. Преподавал в Екатеринбургских СГХМ, проводил реорганизацию мастерской декоративной живописи. Член объединения «Бытие» (1929–1930). Работал в театрах Москвы, главный художник Государственного ансамбля народного танца под руководством И.А. Моисеева. Персональные выставки состоялись в Махачкале (1964), Москве (1977). Произведения хранятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГТГ, Музее изобразительных искусств Дагестана, ПГХГ и др. музеях.

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.91 – 93; *Сазонов, С.156; Художник Николай Лаков. От советского авангарда до соцреализма.* – Махачкала, 2017.

178. ЛАЛЕТИН Борис Федорович (1892 – 1938). Живописец. Работал в жанре портрета. Окончил ЕХПШ, где учился у Н.А. Вьюнова. Преподавал в Пермском художественном техникуме.

Литература: *Сазонов, С.156*

179. ЛАПИН Николай Федорович (1891, Гомель – 7.09.1950). График. Родился в семье грузчика. Работал телеграфистом. Участник Гражданской войны на стороне красных, член РКП (б). В 1919 в качестве старшего телеграфиста штаба

Восточного фронта приехал в Оренбург. Подмастерье и член совета Оренбургских ГСХМ (1919–1920). Окончил ВХУТЕМАС, декан графического факультета Вхутемаса-Вхутеина, первый директор Московского полиграфического института и Института изобразительных искусств.

180. ЛАРИОНОВ Дмитрий Михайлович (? – ?). Инженер-техник. Из династии уфимских строителей и купцов. Автор проекта памятника Ленина в Уфе (1924).

181. ЛЕБЕДЕВ Николай Дмитриевич (15.07.1894, Челябинск – 23.08.1928, там же). Живописец, график. Окончил МУЖВЗ (1916). Участник 1-й мировой войны, был в австрийском плену, бежал. В 1918 вступил добровольцем в Красную Армию. Служил в Политотделе 5-й армии, вместе с Я. Гашеком, выпускал плакаты, оформлял клубы, вел изостудию. В 1921 в Челябинске выполнил для Народного дома 6 живописных панно («Взятие Зимнего», «Штурм Перекопа», «Свобода» и др.) Среди работ 1920-х: «Портрет жены» (1921), «Натюрморт с кувшином» (1925), «Чайный натюрморт» (1927), «Автопортрет» (1927). Участник выставки 1925 в Челябинске (картина «Убийство пяти челябинских коммунаров»).

Литература: Байнов. – С.11.

182. ЛЕБЕДЕВ Порфирий Маркович (15.01.1883, с. Кармешки, Саратовская губ. – 3.12.1976, Москва). Живописец, график. Окончил Самарскую духовную семинарию. Учился в частной рисовальной школе в Петербурге (1905) у Я. С. Гольдבלата, на педагогических курсах при ИАХ (1909) у А. В. Маковского. С 1906 жил в Башкирии. Преподавал рисование и возглавлял изостудию в Учительской семинарии и прогимназии в селе Благовещенский завод (1906–1910), Уфимской мужской гимназии (с 1910), Уфимском учительском институте и реальном училище (1918), собственной изостудии в Уфе (1915–1918). Участвовал в работе 4-го международного конгресса в Германии по вопросам художественного образования (1912). Участвовал в выставке Общества любителей живописи в Уфе (1918). В 1918–1919 годах ездил с агитпоездом в Сибирь. Член московских объединений «Жизнь — творчество» (1924–1929), Ассоциация художников-графиков (1926–1928), «Жар-цвет» (1929), «Кумач» (1931). Преподавал в Уфимском театрально-художественном училище (1936 – 1948). В 1937 был репрессирован. В 1939 работы находящегося в лагере художника экспонировались на Всесоюзной выставке «Индустрия социализма». После освобождения в 1944 жил в поселке Шакша под Уфой. Работал в товариществе «Башхудожник». Член Союза художников Башкирской АССР (с 1944). Организатор и преподаватель изостудии при Дворце культуры им. С. Орджоникидзе в Уфе (1940-е), преподавал в Уфимском театрально-художественном училище (1945 — 1950-е), техникуме пищевой промышленности (1945–1947), Уфимском нефтяном институте (1945–1955). В 1957 был реабилитирован, возвратился в Москву. Автор живописных циклов «Башкирия и ее герой Салават» (1945), «Ленин в Уфе» (1960-е), «Башкирские праздники» (1970); серий акварелей

«Архитектурные ансамбли Москвы» (1957–1970), «Пейзажи Башкирии» (1958, 1965) и других. Провел персональные выставки в Уфе (1965) и Москве (1961, 1973). Мемориальные выставки художника прошли в Уфе (1983) и Москве (2005). Произведения хранятся в БГХМ, ГТГ, Государственном музее современной истории России и др. музеях.

Литература: Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.92-93.

183. ЛЕБЕДИХИН Василий Григорьевич (? – ?). Художник. С 1904 жил в Н. Тагиле. Участвовал в кустарно-промышленной выставке Верхотурского земства (1908). Открыл переpletную мастерскую (1908). В 1919 возглавлял объединенную городскую типографию Н. Тагила.

Источники: НТГМЗ, ф. 5, оп. 6, ед. хр. 5.

184. ЛЕДЯЕВ Николай Михайлович (1893 – 1974). Живописец, педагог. Окончил Пензенское художественное училище (1917). В 1920-х работал в Оренбурге. Заведующий секцией ИЗО при Оренбургском Губполитпросвете. Член Оренбургского филиала АХРР. Среди работ: «Натюрморт с кувшином» (1922), «Весной» (1930), «Зимой» (1930), «Портрет Николаева», «Портрет Ольшевского», «Шахтеры, смена в ожидании сигнала на работу» (1932). В конце 1920-х создал серию индустриальных пейзажей Халиловского рудника. Работы хранятся в ООМИИ.

Литература: Медведева, С.15, 40, 42, 43.

185. ЛЕЖНЁВ Анатолий Петрович (1888, с. Сукманка Борисоглебского уезда Тамбовской губ. – 1956, Уфа). Живописец. Заслуженный деятель искусств БАССР (1940). Обучался в частной художественной школе В.Н. Мешкова в Москве (1911 – 1913). С 1913 в Уфе. Член «Общества любителей живописи». В 1918 работал в газете «Вперед». В 1919 организовал художественные мастерские при Уфимском Губотнаробр. Заведовал изостудией в ж.д. районе г. Уфы. Преподавал в Уфимском техникуме искусств (1926–1947). Среди работ: «Дубки» (1917), «Синие тени» (1918), «Старая крепость» (1919), «Степан Разин» (1920), «Березки» (1921). Член АХРР (1926–1932). Первый председатель Башкирского СХ (1937). Автор исторических картин о Крестьянской войне 1773-1775 гг. Персональные выставки состоялись в Уфе (1939, 1956). Работы экспонировались на Выставке художников старшего поколения в Москве (1940). Произведения хранятся в БГХМ.

Литература: Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова. Путеводитель. – Уфа, 1981. – С.68; Тербилов В. А. Лежнев. – Уфа, 1974; Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.96-97.

186. ЛЕЗЕНКОВ Леонид Васильевич (1894, Уфа – 1933, там же). Живописец. В 1918 совместно с А.Э. Тюлькиным создают панно на тему «Свержение самодержавия», которое оформляло временную арку, построенную в честь въезда в Уфу 5-й Армии Восточного фронта. Участвовал в выставке в Уфе (1921). В 1925 окончил ВХУТЕМАС. С 1926 работает в Уфе. С 1927

преподавал в Уфимском техникуме искусств. Член АХРР. Среди работ: «Натюрморт с яблоками» (1928), «Натюрморт» (1929). Произведения хранятся в БГХМ.

Литература: Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.98.

187. ЛЕХТ Фридрих Карлович (6.04.1887, Дерпт – 20.01. 1961, Тарту). Живописец, график, скульптор. Заслуженный художник Эстонской ССР. В 1902 окончил ЦУТР, затем Рисовальную школу Императорского общества поощрения художеств. Учился на скульптурном отделении ВХУ при ИАХ (1909–1914). Участник Октябрьской революции и Гражданской войны на стороне красных. Член РКП(б) с 1919. С 1921 работал в Наркомпросе, один из организаторов АХРР (1922). Член СХ с 1932, возглавлял выставочное управление «Всекохудожника». В 1930–1932 совершил ряд творческих поездок по Уралу. Выполнил серию работ, посвященную строительству Березниковского химкомбината. В 1940-х преподавал в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, затем в Государственном художественном институте Эстонской ССР (директор в 1949 – 1959). Произведения хранятся в ГТГ, ЕМИИ, ПГХГ, Березниковском историко-художественном музее, др. музеях.

Литература: Березники-Химстрой в произведениях художника Ф.К. Лехта. М.: Всекохудожник, 1931.

188. ЛИСИНСКИЙ Виктор Николаевич (1875 – 1954). Художник-педагог. Окончил ЦУТР. Работал преподавателем с 1901 г. В 1906–1916 преподавал в Кунгурском техническом училище Губкина. В 1914 г. – в Кунгурской Елизаветинской женской школе. С 1923 в Кунгурском художественном училище. Руководил живописным отделением.

Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

Литература: Егорова Е. И., Максяшин А.С. Художники-педагоги Урала. Справочник, 1994. – С. 15.

189. ЛИСИЦКИЙ (ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ) Лазарь Маркович (Мордухович) (10.10. 1890, Починок, Смоленская губ. – 30.12.1941, Москва). Архитектор, график, художник книги, основоположник дизайна. посещал частную Школу рисования Ю. Пена в Витебске. Окончил Александровское реальное училище в Смоленске (1909), затем архитектурный факультет Высшей политехнической школы в Дармштадте (1914). В 1918 окончил Рижский политехнический институт (институт был эвакуирован в Москву). В 1918 стал одним из основателей авангардного художественного и литературного объединения «Культур-лиге» в Киеве. В 1919–1920 преподавал в Народном художественном училище в Витебске. Стал активным деятелем витебского УНОВИСа. В июле-августе 1920 вместе с Малевичем совершил поездку в Оренбург. Жил в кумысолечебнице «Тевкелево» в пригороде Оренбурга, работал над «проунами». Преподавал в московском ВХУТЕМАСе (1921) и ВХУТЕИНе (с 1926); в 1920 вступил

в ГИНХУК. В 1921—1925 годах жил в Германии и Швейцарии. Произведения хранятся в ГТГ и др. музеях.

Литература: Смекалов И.В. Агитационное путешествие К.С. Малевича и Эль Лисицкого: Витебск – Москва – Оренбург (1920, лето) // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. №2 (Часть 1). 2016. С. 154–165.

190. ЛИХОЛЕТОВ Федор Васильевич (? - ?). Художник театра. Участник Гражданской войны. В 1920–1921 –подмастерье, член совета и комячейки Оренбургских ГСХМ. Оставил мемуары о путешествии с С.А. Есениным по Средней Азии.

191. ЛУГАСКОВ А. (? – ?). Живописец. Учился в ЕХПШ. В 1921 г. был членом Екатеринбургской артели художников.

Литература: Сазонов, С. 65,67,156.

192. ЛЮДМИЛИН Владимир Алексеевич (22.03.1905, Киев – 12.04.1976, Свердловск). Художник театра. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956). Родился в семье музыканта. Учился в реальном училище, затем в консерватории по классу виолончели в Киеве (1919–1925). В 1925 уехал в США, где работал музыкантом и художником. В 1930 переехал в Германию. Окончил Академию художеств в Мюнхене (1935), учился у А. Гребера и Ф. Шинерера. Участвовал в художественных выставках в Мюнхене. В 1936 вернулся в СССР. В 1937 – художник-постановщик Свердловского драматического театра. В 1938 репрессирован. Реабилитирован в 1939. С 1940 – художник, с 1957 – главный художник Свердловского театра оперы и балета им. А.В. Луначарского. В Свердловском драматическом театре оформил спектакли: «Лес шумит» Е. Пермяка (1937); «Альказар» Г. Мдивани (1937), «Рюи Блаз» В.Гюго (1937), «Средства Макропулуса» К. Чапека (1940), «Васса Железнова» М. Горького (1941) и др. Оформил оперы и балеты: «Песня Сольвейг» Э. Грига (1940), «Суламифь» Б. Асафьева (1941), «Дочь кардинала» Ф.Ж. Галеви (1941), «Вильгельм Тель» Д. Россини (1941), «Суворов» С. Василенко (1942), «Каменный цветок» А. Фридендера (1944), «Богема» Д. Пуччини (1949) и др. В Свердловском театре музыкальной комедии – «Бронзовый бюст» И.Ковнера (1945) и др. Работал также для театров Перми, Челябинска, Киева и других городов. Участник городских, областных, республиканских, всесоюзных выставок. Произведения хранятся в ЕМИИ, частных коллекциях.

Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 60.

Литература: Павловский; Матафонова Ю., Якимова Н. Людмилиин // Екатеринбург: Энциклопедия. Екатеринбург, 2002. С. Чекменева Л. Людмилиин // Бажовская энциклопедия, Екатеринбург, 2007. С. 236–237.

193. ЛЯМИН Василий Ефимович (1889, Москва, –1926). Скульптор, педагог. В 1910-е учился в Московском УЖВЗ, участник Первой мировой войны. В 1918 в Томске работал учителем рисования, затем помощником заведующего Томского подотдела искусств. Заведовал рабфаком ВХУТЕМАСа. Выполнил проект памятника В.И. Ленину для Севастополя (не реализован). В 1923–1925 — заведующий Уральского художественного техникума. Педагогическую и административную деятельность сочетал с творческой, выполнив по заказу городских властей бюст Я.М. Свердлова и рельефы на фасаде здания Делового клуба (ныне здание филармонии). Произведения хранятся в Томском художественном областном музее.

Литература: Ярко.

194. ЛЯХИН Геннадий Васильевич (7.02.1903, Пермь – 1981). График, иллюстратор, карикатурист и плакатист. Из семьи ремесленника. Учился в Духовном училище, затем в Духовной семинарии (до 1917). Занимался в частной художественной студии И.И. Туранского в Перми (1924–1925) и в художественной студии Л.В. Туржанского в Свердловске. С 1925 работал художником в пермской газете «Звезда». С 1928 – в Свердловске, в газете «Уральский рабочий». С 1934 – заведующий художественного сектора газеты. Автор многих карикатур и рисунков, опубликованных в газетах. Оформил ряд книг. В годы Великой Отечественной войны принимал активное участие в выпуске «агитвитрин» и плакатов в Свердловске. В 1935–1936 в содружестве с художником В. Фомичевым работал под псевдонимом «В. Фогель» в жанре газетной карикатуры. Первый иллюстратор сказов П.П. Бажова (1940). Иллюстрировал книги А. Барто, Б. Рябинина. Персональная выставка прошла в Свердловске (1948). Произведения имеются в музеях Екатеринбурга.

Литература: Искусство рожденное революцией, С.55; Павлов В. Мастер редкого дара // Урал, 2004. № 1. С. 140–145; Сазонов, С.156-157; Серебрянников, С.130.

195. МАЛЕВИЧ Казимир Северинович (11.02.1878, Киев – 15.05.1935, Ленинград). Живописец, график, художник театра, теоретик, педагог. Учился в киевской рисовальной школе, в МУЖВЗ. Член объединений и экспонент выставок «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи», «0, 10» и др. Основатель и теоретик супрематизма. Организатор группы Уновис (Утвердители нового искусства). Член Петроградской коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса, директор Витебского художественно-практического института. Директор Института художественной культуры (Инхук). В июле 1920 вместе с Э. Лисицким побывал в Оренбурге. Прочитал в помещении театра «Люкс» лекцию «Государство, Общество, Критика и Новый художник (Новатор)» (25.07.1920). Результатом этой поездки явилось создание оренбургского отделения Уновиса. В это объединение входили И.А. Кудряшов, С.И. Калмыков, Н.К. Тимофеева.

Литература: Крусанов А.В. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т.2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 2. – М., 2003. –

С. 356; *Смекалов И.В.* Агитационное путешествие К.С. Малевича и Эль Лисицкого: Витебск – Москва – Оренбург (1920, лето) // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. №2 (Часть 1). 2016. С. 154–165.

196. МАЛИ Эммануил Иосифович (18.10.1877, Австро-Венгрия–21.12.1937, Челябинск). Скульптор, художник декоративно-прикладного искусства, живописец, музыкант, краевед. Из крестьянской семьи. Чех по национальности, русским подданным стал в 1888. Проживал в Волынской губернии. В 1903 окончил сельскохозяйственные курсы в Новочеркасске Донской области. За революционную пропаганду был уволили из школы с должности преподавателя черчения и рисования и сослали на Южный Урал. В 1905 приступил к работе в церковно-приходской школе Миасса. Окончил ЦУТР в Петрограде (1914), получил диплом художника по специальности «Керамика и декоративная скульптура». Участник 1-й мировой войны. В 1918 г. вернулся в Миасс. Был мобилизован в армию Колчака, затем перешел к красным. В 1920 принимал участие в организации в Миассе первой художественной студии, в которой преподавал графику и лепку. В 1920 основал в Миассе городской краеведческий музей, стал первым директором. Открыл проф. техшколу, заведовал уездным отделом народного образования. М. приписывают первый памятник В.И. Ленину в Миассе, хотя документального подтверждения нет. Принимал участие в 1-й Выставке творчества современных художников края в Перми (1925). В конце 1920-х гг. организовал в Миассе керамическую мастерскую, изделия которой экспонировались на уральских художественных выставках. В 1931 арестован по ложному обвинению, через полгода освобожден. Преподавал в Миасском педагогическом техникуме. В 1937 повторно арестован и расстрелян. Произведения хранятся в Миасском краеведческом музее. Среди них декоративное блюдо-панно «Работница в красной косынке» (терракота, 1920-е), авопортрет (гипс, 1930-е), бюстр революционера-подпольщика В.Н. Терского (гипс, 1930-е), бюст В.И. Ленина (гипс, 1930-е).

Литература: *Кантерев Л.* Художественные силы Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 3. – С.77-78; *Кудзоев, С.*224-238; *Морозов В.* Первая художественная//Миасский рабочий. – 1977. – 17 дек.; *Павлова Е.В.* Мали Эммануил Иосифовича // Календарь знаменательных и памятных дат. Челябинская область, 2012. – Челябинск, 2011. – С. 125–130.

197. МАЛЬКОВ Павел Васильевич (1901 – 1953). Живописец, график. Детские годы провел в Уфе, брал уроки рисования и живописи у А.Э. Тюлькина. В 1920–1922 служил в РККА. Учился в студии Д.Н. Кардовского (1923–1928). В 1920 – 1930-е работал в Уфе. Среди работ: «Башкиры из Архирейки» (1924), «Косцы» (тушь, 1931). Произведения хранятся в БГХМ.

Литература: Изобразительное искусство Башкирской АССР/Автор-составитель Г.С. Кушнеровская. – М., 1974.

198. МАТОУШЕК Ота (Matoušek Ota, 3.12.1890, Пльзень, Австро-Венгрия – 3.03.1977, Ческе-Будеёвицы, Чехословакия). График, живописец, художник книги. Окончил Академию Художеств в Праге. Автор пейзажей. Участник Первой мировой войны, находился в русском плену. В июне 1916 года вступил в Чешский Легион. Участвовал в боевых действиях под Зборовом (1917). Командовал разведротой и бронепоездом. После возвращения в 1920 году через Сибирь и Дальний Восток на родину, принимает активное участие в установке памятника легионерам в Праге. Автор рисунков и картин о событиях Гражданской войны в России. Во время Второй Мировой войны участвовал в чешском Сопротивлении. В 1943 был арестован, находился в нацистском концлагере Флоссенбург. После освобождения выполнил цикл «Концлагерь».

199. МАЦКЕВИЧ Константин Викентьевич (2.11.1894, Малорита, Гродненская губ. – 30.09.1985, Лодзь, Польша). Живописец, художник-декоратор. Учился в художественных школах Одессы и Пензы (1913–1919). В 1919–1921 работал преподавателем в Екатеринбургских СГХМ. В 1920 был главным декоратором Екатеринбургского театра оперы и балета. Рисовал плакаты и участвовал в оформлении агитпоездов. В 1920–1921 занимался в московском ВХУТЕМАСе у В. Кандинского. В 1922 переехал во Львов. С 1926 жил в Лодзи, занимался станковой живописью и оформлял декорации для Городского театра. Его работы отмечены золотыми медалями на международных выставках в Брюсселе (1933), Париже (1937, две) и Нью-Йорке (1939).

Источники: ГАСО, ф.17, оп.1, д.113, л.8.; ГАСО, ф.1600, оп.1, д.5, л.59.

Литература: Сазонов, С.157.

200. МЕЛЕНТЬЕВ Герман Александрович (1888, с. Орда Пермской губ. – 1967, Свердловск). Живописец. Из семьи сапожника. В 1909–1915 учился в Казанской художественной школе у Н.И. Фешина и П.П. Бенькова, затем в ВХУ при ИАХ (1915–1918) у В.Е. Маковского. В 1918–1931 преподавал изобразительное искусство в Кунгуре, в 1931–1935 в Пермском художественном училище, затем в Свердловском художественном училище. С 1916 участвовал на всех основных уральских выставках. С 1925 член Уральского филиала АХРР. Среди исторических полотен: «Эпизод из жизни Кунгура 1774 г. в пугачевское время», «Постройка крепости в Кунгуре в 1675 г.». Ряд картин посвящены событиям 1905 г.: «Я.М. Свердлов на занятиях дружинников», «Обучение стрельбе дружинников в 1905 г.», «Митинг дружинников в 1905 г.», «Мотовилихинское вооруженное восстание 1905 г.», «Арест Я.М. Свердлова в 1905 г.». Группа произведений М. отображает индустриальный Урал, колхозную деревню: «Работа бригады у мощного пресса на Уральском заводе тяжелого машиностроения», «Цех», «У пресса», «Утренний тренаж молодняка на уральском конном заводе». В годы Великой Отечественной войны написал ряд больших полотен: «Передача знамени Государственного Комитета Обороны» и др. Работал также в области портрета: «Портрет отца» (1916), «Портрет работницы Кунгурского кож. завода т.

Овсянниковой» (1926), «Портрет пионера-отличника учебы Петрова» (1930), «Портрет профессора С.А. Покровского» (1947), «Школьница» (1955).

Исполнил пейзажи: «Кама» (1930), «Панорама Нижнетагильского завода» (1945). Персональная выставка состоялась в Свердловске (1945). В 1953 был участником республиканской художественной выставки (Портрет передовика сельского хозяйства В.П. Коковиной). Произведения находятся в ЕМИИ, НТМИИ, музеях Кунгура, Перми.

Литература: Выставка картин Г.А. Мелентьева и И.К. Слюсарева. Каталог. – Свердловск, 1945; *Сазонов*, С.157; *Серебренников*, С.130; Мелентьев Г.А. Каталог персональной выставки. – Свердловск, 1958.

201. МЕНДЕЛЕВИЧ Исаак Абрамович (16.11.1887, Москва – 9.09.1952, там же). Скульптор. В 1909–1911 занимался в Академии Калоросси в Париже, затем изучал классическую скульптуру в Риме. Автор портретов режиссёра Е.Б. Вахтангова (1914), писателя А.И. Свирского (1916), художников И.И. Бродского (1914), В.Д. Поленова. В рамках Ленинского плана монументальной пропаганды создал статую В. Гюго для Москвы, бюсты К. Лтбкнехта, Р. Люксембург, П. Алексеева. Автор памятников В. Ленину в Уфе (1924), В. Чкалову в Горьком (1940). Лауреат Сталинской премии (1942).

202. МЕШКОВ Василий Васильевич (23.03.1893, Москва – 6.08.1963, там же). Живрписец. Народный художник РСФСР (1963), Действительный член АХ СССР (1958). Сын художника В.Н. Мешкова. Учился в художественной школе отца в Москве, затем в МУЖВЗ у К.А. Коровина, С.В. Иванова. Участвовал в выставках ТПХВ. В годы Первой мировой войны служил военным художником. С 1922 член АХРР. Автор историко-революционных картин. С 1932 член СХ. В конце 1920-х – 1930-х совершил несколько творческих поездок по Уралу. Автор картин: «Осенний мотив на Урале» (1929), «Уральская осень» (1929), «Голубой Урал» (1943), «Кама», «Просторы Камы». Произведения хранятся в ГТГ, ЕМИИ, ПГХГ, др. музеях.

Литература: *Сокольников М.П.* В.В. Мешков. – М., 1967.

203. МИКРЮКОВ Иван Ильич (? – 1956, Фрунзе). График. В первые годы Советской власти жил в В. Курье, неподалеку от Перми, работал клубным художником в Мотовилихинском заводе, рисовал декорации для самодеятельных спектаклей курьинского драмкружка. В 1918 вступил в Красную Армию. В 1919 принимал участие в праздничном оформлении Екатеринбурга, освобожденного от Колчака и в честь 2-й годовщины Октября. Работал художником в УралРОСТА, где создал около 70 плакатов. В 1920–1921 работал художником-карикатуристом в Уральском отделении Госиздательства, печатался в журнале «Путь красноармейца», газетах «Красный набат», «Гудок», «Деревенская коммуна», «Уральский рабочий», «Беднота». Позднее жил во Фрунзе. Работы хранятся в музеях Екатеринбурга, Перми, Гос. публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в СПб и др.

Литература: Будрина; Шерстюк И. Окна УралРОСТА //Уральский следопыт. – 1967. – № 11. – С.76-78.

204. МИНЕЕВ Александр Макарович (1902, Уфа – 1971, Свердловск). Живописец. В 1915–1919 гг. учился в Уфимском художественно-промышленном училище, затем – в студии Пролеткульта в Екатеринбурге (Свердловске). В 1920-е гг. работал декоратором в Пролетарском театре Верх-Исетского завода и в клубах Свердловска. Был членом екатеринбургской художественной студии «Изо», затем членом Уральского филиала АХРР. Один из первых членов Свердловского СХ. Участник Великой Отечественной войны. Среди работ: «Старый Екатеринбург. Механическая улица» (1930, ЕМИИ), «Пути отступления врага» (1945), «Город в Альпах» (1945).

Литература: Леонард Туржанский, его окружение, его время: Каталог выставки. Летопись жизни и творчества, 1874–1945. – Екатеринбург, 1999. – С.39; Павловский. – С.35, 53, 57, 104; Сазонов. – С.157.

205. МИТИНСКИЙ Александр Павлович (24.06.1905, Тюмень – 1970, Тюмень). Живописец, график. Занимался в тюменской изостудии (1918–1925) у М.И. Авилова, И.И. Овешкова, К.П. Трофимова, затем на Центральных курсах повышения квалификации художников у Б.В. Иогансона. Участвовал в выставках в Тюмени (1920, 1922, 1923, 1924, 1926, 1927, 1929, 1930). Принимал участие в 1-й (1925) и во 2-й (1927) Выставках творчества современных художников края в Перми. В областных выставках художников Урала в Свердловске (1928, 1929). С 1928 член Свердловского отделения АХРР. Один из организаторов и первый председатель Тюменского отделения СХ в 1934. В 1920-е работал преимущественно акварелью. Произведения этого периода посвящены сибирской деревне, её быту и выполнены с большой документальной точностью. Среди них: «Русская деревушка» (1925, б., гуашь, ПГХГ). Создавал и декоративные композиции в духе Н. Рериха и И. Билибина. В 1930-е обратился к жанру пейзажа. Создал серии видов Среднего Урала, Сибири, Байкала, Крыма. Персональные выставки М. состоялись в Омске (1936, 1937) и Тюмени (1945, 1955, 1962, 1965, 1975 – посмертная). Произведения М. хранятся в музеях Перми и Тюмени.

Литература: Выставка произведений А.П. Митинского. Каталог. – Тюмень, 1962; Митинский А.П. 1905–1970. Буклет. – Тюмень, 1975; Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.104; Сазонов, С.157; Художники Тюмени. Путеводитель. – Тюмень, 1982. – С.69-71.

206. МИХАЙЛОВ Сергей Алексеевич (26.06.1905, Чебоксары, Казанской губ. – 14.08.1985, Свердловск). Живописец. Родился в семье циркового артиста. Окончил Казанский художественно-педагогический техникум (1927), где учился у Н.И. Фешина и К.К. Чеботарева. Работал художником-декоратором в Клубе строителей в Казани, участвовал в выставке творческой молодежи Татарской АССР (1927). В 1928–1931 служил в РККА в Свердловске. Работал

художником-декоратором в Клубе сотворговли в Казани. В 1932 вступил в Союз татарских художников, член Правления. С 1933 жил и работал в Свердловске. Преподавал живопись в СХУ (1937–1940), работал художником в ТЮЗе. Мастер пейзажа, натюрморта, портретно-жанровых композиций. В годы Великой Отечественной войны участвовал в создании плакатов и агит-витрин. Автор работ: «Быт студентов» (1927), «У патефона», «Портрет И.К. Слюсарева», «Дети кормят птиц», «Старый Екатеринбург», «Шофер», Портрет Пушкина» (все 1930-е). Участник городских выставок. С 1947 по состоянию здоровья прекратил художественную деятельность, находился в психоневрологической больнице, где и скончался. Произведения хранятся в ЕМИИ, Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан, частных коллекциях.

Литература: Леонард Туржанский, его окружение, его время: Каталог выставки. Летопись жизни и творчества, 1874–1945. – Екатеринбург, 1999. – С.39; Платонова М.В. Творчество С.А. Михайлова. Дипломный проект. Кафедра истории искусств. УрГУ, 1998; Сергей Михайлов: альбом / Вступ. ст. В. Воловича, Е. Ройзмана. – Екатеринбург, 2004.

207. МОДОРОВ Федор Александрович (1890, Мстёра, Владимирская губ. – 1967, Москва). Живописец. Народный художник РСФСР (1866), член-корреспондент АХ СССР (1958). Учился в иконописной мастерской М.И. Цепкова в Мстёре. С 1906 работает в иконописной мастерской в Москве, в качестве волноприходящего учится в МУЖВЗ. Учился в Казанской художественной школе (1910–1914), окончил ВХУ при ИАХ (мастерская В.Е. Маковского) в 1918. С 1924 член АХРР, с 1932 член СХ. В 1931–1932 работал на Урале, автор картин: «На стройке Магнитки» (1931), «Портрет ударника ЧелябинГРЭСа тов. Чудинова» (1931), «Штукатурницы на стройке ЧТЗ» (1932), «Челябинский тракторный» (1932). Директор Московского художественного института им. В. И. Сурикова (1948–1962), профессор, руководитель мастерской живописи. В 1965 в залах Академии художеств СССР в Москве состоялась персональная выставка произведений художника. Произведения хранятся в ГТГ, ЕМИИ, ПГХГ, Челябинском музее изобразительных искусств, Магнитогорской картинной галерее, др. музеях.

Литература: Осипов Д.М. Федор Александрович Модоров. М., 1968; Образ Урала в изобразительном искусстве / Сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург, 2008.

208. МОНБЛАНОВ Александр Михайлович (1887, с. Аскино, Уфимской губернии – после 1943). Художник декоративно-прикладного искусства, график, педагог. Родился в семье священника. В 1914 окончил Петербургское Центральное училище технического рисования б. Штиглица. До 1915 работал в керамической мастерской училища. В 1915–1918 преподавал в Бирске в торговой и учительской школах рисование, черчение, каллиграфию. В 1918–1919 работал в торговой школе и в женской гимназии в Барнауле. В 1919 был мобилизован в армию Колчака, затем служил в Красной армии. В 1920–1922 состоял инструктором секции охраны памятников искусства и старины при

Алтайском губернском отделе народного образования. Организовал Алтайский музей изобразительных искусств (и заведовал им), в 1922 г. – гончарно-керамическое отделение мастерских Алтайского отделения Сибгосиздата. Тогда же, в 1921–1922 преподавал рисование и черчение в Барнаульском техникуме путей сообщения. В 1922–1928 преподавал в Омске в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. Врубеля, был завучем, вел рисунок на всех отделениях, руководил школой трудового ученичества, возглавлял текстильное отделение. В 1926 участвовал в конференции преподавателей художественных техникумов в Москве. В 1926–1927 член художественного общества «Новая Сибирь» в Омске. С 1928 работает в Свердловске, преподает в Свердловском художественном техникуме (1928–1933, 1938). Автор керамических панно, ваз, участник художественных выставок в Бирске (1916), Барнауле (1921), Омске (1926, 1927), Свердловске (1933, 1937, 1943), Перми (1943). Член СХ с 1942.

Источники: Архив Свердловской организации СХ, ф. Р-2022, оп.1. д. 6 (Личное дело Монбланова А.М. 1942); Государственный архив Новосибирской области (ГАО), ф. Р-1053, оп.1, д.590. (Жизнеописание Монбланова А.М.)

209. МОРДЯШОВ Георгий Петрович (4.02.1904, Ирбит – 1979, там же). Живописец, график. Учитель рисования и черчения в школе №1 Ирбита. Автор пейзажей. Участвовал во 2-й выставка творчества современных художников Урала (1927). Произведения хранятся в музеях Ирбита.

Литература: Вторая выставка творчества современных художников Урала. 20 апреля – 20 мая 1927 года. Каталог. – Пермь: Художественная галерея, 1927

210. МОРОЗОВА Вера Георгиевна (1903, станция Мысовая Иркутская обл. – ?). Скульптор. Специального художественного образования не получила. В 1919–1921 работала в ВЧК – ГПУ в Челябинске. Как скульптор начала работать в Челябинске в 1928 г. Среди работ: «Лирник» (гипс, 1928). До 1937 жила в Новороссийске, Таганроге (Памятник А.П. Чехову в Таганроге). С 1937– в Уфе. Памятник А. Матросову, установлен в Гафурийском р-не БАССР. Член СХ с 1944.

Литература: Байнов. – С.32-33.

211. МОЧАЛОВ И. А. (? – ?). График, живописец. Окончил Казанскую художественную школу. В 1919–1921 в Челябинске, работал в жанре сатирического рисунка. В 1923 поступил в УХТ, затем учился на рабфаке ВХУТЕИНа.

Литература: Байнов, С.14.

212. МРОЗ Елена Ипполитовна (1898, Ростов – 12.01.1984). Скульптор, график. Родилась в семье капитана торгового флота. Окончила городскую женскую гимназию. В 1914 году уехала в Москву, училась в студии А.С. Голубкиной. В 1915–1925 – гражданская жена С.Д. Эрзы. В 1918–1920 совместно с С.Д. Эрзей работала в Екатеринбурге. Автор бюста Фрунзе для

Новороссийска. В 1930 году уехала в Москву, где приняла участие в оформлении сельскохозяйственной выставки (ВДНХ). Член СХ с 1937. Произведения хранятся в Мордовском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи, др. музеях.

213. МРОЧКОВСКИЙ Игнатий Константинович (27.01.1889, Н-Новгород – ?). Живописец, график. Из семьи военного. Окончил Аракчеевский военный корпус в Н-Новгороде, затем учился в МУЖВЗ. В 1913 работал театральным декоратором в Тюмени. В 1918 вместе с А.Н. Самохваловым открыл вечерний класс живописи и рисования в Челябинске.

Литература: Трифонова Г.С. Художественная жизнь Челябинска первой половины двадцатых годов //Музей и художественная культура Урала. Сборник докладов на научно-практической конференции. – Челябинск, 1991. – С.56.

214. НАКАРЯКОВ Анатолий Каранатович (1899, пос. Мотовилиха, Пермской губ – 1967, Москва). Живописец, график. Учился в Перми на курсах рисования (1915–1918), Пермских СГХМ (1919–1921) у П.И. Субботина-Пермяка, Н.В. Гущина, во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе в Москве (1923 – 1930) у А.В. Шевченко. Участник выставок с 1922. Член АХР (1930–1932). Преподавал на курсах в Пермской типографии, в художественных мастерских Кудымкара (1919–1921). Среди графических работ: «Механический цех перед открытием. Магнитогорск» (1930-е, б., уголь, тушь, ПГХГ). Персональные выставки: Магнитогорск (1936), Москва (1983).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.106.

215. НЕСТЕРОВ Михаил Васильевич (19.05.1962, Уфа – 18.10.1942, Москва). Живописец, график. Академик живописи (1898). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1942). Из купеческой семьи. Учился в МУЖВЗ (1877–1881) у В.Г. Перова, И.М. Прянишникова, затем в ИАХ (1881 – 1882) у П.П. Чистякова. В 1882 вернулся в МУЖВЗ. В 1885 получил звание свободного художника. Участвовал в деятельности ТПХВ, расписывал храмы. Регулярно приезжал в Уфу, создал ряд картин посвященных Южному Уралу, среди них «Река Белая» (1909), «На родине Аксакова» (1914). Подарил городу коллекцию картин, на основе которой в январе 1920 был открыт Уфимский художественный музей (ныне Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова). Произведения хранятся в БГХМ им. М.В. Нестерова, ГРМ, ГТГ, ЕМИИ и др. музеях.

Сочинения: Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959.

Литература: Дурьлин С.Н. Нестеров – портретист. М.–Л., 1949: Михайлов А. М. В. Нестеров. Жизнь и творчество. – М., 1958.

216. НЕФЕДОВ Сергей Григорьевич (Георгиевич) (1884 – 1967). График. Специального образования не имел. Работал на Верх-Исетском заводе в Екатеринбурге. Закончил 4 класса земского училища. В 1904 вступил в партию

большевиков. Принимал активное участие в революционных событиях 1905–1907, организовывал митинги рабочих. В 1906 был арестован и заключен в Екатеринбургскую тюрьму, где вел дневник, много читал и рисовал. Через год был сослан на поселение в Яранск. После февральской революции возвратился в Екатеринбург, где работал учителем рисования в школе. Личный фонд Н. (рисунки, дневник, фотографии) ныне хранятся в фондах СГОИМК.

Литература: Искусство рожденное революцией. – Свердловск: СГОИМК, 1989. – С.57.

217. НИКОЛАЕВ Борис Александрович (19.09.1879, Кыштым – 17.11.1943, Молотов). Живописец-пейзажист. В 1900–1902 учился в Казанской художественной школе. С 1903 жил в Перми. Работал в Гатчине под руководством профессора живописи Р.Ф. Френца. С 1907 участник выставок ПОЛЖВЗ. Принимал участие на выставках советского изобразительного искусства в Перми, Свердловске, Москве (выставка художников старшего поколения РСФСР в 1940). Участвовал в выставке «Урал – кузница оружия». Пейзажи и этюды хранятся в ПГХГ. Среди них: «Портрет художника Р.Р. Ференца» (1927, б., итал. карандаш), «Сибирский тракт» (1936, картон, темпера).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.108; *Серебренников.* – С.133.

218. НИКОЛАЕВ Дмитрий Фаддеевич (1878 – 1941). Живописец, график. Окончил ВХУ при ИАХ. В 1898–1900 – учитель рисования женской гимназии Уральска. В 1901–1917 – в Пермском реальном училище. Один из организаторов ПОЛЖВЗ. Участник выставок (1907, 1910–1914). В 1918 – создатель Союза свободных художников Перми. Преподавал на летних курсах и в народном художественном училище, созданных при Союзе. На конкурсе политического плаката в 1918 лучшим был признан эскиз Н. «Вперед, на бой, пред нами день, Великий день освобождения!». В 1920-1930-х преподавал в художественном техникуме и школах Перми. С 1937 жил в Краснодаре. Работы хранятся в музеях Перми.

Литература: *Будрина.* – С.4-5; Новые имена в художественной культуре Урала: Художники-педагоги 18 – начала 20 века. Библиографический справочник /Сост. Максяшин А.С., Егорова Е.И. – Екатеринбург, 1997. – С.35; Первая выставка творчества современных художников края. Каталог. – Пермь, 1925; *Семянников В.В.* ПОЛЖВЗ (1909–1919: хроника событий) //Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1988. – С.155-160; *Серебренников,* –С.5.

219. НИКОЛАЕВ Кузьма Васильевич (1890 – 1972). Живописец, график. Учился в ВХУ при ИАХ, затем в Петроградских государственных художественных мастерских (1912–1923). 1920-х гг. работал в Оренбурге. Первый председатель Оренбургского филиала АХРР (1926) Среди работ:

«Гибель отряда Цвиллинга» (1926), «Портрет председателя оренбургского Горсовета т. Котова» (1926) «Прокладка железнодорожного пути в Магнитогорске» (1930). «Земляные работы на коксокомбинате Магнитогорска» (1931). В 1927 уехал в Москву. Произведения хранятся в ПГХГ, др. музеях.
Литература: Выставки, С.190; *Медведева*, С.15.

220. НОВАКОВСКИЙ Михаил Осипович (? – ?). Скульптор. Инженер по техническому контролю УЗТМ. Самодеятельный скульптор. В 1930–1950-х работал в Свердловске. Автор барельефов на фасаде школы № 77 на Уралмаше.
Литература: *Алексеев Е.П.* «Гипсовые часовые». Скульптура Урала 1930-х гг.: поиск психологизма // Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. 2015, № 4 (145), с.56 – 70.

221. НОГТЕВ Иван Ильич (1886, Златоуст – 1955, Адлер). Художник-гравер, ювелир. В 1896–1898 учился в рисовальной школе при Златоустовской оружейной фабрике, с 1905 – в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве. Принимал участие в украшении холодного оружия для китайского императора, абиссинского негуса Менелика, сербского короля Петра и других знатных особ. Работал на Оружейной фабрике в Златоусте гравером-исполнителем, мастером. В период с 1926 по 1930 участвовал в изготовлении наградных шашек для высшего командования Красной Армии – С.М. Буденного, К.Е. Ворошилова и др. В 1943 г. работал над изготовлением художественного футляра для «Наказа» Уральскому добровольческому танковому корпусу от трудящихся Южного Урала. После войны руководил художественно-граверным отделением в ремесленном училище № 4.
Литература: *Вихрев Е.* Художественный Златоуст //Красная новь. – 1933. –№ 4. – С.156; Златоустовская энциклопедия. – Златоуст. – 1997. – Т.2. – С.61-62.

222. БОЛЕНСКИЙ Владимир Андреевич (1890, д. Вильвы, Пермская губ. – март 1954, Ленинград). График, живописец, искусствовед. Учился в МУЖВЗ. До революции работал в средних школах г. Чердыни преподавателем изобразительного искусства. Занимался исследовательской работой, посвященной анализу детского рисунка. Собрал коллекцию детских рисунков (несколько тысяч). В 1920-х в Перми участвовал в организации художественного техникума, до 1926 был его директором. Участвовал на 1-й выставке творчества художников местного края. Преподавал в Ленинграде, в том числе в Институте имени И.Е. Репина АХ СССР и Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной. В 1941–1943 в Перми совместно с В.М. Орешниковым создал серию агитокон и агитплакатов. В 1942 создал портреты деятелей искусства и литературы («Портрет Н. Альтмана», «Портрет М. Козакова», «Портрет Ю. Тынянова»). Кандидат искусствоведения. Автор исследования «Композиция плафонов Сикстинской капеллы» (рукопись). Работы находятся в ПГХГ.
Литература: *Будрина А. Г.* Портретист, педагог, теоретик (о художнике В.А. Оболенском) //Вечерняя Пермь. – 1984. – 2 янв.; *Серебренников*, С.134.

223. ОЛЬШЕВСКИЙ Болеслав Адольфович (1896, Оренбург – 1942, Ленинград). Живописец, график. Учился в Пензенском художественном училище, затем в Пензенских СГХМ (1918–1919). С 1920 работал в Оренбурге, вступил в профессиональный Союз работников искусства и стал его казначеем. Член Оренбургского филиала АХРР (1926–1932), с 1927 – председатель филиала АХР. Преподавал в Оренбургском педагогическом техникуме (1926–1933). В 1920-х участвовал на выставках в Оренбурге, Самаре, Алма-Ате, на выставках АХР в Москве (1929–1931). В 1933 переехал в Ленинград, член ЛОСХа. Автор картин «Красный обоз с хлебом» (1930), «Разведка в степи» (1931, обе в Самарском краеведческом музее), «В приемной у М.И. Калинина» (1932), «Расстрел коммунаров дутовцами» (1933). Погиб в блокадном Ленинграде.

Литература: Выставки, С.80.

224. ОРЕШНИКОВ Виктор Михайлович (20.01.1904, Пермь – 1987, Ленинград). Живописец, народный художник РСФСР, действительный член АХ СССР, доктор искусствоведения, ректор Института им. И.Е. Репина АХ СССР (1953 - 1977). В 1919–1924 учился в Пермских художественных мастерских, реорганизованных в художественный техникум у А.С. Шестакова, В.И. Оболенского и В.И. Иконникова. В 1924–1927 учился в АХ. Среди работ 1920-х: «Портрет ребенка» (1921), «Портрет Е.В. Камшиловой» (1925). Написал для Пермского краеведческого музея картины: «Смерть Л. Борчанинова» (1927), «Разгром большевистской демонстрации в Перми в 1917 году» (1927), «Расстрел чувовских коммунистов колчаковцами», (1929), «Террорист Лбов» (1930). С 1930 преподавал в АХ. В 1941–1942 в Перми активно участвовал в агитационно-пропагандистской работе. Произведения О. находятся в ГТГ, ГРМ, ПГХГ, Пермском краеведческом музее.

Литература: Кузнецов Ю.И. Виктор Михайлович Орешников. – Л, 1985; Серебренников, С.134.

225. ОРЛИНКОВ Сергей Васильевич (1876 – после 1925). График, педагог. Окончил Казанскую художественную школу. В 1912 участвовал в работе Всероссийского съезда художников. С 1908 в Челябинске, преподавал рисование и чистописание в [женской гимназии](#), [реальном училище](#), [торговой школе](#), [городском училище](#). Организовывал выставки ученических работ. После 1919 работал художником в губернском музее местного края (ныне ЧОКМ). Принимал участие в археологических раскопках под руководством С. Н. Дурылина (1924–1925), сделал рисунки к его статье «Челябинские курганы» («Сборник материалов по изучению Челябинского округа», 1-я кн.). Произведения хранятся в Государственном историческом музее Южного Урала (Челябинск).

Литература: Божье В.С. Художники дореволюционного Челябинска: Эврист. этюд // Музей и художественная культура Урала: Сб. докл. на науч.-практ.

конф. Челябинск, 1991; Из переписки С. Н. Дурылина / Публ. В. С. Боже // Челябинск неизвестный: Краевед. сб. Челябинск 1998. Вып. 2.

226. ПАВЛОВ Иван Николаевич (1872, с. Поповка Каширского уезда Тульской губ. – 1951, Москва). График, народный художник РСФСР (1943), действительный член АХ СССР (1947). Обучался гравированию с 12 лет, сначала в мастерской К.И. Рихау (1883–1885), затем в ЦУТР (1891 – 1893) у В.В. Матэ и в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в СПб (1893 – 1894). В 1890 получил 1-ю премию на Всероссийском конкурсе гравюры. Мастер гравюры на дереве и линолеуме. Создал целые серии пейзажных гравюр: «Уходящая Москва», «Московские дворики», «Пейзаж в гравюре» и др. В 1929, в связи с выставкой его произведений в Перми, награвировал четыре гравюры на местные сюжеты: «Кама у Перми», «Государственный университет», «Ворота у клуба ученых», «Элеватор на Каме». В 1926 и в последующие годы выполнил серию рисунков и линогравюр, передающих камские пейзажи. Персональные выставки состоялись в Москве (1921, 1922, 1934, 1936, 1947), Нижнем Новгороде (1929), Самаре (1930).

Литература: Выставка гравюр и рисунков И.Н. Павлова и его учеников. – Пермь, 1929; 225 лет АХ СССР. Каталог. 1917–1982. – М., 1985. – Т.2. – С.360; Корнилов П.Е. Иван Николаевич Павлов. – М.-Л., 1950; Павлов И.Н. Жизнь русского гравера. – М., 1963; Серебренников, С. 135–136.

227. ПАРАМОНОВ Александр Никитич (1874, с. Берелевка Воронежской губ. – 13.10.1949). Живописец, график, иллюстратор, плакатист. Из солдатской семьи. Учился в студии живописи и рисунка Л.Г. Соловьева в Воронеже. В 1899 окончил ЦУТР барона Штиглица в СПб, где был учеником М.Ф. Каменского. Специализировался в области графики в мастерской В.В. Матэ (гравюра на дереве и офорт). В 1899–1901 в заграничной командировке. В 1901 исполнил акварелью зарисовки памятников архитектуры Самарканда. В 1902 оформлял Всероссийскую кустарную выставку. В 1903 исполняет офортный портрет И.К. Айвазовского. С 1905 на Урале, преподаватель живописи и истории искусств в ЕХПШ, затем в ЕСГХМ и УХТ (до 1928). Рисунки печатались в Екатеринбургских журналах в 1905–1907. Был одним из организаторов и первым председателем (с 1925) Уральского филиала АХРР. Участвовал в составе агитбригады «УралРОСТА» в оформлении Екатеринбурга, создает плакаты, выполняет монументальные росписи. Участвовал на многих уральских выставках. В 1927 – в Перми, в 1928 – в Свердловске. Из работ этого периода наиболее известны: «Портрет П.П. Бажова» (акварель, 1925), «Портрет красного партизана т. Ф. Гуляева» (1926, ПГХГ), «Буденовец Ваганов» (1928), «Портрет девочки» (1928), «Осень» (1928), «Дворик» (1928). В 1920-х работал в уральских газетах «Уральский рабочий», «Крестьянская газета», «На смену» и журналах «Колос», «Товарищ Терентий», «Юный пролетарий Урала», оформлял книги издательства «Уралкнига». Преподавал в Уральском индустриально-художественном техникуме. С 1928 работал в Москве. Сотрудничал в качестве художника в

газетах «Правда», «Известия», «Красная газета» и других, а также в Московских издательствах. Участвовал во многих выставках советского искусства. Произведения П. находятся в ЕМИИ, ПГХГ и в музеях других городов Урала.

Литература: Бажов П.П. Публицистика, письма, дневники / Сост. В.А. Бажова, М.А. Батин. – Свердловск, 1955. С. 33; Искусство рожденное революцией, С.57-58; Кантерев Л. Творчество художников Урала //Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.125; Павловский Б.В. Художники на Урале. Краткий обзор работ за 30 лет. – Свердловск, 1948; Павловский; Сазонов, С.158; Серебренников, С.136; Ярков.

228. ПАРТИНА (ПАРТИНА – ГОРОХОВА) Татьяна Алексеевна (28.01.1893, д. Бородулино, Пермская губерния – 4.05.1963, Свердловск). Живописец, график. В годы гражданской войны работала в области плаката, позднее создала ряд портретных образов уральских рабочих, комсомольцев, крестьян. Училась в Уральском индустриально-художественном техникуме (1922–1927). В 1920-х участвовала в выставках свердловского филиала АХРР. Среди работ «Резчик по дереву» (1928), «Комсомолка», «Колхозники», «Комсомолец и колхозница» (1930), Автор портретов П.П. Бажова (1939), профессора М.О. Клера (1940), железнодорожника И.И. Смирнова (1942). Участник городских, областных, региональных выставок. Работы хранятся в ЕМИИ, Свердловском областном краеведческом музее, Объединенном музее писателей Урала. Архивные источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л.64.

Литература: Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь, 1959. С. 136; Сазонов Н. Записки уральского художника. Л., 1966. С.158; Исакова Л. Татьяна Партина. М., 2016. – 56 с.

229. ПЕРОВСКАЯ Ольга Петровна (1907, Челябинск – 1980, Челябинск). Живописец, график. Училась в Челябинской художественной студии у Н.А. Русакова. В 1932 окончила Омское художественное училище. Работала в области пейзажа и натюрморта.

Литература: Вайнштейн Л. Встреча//Челябинский рабочий. – 1980. – 31 окт.; Челябинская организация союза художников России. 1936–1991. Справочник. – Челябинск, 1996. – С.293.

230. ПЕТИН Гавриил Алексеевич (12.04.1909, с. Абрамовка, Оренбургская губ. – 6.11.1947, Оренбург). Скульптор. Профессионального образования не получил. Работал сапожником, бетонщиком. В системе «Горместпрома» освоил формовку гипсовых моделей. В мае 1937 на городской выставке в Оренбурге представил семь работ. Осенью 1937 экспонировал пять работ на Всесоюзной выставке самодеятельного искусства в Москве. Автор монументальной композиции «Сталин и Ворошилов на Царицынском фронте»

(Оренбург, 1938). Выполнил проект памятника В. Чкалову. Член СХ с 1942. Произведения хранятся в ООМИИ и др. музеях.

Литература: Гавриил Петин, Надежда Петина. Скульптура: альбом / сост. И. В. Бушухина. - Оренбург: Оренб. кн. изд-во, 2010. - 144 с

231. ПЕТРОВ Сергей Иванович (1881 – 1936). Живописец, график. В 1912 окончил МУЖВЗ (учился у В.А. Серова, К.А. Коровина). Участвовал в деятельности ОМХ и АХР. В 1930-х совершил творческую поездку на Урал. Автор картин «Строительство железной дороги», «Красноармеец-железнодорожник», «Разбор карты», «Магнитогорск. Домны» (1932), «На площади Народной мести» (1932). Произведения хранятся в ГРМ, ЕМИИ, Магнитогорской картинной галерее.

232. ПЕТРОВА Александра Платоновна (1896 – 1990). График, художник книги, художник монументального искусства. В 1917–1920 училась в Обществе поощрения художников в Петрограде у Н.К. Рериха. В 1920–1921 – инструктор – живописец Оренбургских ГСХМ. С 1921 училась во ВХУТЕМАСе у И. И. Машкова, Н.Н. Купреянова.

233. ПЕТРОВА Галя Владимировна (14.02.1899, Пермь – 1986, Свердловск). Скульптор. Окончила женскую гимназию в Перми. Училась в студии и была членом ассоциации художников в Хабаровске (1927–1928). Работала графиком в журнале «Рабочий путь» (Хабаровск). Работала в товариществе «Художник» в Свердловске, училась в вечерней студии областного Дома народного творчества у скульптора И.И. Трёмбовлера (1936–1941). С 1938 начала работать как скульптор. Член СХ с 1948. Автор работ: «Мальчик с козленком», бюст А.М. Горького, бюст П.П. Бажова (1954, мрамор). Выполнила бюсты П.И. Чайковского и К.С. Станиславского для зрительного зала ДК УАЗ. Участник городских, областных, зональных, республиканских выставок. Персональная выставка состоялась в Свердловске в 1978. Произведения хранятся в ЕМИИ, Объединенном музее писателей Урала (Екатеринбург), др. музеях
Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л.66.
Литература: Павловский; Шаповалов Я. Оживший мрамор // Вечерний Свердловск. 1974. 2 марта; Черепов В.А. Петрова // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007. С. 291–292.

234. ПЕТУХОВ Лев Николаевич (1888 – 1921). Живописец, график. Автор живописных работ «Пристань на Каме» (1913, ЕМИИ), «На уральских холмах» (1914, ЕМИИ); графических композиций «Стреляй» (1917), «Борцам за свободу – вечная память!» (1917). Рисунки публиковались в журналах «Рудин» (1915–1916), «Столица и усадьба» (1917). Произведения хранятся в БГХМ, ЕМИИ.

235. ПЕТУХОВ Михаил Васильевич (1900 – ?). Скульптор и живописец. Окончил Уральский индустриально-художественный техникум в Свердловске.

236. ПИМЕНОВ Юрий Иванович (13.11.1903, Москва – 6.09.1977). Живописец, график, художник театра, педагог. Народный художник СССР (1970) и действительный член АХ СССР. Учился на живописном и полиграфическом факультетах ВХУТЕМАСа у В.А. Фаворского и С.В. Малютина (1920 – 1925). В 1925 году стал одним из учредителей ОСТ. Член-учредитель общества художников «Изобригада» (1931–1932). Работал в театрально-декорационном искусстве, занимался иллюстрацией книг, монументально-декоративными работами. В 1934 был в творческой командировке в Свердловске, написал триптих «Работницы Уралмаша» (1934–1935). В 1936–1937 годах преподавал в Институте повышения квалификации художников-живописцев (Москва), в 1945–1972 – на художественном факультете во ВГИКе. Во время Великой Отечественной войны работал в Окнах ТАСС. Награжден Золотой медалью Всемирной выставки в Париже (1937), Золотой медалью и Дипломом I степени АХ СССР (1964). Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ЕМИИ, других музеях. *Сочинения*: Искусство жизни или «искусство ничего». М., 1960. *Литература*: Образ Урала в изобразительном искусстве / Ред.-сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург, 2008.
237. ПИШТЕЛЬКА Петр (Petr Pištělka, 1887–1963). График. Чех по национальности, участник 1-й мировой войны. В Россию попал в качестве военнопленного. В рядах чехословацкого легиона участвовал в гражданской войне на Урале и в Сибири. Выполнил иллюстрации и оформление книг: «Селезкие песни» Петра Безруца (1918), «Эпиграммы» Карела Гавличека-Боровского (1919), изданных в Екатеринбурге. Автор плакатов, афиш. *Литература*: Сазонов, С.158.
238. ПЛАКСИН Михаил Матвеевич (3.05.1898, Шлиссельбург, Петербургская губ. – 22.05.1965, Москва). Живописец, график, художник театра. Учился в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств. В 1917 работал художником в театре. Служил художником-декоратором в 3-й Красной армии Восточного фронта. В Екатеринбурге в 1919–1920 участвовал в создании агитационной продукции. Учился в московском ВХУТЕМАСе. Участвовал в разработке «Электроорганизма» (1920-е), был членом ОСТа.
239. ПЛОТНИКОВ Владимир Александрович (1866, Пермь – 1917, Петроград). Живописец. Учился в живописной мастерской А.Н. Мамаева в Перми, затем в ВХУ при ИАХ (1891–1897) в мастерской И. Е. Репина. В 1900–1916 много путешествовал по Вологодской, Архангельской, Костромской, Нижегородской, Пермской губерниям. Выполнил большое количество акварелей и рисунков с памятников древнерусского искусства и архитектуры, старообрядческих храмов. Многие работы были репродуцированы в журналах и открытках. В Пермской губ. работал в районе Верхней Камы: в Соликамске, Ныробе. Участвовал в выставках в Петербурге, Казани (1896, 1907). Среди

работ: «Игра теней» (1911), «Охота на волка» (1892), «Крыльцо Троицкого собора в Соликамске» (1909), «Канун» (1907), «Двери и портал церкви 1682 г. Архангельского монастыря в Великом Устюге» и др. Произведения хранятся в ПГХГ.

Литература: Серебрянников. С.138.

240. ПЛЮСНИН Николай Михайлович (23.07.1848, Слободской, Вятская губ. – 1920, Екатеринбург). Живописец, педагог. Родился в семье купца. Учился в Слободском уездном училище (1858–1861), затем в ИАХ в Санкт-Петербурге (1866–1873). Его работы были отмечены в 1867 году второй серебряной медалью и в 1868 году первой серебряной медалью. За картину «Давид, играющий на арфе перед царем Саулом» (ЕМИИ) получил звание классного художника II степени. С 1875 работал в Екатеринбурге. Преподавал черчение и рисование в женской гимназии (1878–1907), одновременно (с 1898) руководил курсами рисования для рабочих Верх-Исетского завода. В 1907–1911 преподавал в учебных заведениях Златоуста. В 1911–1913 – учитель рисования Екатеринбургского епархиального училища и руководитель иконописной мастерской Новотихвинского женского монастыря. Давал частные уроки рисунка и живописи, среди учеников Л.В. Туржанский. Член УОЛЕ (с 1877), один из организаторов художественного отдела музея УОЛЕ, куда передал часть своих работ. Член Екатеринбургского общества изящных искусств (с 1895). Писал жанровые картины, пейзажи, портреты. Среди работ: «Автопортрет» (1883), «Портрет С.А. Тимме» (1897), «Женский портрет» (кон. XIX – нач. XX в.). Произведения хранятся в ЕМИИ.

Литература: Серебрянников; Образ Урала в изобразительном искусстве / сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург, 2008.

241. ПОКАРЖЕВСКИЙ Петр Дмитриевич (1889, Елизаветград – 1968, Москва). Живописец. Учился в Киевском художественном училище (1905–1909), затем в ВХУ при ИАХ (1909 – 1916). В 1918–1922 работал в Туле, с 1922 – в Москве. Был членом объединений «Бытие» (1922), АХРР (с 1923), участвовал в выставках АХРР. В 1930-х годах преподавал в Московском художественно-педагогическом училище «Памяти 1905 года». В 1929 и 1931 был командирован на Урал, написал картины: «Медеплавильный завод в Карабаше» (1929), «Добыча железной руды» (1930), «Мартеновский цех» (1930). С 1937 года Петр Покаржевский профессор МГХИ им. В.И. Сурикова. Работы хранятся в ГРМ, ГТГ, ЕМИИ, др. музеях.

Литература: Беспалова Л.А. Петр Дмитриевич Покаржевский. – М.: Советский художник, 1959; Мастера советского изобразительного искусства.

Произведения и автобиографические очерки. Живопись /Сост. П.М. Сысоев, В.А. Шквариков – М., 1951. – С.415-418; *Серебрянников*, С.138; Художник-живописец П.Д. Покаржевский. Выставка в клубе КОР. – М., 1934.

242. ПОНОМАРЕВ Сергей Васильевич (1883, д. Бережанка Вятской губ. – 1971, Анапа). Живописец, график. Окончил пермскую гимназию. Учился в

студии в Перми у А.А. Седова, Д.Ф. Николаева (1910-е). Член ПОЛЖВЗ. Принимал участие в выставках ПОЛЖВЗ. В 1918 один из организаторов «Союза свободных художников» в Перми. Преподавал в Народном художественном училище в Перми (1918). Среди работ 1920-х: «Натюрморт» (ПГХГ). В 1941 окончил Московский институт усовершенствования учителей. Работал учителем рисования в Подмосковье (1937–1950).

Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.113.

243. ПОПКОВ Иван Георгиевич (1896, п. Юг Пермской губ. – 1977, Ленинград). Живописец, график. Один год учился в Пермском городском училище. В 1918 в Красной Армии воевал под Пермью, ранен. Учился в Пермских и Кунгурских художественных мастерских (1921–1922). Участвовал в выставке «инопутистов» в Перми (1920). Увлекался поэзией, дружил с В.В. Каменским. Учился во ВХУТИНЕе в Москве (1920-е). Член объединений: «Быт» (1924), ОСТ (1927–1929). Работал в Ленинграде. Один из организаторов Ленинградского отделения СХ. Среди работ 1920-х годов: «Мужчина» (1920, б., уголь, ПГХГ), «Мужчина и женщина» (1920, б., уголь, ПГХГ).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.113 – 114; Семянников В.В. Двое из “будхудовцев”//Вечерняя Пермь. – 1991. – 15 мая.

244. ПОПОВ Лукиан Васильевич (8.10.1873, с. Архангеловка, Оренбургская губ. – 7.05.1914, Оренбург). Живописец, график. Академик живописи (1912). Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, затем в ВХУ при ИАХ (1896–1902) в мастерской В.Е. Маковского. С 1903 жил в Оренбурге. Член ТПХВ, автор жанровых картин, портретов. Среди произведений: «Ходоки на новые места» (1904), «Луга затопило» (1908). Произведения хранятся в ГРМ, ООМПИ, ПГХГ.

Литература: Рогинская Ф. С. Лукиан Васильевич Попов. 1873–1914. Л.: Художник РСФСР, 1961.

245. ПОТАПОВ Тимофей Андреевич (1901 - ?). Художник. С 1925 был членом Уральского филиала АХРР.

Литература: Сазонов, С.159.

246. ПРОРОКОВ Борис Иванович (26.04.1911, Иваново-Вознесенск – 19.09.1972, Москва). График. Народный художник СССР (1971), член-корр. АХ СССР (1956). Учился во ВХУТЕИНе у Л.А. Бруни, Д.С. Моора (1929–1931). Выполнял рисунки и карикатуры для газеты «Комсомольская правда» и журнала «Крокодил» (с 1929). Совершил творческую командировку на Урал, выполнил цикл рисунков, посвященных строительству Магнитогорска (1931). Участник группы художников «Окна ТАСС» (1941–1945). Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, Магнитогорской картинной галереи, др. музеях.

Сочинения: О времени и о себе. М., 1979.

Литература: Образ Урала в изобразительном искусстве / Сост. Е.П. Алексеев. Екатеринбург, 2008.

247. ПРОТАСОВ А.П. (? – ?). Художник. Был членом екатеринбургской художественной студии «Изо».

Литература: Сазонов, С.159.

248. ПРОТОПОПОВ Николай Адрианович (14.02.1876, с. Берёзовка, Пермская губ. – 1960, Ленинград). Из семьи протодьякона. Окончил приходское училище в Бирске, затем учился в духовном училище и семинарии в Уфе (окончил в 1896). Был назначен членом Православной Духовной миссии в Японии. В качестве судового священника находился на броненосном крейсере «Память Азова». Поступил в Казанскую духовную академию (окончил в 1900), одновременно посещал занятия в Казанской художественной школе (до 1903). В 1903 году поступил в ВХУ при ИАХ, учился в пейзажной мастерской Н.Н. Дубовского, одновременно занимался портретной живописью в мастерских П.П. Чистякова и В.С. Савинского. Получил звание художника за картину «После бурной ночи» (1912). Участвовал в росписях Соборного храма Тихвинской иконы Божией Матери в Данкове и Покровского академического храма Троице-Сергиевой лавры. Член правления Общества им. А.И. Куинджи, участвовал в выставках Союза художников в Москве (1909 – 1911), Общества независимых в Санкт-Петербурге (1910–1917) и ТПХВ. Весной 1917 года был секретарём Союза деятелей пластических искусств в Петрограде. Руководил Уфимскими СГХМ (1919–1922), работал инструктором подотдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Уфимского губернского отдела народного образования (1920–1922). С 1922 года преподавал рисунок в Петроградском художественно-промышленном техникуме. В 1930-х совершил ряд творческих поездок по СССР. Создал портретную галерею деятелей науки и культуры. В годы Великой Отечественной войны оставался в Ленинграде, написал серию работ о блокаде. Произведения хранятся в БГХМ и др. музеях.

249. ПРОХОРОВ Николай Дмитриевич (6.12.1894, дер. Шалабино, Солигаличский уезд, Костромская губ. – 29.07.1942, ст. Лог, Сталинградская обл.). Живописец, график, художник-декоратор. Из семьи маляра. Детство провел в Оренбурге. Учился в Пензенском художественном училище (1912–1917). В 1917 окончил школу прапорщиков. Участник Гражданской войны (1918–1921) на стороне белых, затем в РККА. Работал художником-декоратором в мастерской Главполитпросвета Киргизской Республики в Оренбурге (1921–1922). В 1927 закончил графический факультет ленинградского ВХУТЕИНа, работал в ленинградских книжных издательствах. В 1934 вернулся в Оренбург, создал серию графических работ посвященных А.С. Пушкину. Участник Великой Отечественной войны, погиб на фронте. Произведения хранятся в ООМИИ.

Литература: Медведева, С. 15.

250. ПРУЦКИХ Александр Семенович (1901, Верхний Уфалей – 1977, Челябинск). Живописец, график. В начале 1920-х учился в Уральском художественном техникуме. В 1930 окончил Ленинградский ВХУТЕИИ.
Литература: Семёнов В. Классик живет в Челябинске//Вечерний Челябинск. – 1977. – 4 марта.; Челябинская организация союза художников России. 1936–1991. Справочник. – Челябинск, 1996. – С. 293.
251. ПЧЁЛИН Владимир Николаевич (1.07.1869, Киев – 14.01.1941, Москва). Живописец. Окончил МУЖВЗ (1895). Некоторое время обучался в ВХУ при ИАХ в мастерской И.Е. Репина. До 1917 года преимущественно писал бытовые сцены из современной ему действительности. Принимал участие в выставках ТПХВ. Заслуженный художник РСФСР (1926). По заказу Музея революции (Свердловск) написал картину «Передача Романовых Уралсовету» (1927, ныне в Музее истории Екатеринбурга). В ноябре 1928 в Оренбурге прошла персональная выставка художника. Среди работ «Отречение Николая Романова от престола», «Казнь народовольцев» (хранятся в ООМИИ). Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ и др. музеях.
Источники: ГАОО, ф. 542, оп. 1, ед. хр. 66, л. 22.
Литература: Искусство в массы. – 1929. – № 1–2. – С.56.; Персональные и групповые выставки советских художников. 1917 – 1941. Справочник. – М., 1989. – Т.1.
252. РАВДЕЛЬ Ефим Владимирович (? – ?). Скульптор. Учился в МУЖВЗ. Автор памятника К. Марксу в Пензе (1.05.1918). В качестве уполномоченного Наркомпроса занимался реорганизацией ЕХПШ в Свободные художественные мастерские (1919). В 1920–1923 ректор ВХУТЕМАСа.
Литература: Ключ И.В. Мой путь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Дневники. – М., 1999. – С.427, 430.
253. РАЙЦЕР Лия Яковлевна (1902, Вильнюс – 1988, Москва). Художник по тканям, декоратор и живописец. Училась в Пермских художественных мастерских (1919–1920). Была направлена на рабфак ВХУТЕМАСа. Училась во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИИе в Москве (1924–1930) у С.В. Герасимова, О.П. Грюна, К.Н. Истомина, А.В. Куприна, В.А. Фаворского. Член ОМАХРР – АХР (1928–1932), РАПХ (1931–1932). Преподавала в МТИ (1930–1932). Среди работ 1920-х годов: «Натюрморт. Цветы» (1924, акв., ПГХГ). Персональная выставка состоялась в Москве (1988).
Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).
Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.117.
254. РЕМИЗОВА Анна Владимировна (1887 – ?). Училась в Петроградской частной художественной мастерской. В 1921 инструктор п/отдела искусств

Челябинского Губно.

Источники: ГАЧО, Ф. Р-106, оп. 1, ед. хр. 382.

255. РОДИОНОВА Александра Петровна (1899, Казань – 1988, Свердловск). Живописец. С 1919 обучалась в Казанском Художественно-техническом институте, работала в мастерских Н.И. Фешина. В период учебы работала в производственной монументально-декоративной мастерской под руководством В.С. Щербакова, исполняла декорации для плавучего «Народного дома». В 1923 представила на конкурс дипломных работ картины «Мотивы из татарского быта», «Татарки», «В татарском квартале». С 1924 жила и работала в Свердловске, преподавала в средней школе №2, затем в УПИ (1943–1957). Член СХ с 1932. Автор портрета художника М.В. Барашова (1920-е), картины «Прокламация на заводе в 1905 году» (1930), портрета архитектора К.Т. Бабыкина (1950-е). Передала в Научный архив ГМИИ РТ свой дневник казанского периода жизни и живописный «Натюрморт с тыквой», живописные качества которого высоко оценивал Н.И. Фешин. Произведения хранятся в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан, ЕМИИ частных коллекциях.

Источники: Национальный архив Республики Татарстан (НА РТ), Ф.1431, оп. 1, д.50, л. 124.

Литература: Сазонов. С.95, 102.

256. РОЗАНОВ Николай Александрович (12.01.1868, Балахна, Нижегородская губ. – начало 1930, Нижний Новгород) Живописец, график, педагог. Из семьи священника. Учился в духовном училище, затем в Казанском земледельческом училище и Оренбургском педагогическом институте. В 1895 окончил ВХУ при ИАХ. Переподавал рисование в Оренбургской женской гимназии. В 1906 публиковал карикатуры в оренбургских сатирических журналах «Кобылка», «Саранча», «Карчга» («Ястреб», изд. на татарском языке), «Чукеч» («Молот» изд. на татарском языке). Преподавал в Кокандском коммерческом училище, с 1912 – в реальном училище Уральска. В 1918 он выполнял обязанности инспектора по внешкольному образованию Балахнинского уездного отдела народного образования. Преподавал в средней школе, писал пейзажи.

Литература: Черепов В.А. Николай Розанов — художник оренбургских сатирических журналов (попытка атрибуции) // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов. — Свердловск: УрГУ, 1985. – С. 59–63.

257. РОЗЕНБЕРГ Э. (? – ?). Художница. В 1920-е жила и работала в Екатеринбурге. Была членом екатеринбургской художественной студии «Изо».

Литература: Сазонов. – С.159.

258. РОССИК Иван Игнатьевич (6.04.1909, Чита – 21.02.1977, Пермь). Живописец, график. Окончил Ленинградский институт пролетарского изобразительного искусства (1932). Учился на отделении станковой живописи у

А. А. Рылова, на декоративном отделении у М. П. Бобышова, на монументальном отделении у К.С. Петрова-Водкина, на отделении «массово-бытовой живописи» у А. Е. Карева и С. А. Чуйкова. В 1931–1933 член ОМАХРР. С 1932 жил и работал в Перми. В 1932–1941 преподавал в Пермском художественном училище. Принимал участие в создании в Перми областного отделения Союза советских художников, производственно-кооперативного товарищества «Художник» (1939). Писал историко-революционные картины («Сталин и Дзержинский на Восточном фронте»), пейзажи Урала, портреты, натюрморты. В годы Великой Отечественной войны создавал плакаты. Персональная выставка состоялась в Перми (1969). Произведения хранятся в ПГХГ. Автор воспоминаний.

Литература: *Серебрянников*, С. 141; Иван Игнатьевич Россик: и все-таки говорить есть о чем... / Авт.-сост. В. И. Россик. Пермь, 2009.

259. РОССОМАХИН Павел Афанасьевич (1.12.1886 – 4.05.1956, Тюмень). Живописец, график. В 1897–1904 занимался в рисовальном классе при Тюменском реальном училище у Н.В. Кузьмина. В 1926–1936 и в 1939–1941 директор Тюменского областного краеведческого музея. Член СХ с 1934. Участник гражданской и Великой Отечественной войн.

Литература: *Художники Тюмени. Путеводитель.* – Тюмень, 1982. – С.106-107.

260. РУДНЕВ Лев Владимирович (1885 – 1956). Архитектор. В 1920-е принимал участие в конкурсах на первые памятники Ленину в Одессе, Вятке, Челябинске.

Литература: *Кудзоев.* – С.224-238.

261. РУДНИЦКАЯ Глафира Григорьевна (1899, Сарапул – 1983, Свердловск). Скульптор. Окончила Уральский художественно-промышленный техникум (1927). Автор скульптурных портретов стахановцев и ударников труда. Среди станковых работ: барельеф «Серго Орджоникидзе» (1936). Выполнила барельеф «И.В. Сталин» и скульптуру «Шахтер» для здания Горсовета в Свердловске. Участник городских, областных, региональных, республиканских выставок.

Архивные источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 68.

Литература: *Сазонов.* – С.159; *Серебрянников.* – С.141. *Алексеев.*

262. РУПИНИ Вячеслав Петрович (1867, Петербург – ноябрь 1941, Ленинград), живописец, график, педагог. Из семьи актера. В 1880–1889 учился в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Шиглица в СПб (в классе офорта и ксилографии у В.В. Матэ). Совершенствовался в графике в Париже у А. Паннемакера (1889–1892). В 1894–1906 – директор Боголюбского рисовального училища и одновременно директор музея им. А.Н. Радищева в Саратове. В 1906–1913 – директор ЕХПШ. В 1920-е заведовал музеем и

библиотекой Гос. фарфорового завода им. М.В. Ломоносова в Ленинграде.
Умер в блокаду.

Литература: Отчеты ЕХПШ за 1905–1910. Екатеринбург, 1910; Павлов И.Н. Жизнь русского гравера. М., 1963; Сазонов Н. Записки уральского художника. Л., 1966; *Ярков.*

263. РУСАКОВ Николай Афанасьевич (27.11.1888, д. Писклово, Челябинского уезда, Оренбургской губ. – 31.12.1941, Челябинск). Живописец, график. В 1907 окончил трехклассное городское училище в Челябинске. В 1909–1912 учился в Казанской художественной школе у Н.И. Фешина. В 1913–1917 в МУЖВИЗ у К.А. Коровина. Участник выставок с 1913. Рассказывал, что в 1914 совершил морское путешествие в Турцию, Египет, Индию, Индокитай, Китай, Японию (ряд исследователей полагает, что это мистификация). С 1918 жил и работал в Челябинске. В 1920 совершил путешествие по Средней Азии, северному Афганистану и северной Индии. В 1930 путешествовал по Южному Уралу. Среди работ 1920-х: «Первый поезд» (1924), «Женский портрет» (1921), «Уличный писец» (1924), «Восточный диспут» (1917–1924), (все в ЧМИИ). 1920–1923 гзаведовал челябинской губернской школой-студией изобразительных искусств Губпрофобраза, одновременно в 1921–1935 преподавал изобразительное искусство и графику в железнодорожной средней школе и школе фабрично-заводского ученичества. Член АХРР и Челябинской организации ССХ (1936). Преподавал в изостудии. Среди учеников: Е.В. Александров, В.М. Бурцев, Н.П. Загороднев, И.З. Таушканов, Н.Я. Третьяков, А.П. Харин и др. Провел персональную выставку в Челябинске (1938). В 1941 арестован и расстрелян. Произведения хранятся в ЕМИИ, ЧМИИ.

Литература: Изобразительное искусство. XX век. Челябинск. – Челябинск, 1996. – С.139; *Родченко А.М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. – М., 1982. – С.48-49; Русаков Н.А. (1888–1941) Живопись. Графика. Каталог выставки. К 100-летию со дня рождения. – Челябинск, 1989; *Сабельфельд Л.* Из истории художественной жизни Челябинска//Материалы научных конференций 1982, 1984, 1986 годов Челябинской областной картинной галереи. – Челябинск, 1994. – С.93-103; *Сабуров А.П.* Творческий отчет. К выставке картин Н.А. Русакова//Челябинский рабочий. – 1938. – 28 июня; *Трифонова Г.С.* Николай Русаков. Жизнь и творчество. 1888–1941. – Челябинск: «Челябинский Дом печати», 2004; *Трифонова Г.С.* Художественная культура Южного Урала (1900 – 1980-е). Художественная среда. Музей. Художники: монография – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2009.

264. РЫНДИН Вадим Фдорович (2.01.1902, Москва – 9.04.1974, там же). Художник театра, живописец, педагог. Народный художник СССР (1962), действительный член АХ СССР (1964). Учился в Воронежских СГХМ (1918–1922), затем во ВХУТЕМАСе (1922 – 1924). Был членом объединений «Маковец», «Четыре искусства», Общества московских художников. Главный художник Камерного театра(1931 – 1934), Театра им. Е. Вахтангова (1935 – 1944), Театра им. В.В. Маяковского. В 1947 году вернулся в Театр им. Е.

Вахтангова, где занимал пост главного художника до 1958 года. Одновременно, с 1953 года — главный художник Большого театра Союза СССР. В 1933 оформил в Свердловском оперном театре оперу В. Фемелиди «Разлом». Произведения хранятся в ГЦТМ и др музеях.

265. РЯБОВ Борис Николаевич (1912, Екатеринбург – май 1944, под Тирасполем). Живописец, художник-оформитель. Преподавал изобразительное искусство в Калатинской фабрично-заводской школе (1929–1930). Окончил Пермский художественный техникум (1934). Работал художником в Свердловском синтетическом театре и в Доме Красной Армии. С 1936 работал в «Уралхудожнике» и вел художественную студию во Дворце пионеров Свердловска. Член СХ с 1938. Автор работ: «Весенний прудик», «Постройка железнодорожной ветки», «Улица Якова Свердлова», «Элеваторная машина», «Лошадь», «На Волге», «Портрет Б. Бриль – отличника учебы», «Карьеры». Участник городских выставок. В 1941 окончил Камышловское пехотное училище. Лейтенант, командир минометного взвода. Воевал под Сталинградом и на 4-м Украинском фронте. Награжден орденом Красной Звезды. Пропал без вести. Произведения хранятся в ЕМИИ.
Литература: *Ярков С.П.* Художники-фронтовики Екатеринбурга и Нижнего Тагила. Екатеринбург, 2005.

266. РЯЖСКИЙ Георгий Георгиевич (31.01.1895, д. Игнатьево Серпуховского уезда Московской губернии – 20.10.1952). Живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944), профессор, действительный член АХ СССР (1949). В 1918–1920 учился в Москве в СГХМ, затем ВХУТЕМАСе у К.С. Малевича. В 1920 работал в Самаре в политотделах РККА. Член группы «НОЖ» (1921–1922), с 1924 член АХРР. На 8-ю выставку АХРР представил 11 живописных работ, написанных на Урале, изображающих Бакальский рудник, Ильменские горы, пейзажи Южного Урала. Преподавал во ВХУТЕИИне (1929–1931), затем в Училище памяти 1905 года и Московском художественном институте им. В.И. Сурикова. Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ, ЕМИИ, др. музеях.
Литература: Журавлев В. Георгий Георгиевич Ряжский. – М.: Советский художник, 1952.; Каталог передвижной выставки «Художник», 1931. (репродукция «Бакальский рудник»); Серебренников, С. 142; Щекотов Н.М. М.Г. Ряжский. – Л., 1935. – С.13 (репродукция «Урал»); Четыре года АХРР. – М., 1926. – Сборник. – С.58 (репродукция «Забой на руднике»).

267. РЯНГИНА Серафима Васильевна (13.02.1891, Петербург – 16.06.1955, Москва). Живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1955). В 1910–1912 училась в студии Я.Ф. Ционглинского в СПб. В 1912–1918 училась в ВХУ при ИАХ у Д.Н. Кардовского. Писала портреты, пейзажи, натюрморты. Вместе с мужем С.М. Карповым в 1918 – 1921 работала в Оренбурге. В 1921–1923 училась в Петроградском ВХУТЕИИне. Член АХРР с 1924, член СХ с 1932. В 1930-х приезжала на Урал в творческие командировки. Среди работ: «Портрет художника С.М. Карпова» (1925), «Цех производства кирпича» (1935), «У

шахтной печи» (1930-е). Произведения хранятся в ООМИИ, ГТГ, ЕМИИ, ЧМИИ.

Литература: Варламов С.А. Оренбургские художники. – Оренбург, 1963. – С.53-63; Разумовская С.В. Серафима Васильевна Рянгина. – М.: Советский художник, 1957.

268. САБУРОВ Александр Порфирьевич (1905, с. Пушкаревское, Ирбитский уезд, Пермская губ – 1982, Челябинск). График, живописец, иллюстратор, плакатист. Заслуженный работник культуры РСФСР (1978). Начинал как художник-самоучка. На Областной выставке творчества художников Урала в Свердловске в 1928 демонстрировались его работы: «Комсомолка», «Митинг», «Комсомолец», «Свежий номер», получившие высокую оценку зрителей и критики. В 1929 был направлен на учебу на рабфак московского ВХУТЕИНа, затем учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры (1932–1934). С 1934 года жил и работал в Челябинске. Член СХ с 1936. В 1940–1956 – председатель Челябинской организации СХ. С 1934 по 1940 преподавал в изостудии для рабочей молодежи при клубе ЧТЗ. В 1940 принимал участие в организации картинной галереи. В 1942 году возглавил бригаду художников по художественному оформлению Наказа Уральскому добровольческому танковому корпусу. Автор серии графических портретов уральских революционеров и участников Гражданской войны. Произведения хранятся в ЧМИИ, Государственном историческом музее Южного Урала.

Автор мемуаров.

Литература: Байнов Л.П. Художники Челябинска. - Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1979; Каптерев Л. Творчество художников Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.127; Трифонова Г.С. Художественная культура Южного Урала (1900 – 1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники: монография – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2009. Мемуары А.П. Сабурова // Челябинск неизвестный: краеведческий сборник. Вып. 4. / Сост. И науч. Ред. В.С. Боже. Челябинск: Центр историко-культурного наследия, 2008. С. 499–559.

269. САЗОНОВ Николай Степанович (8.10.1895, Екатеринбург – 1972, Минск). Живописец, график. Член СХ СССР с 1932 В 1912–1916 окончил ЕХПШ и учился в студии Л.В. Туржанского. В 1922 заведовал студией Пролеткульта в Екатеринбурге. Работал в области пейзажа, писал индустриальные мотивы Урала. Участник многих уральских художественных выставок. В 1920-х – член Свердловского филиала АХРР. Среди работ 1920-х: «Факельное шествие в Свердловске» (1928), «Демонстрация на Сенной площади» (1928). Участник выставки художников старшего поколения РСФСР в Москве (1940). В 1966 выпустил книгу «Записки уральского художника» в издательстве «Художник РСФСР» (Ленинград). В 1962 переехал в Минск. Работы находятся в музеях Свердловска (пейзажи Урала) и др. городов Урала. *Литература:* Искусство рожденное революцией, С.59.; Каптерев Л. Творчество

художников Урала//Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.125;
Павловский Б.В. Художники на Урале. Краткий обзор работ за 30 лет. –
 Свердловск, 1948; *Павловский*; *Серебренников*, С.143.

270. САМОЙЛОВСКИХ Анна Ивановна (9.12.1901, Кунгур, Пермская губерния – 26.12.1986, Москва). График. В 1920–1922 училась в художественной школе в Кунгуре у Г.А. Мелентьева. В 1926 окончила Казанский художественный техникум. В 1930 Московский полиграфический институт по специальности художник-литограф. Член объединения «Октябрь» (1929). В 1941–1944 работала в Кунгуре и Перми. В 1944 участвовала в выставке «Урал – кузница оружия». Руководила литографской студией Московского отделения СХ (1945–1957). В 1954 исполнила серию литографий – уральских пейзажей.

Литература: Каталог выставки А.С. Ставровского и А.И. Самойловских. Московский Союз советских художников. – М., 1940; Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.125 – 129; *Серебренников*, С.143; *Эттингер П.* Выставка А.И. Самойловских // Творчество - 1940. – № 6. – С.18.

271. САМОХВАЛОВ Александр Николаевич (1894 – 1962). Живописец, график, иллюстратор, краевед. Из семьи купца г. Челябинска. Учился в МУЖВЗ у И.И. Машкова. В 1-ю мировую войну служил в Сибирском стрелковом запасном батальоне. В гражданскую – в армии Колчака. С 1919 проживал в Челябинске. Преподавал в изостудиях города, оформлял революционные праздники. Сотрудничал с периодическими изданиями («Советская правда», «Сдвиг», «Челябинский рабочий»). В 1925 участвовал в художественной выставке в Челябинске. Среди его работ на выставке экспонировались рисунки тушью: «Москва в разруху», «Рабочее строительство», «Цирк», «Балерина». Рисунки С. публиковались в журналах: «Красная Нива», «Кракодил». В 1934 работал художником в областном краеведческом музее. Среди живописных картин: «Праздник окончания сева» (1935). В 1938 проиллюстрировал детскую книгу стихов М.С. Гроссмана «На границе» (Челябгиз). Участник Великой Отечественной войны. В 1947 арестован по обвинению в антисоветской агитации и осужден на 7 лет. В 1954 освобожден. В 1958 реабилитирован.

Литература: *Байнов*, С.13-14; *Боже В.С.* Краеведы и краеведческие организации Челябинска (до 1941 г.). – Челябинск, 1995. – С.139-140.

272. САНДОМИРСКАЯ Беатриса Юрьевна (1894, Екатеринослав – 1974, Москва). Скульптор. Из семьи издателя. Училась в МУЖВЗ у Л.В. Шервуда, Р.Р. Баха, С.М. Волнухина. Член Общества русских скульпторов. Автор памятника Робеспьеру в Москве (1918). В декабре 1919 года Сандомирская в качестве уполномоченного Наркомпроса была направлена в Оренбург для создания СГХМ. Возглавляла Оренбургские СГХМ до августа

1920. В 1920–1921 годов организовывала мастерские в Ташкенте и Самарканде. В 1930-х участвовала в деятельности «Бригады скульпторов, работающих в дереве». Участвовала в конкурсах, автор проектов памятников В. Маяковскому, В. Чапаеву, Н. Островскому. Среди станковых работ: «Обнаженная» (нач. 1920-х), «Обнажённая женская фигура» (1925), «Рязанская баба» (1927) «Степан Разин» (1928), «Девушка с мячом» (1934), «Рыбачка» (1937), Произведения находятся в ГТГ, ГРМ, Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи, Самарском областном художественном музее, др. музеях.

Литература: Смекалов И. В. Ученики УЖВЗ Б. Ю. Сандомирская и С. А. Богданов — руководители Оренбургских ГСХМ (тезисы). Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. — М., МАРХИ, 2012. — с. 363—364.

273. САЯНСКИЙ (Попов) Леонид Викторович (1889, Иркутск – 1945, Москва). Журналист, писатель, живописец, график. Специального художественного образования не имел. Из дворянской семьи. Окончил Иркутское пехотное юнкерское училище. Участвовал в Первой мировой войне, штабс-капитан, был контужен и отравлен газами. Награжден тремя орденами. Написал о войне книгу «Три месяца в бою. Дневник казачьего офицера» (1915). Во время Гражданской войны встал на сторону советской власти. В 1919–1920 работал в Екатеринбурге. Принимал участие в праздничном оформлении города ко 2-й годовщине Октября (панно «Разгром белогвардейцев» на Привокзальной площади). Создал ряд политических плакатов. Среди них: «Красный пахарь! Работай спокойно, земля – твоя» (ПГХГ), «Кулак на хлебе сидит, а бедняк перед ним без шапки стоит» (СГОИКМ), «Прежде одни дворянчики в гимназиях учились – нынче повсюду советские школы открылись». (СГОИКМ), «Рабочий сделает плуг, крестьянин вспашет им землю» (ПГХГ), «Тиф последний враг!» (ПГХГ). По его проекту построена арка «Поезд революции мчится без остановки» у ж. д. Вокзала в Екатеринбурге. В начале 1920 покинул Екатеринбург. С 1923 жил в Москве публиковался в «Гудке», «Смехаче», «Чудаке». Член АХРР. С 1930 – постоянный автор журнала «Крокодил». Выпустил несколько сборников юмористических рассказов. Произведения хранятся в ПГХГ, СОКМ.

Литература: Будрина. – С.12, 40–41.

274. СЕГАЛИН Григорий Владимирович (1878, Москва – 1960). Доктор медицинских наук, художник-самоучка. Окончил Галльский университет (Германия) и Казанский университет (1915). Работал в заграничных клиниках, в психоневрологическом госпитале Красного Креста (1914–1918). В 1919 в Красной армии. Преподаватель кафедры нервных болезней медицинского

факультета Уральского университета (1920–1924). Изучал психофизиологию музыкантов и писателей. Основатель нового направления в психиатрии – эвропатологии. Автор трудов: «Нервно-психическая установка музыкально одаренного человека» (Свердловск, 1927), «Эвропатология Л.Н. Толстого» (Свердловск, 1930). Издавал в Свердловске журнал «Клинический архив гениальности и одаренности» (1925–1930). Автор ок. 150 живописных полотен. Одно из них – «Дом умалишенных» – пользовалась в 1920-х шумной известностью.

Сочинения: Институт гениальности. – Екатеринбург, 1992.

275. СЕДОВ-САРАПУЛЬСКИЙ Афанасий Александрович (1859 – 1922, Пермь). Живописец, график. В 1883 окончил АХ. Преподавал ИЗО в учебных заведениях Перми. Член ПОЛЖВЗ с 1909 Участник выставок ПОЛЖВЗ (1910, 1912, 1913, 1914, 1918). В 1918 преподавал в Пермском художественном училище. Работы хранятся в ПГХГ, ЕМИИ, Сарапульском краеведческом музее.

Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

Литература: Новые имена в художественной культуре Урала: Художники-педагоги 18 – начала 20 века. Библиографический справочник/Сост. Максяшин А.С., Егорова Е.И. – Екатеринбург, 1997. – С.40-41.

276. СЕМАШКЕВИЧ Роман Матвеевич (1900, Лебедево, Виленской губ.– 22.12.1937), живописец, график. Учился в школе [Бронислава Тарашкевича](#) в [Вильно](#), затем на скульптурном отделении в [Витебском](#) художественном училище. Завершил образование в Москве, во [ВХУТЕИНе](#) (1930), где учился у [А. Древина](#), [С. Герасимова](#). В 1931 состоялась первая персональная выставка в [Москве](#), работы экспонировались на выставке группы «Тринадцать». С 1932 года член МОСХ. В 1932 – 1937 совершил ряд творческих поездок на [Урал](#), на [Алтай](#), в [Белоруссию](#). В 1937 арестован, расстрелян. Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ, Чувашском государственном художественном музее, Златоустовском краеведческом музее, частных собраниях.

Источники: *Соснин Л.* Выставка картин т. Семашкевича // Пролетарская мысль (Златоуст). 1935. 1 мая.

Литература: *Алексеев Е.П.* Уральские картины Романа Семашкевича: принцип повествовательности // Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. 2018, № 2 (175), с.217 – 229; *Кантор А. М.* Яркая жизнь, жестокая смерть // Искусство. 2001. №3. С. 7 – 12; Роман Матвеевич Семашкевич. 1900 – 1937. Живопись, графика / Сост. Н. М. Васильева. М.: Галарт, 1996.

277. СЕНЬКИН Сергей Яковлевич (13.07.1894, Покровское-Стрешнева (ныне р-он Москвы) – 12.04.1963, Москва). Живописец, график, дизайнер, иллюстратор, фотограф. Учился в МУЖВЗ (1914–1915) и в ГСХМ (1918 – 1920) у К.С. Малевича. В 1915 году призван на военную службу. После Первой

мировой войны на Урале в Красной армии художником агитпропа. Вместе с Г. Клуцисом открыл собственную независимую мастерскую во ВХУТЕМАСе (1920). Участник выставок с 1921. Член группы «Октябрь» (с 1928). С 1923 сотрудничал с журналом «ЛЕФ». Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ГМИИ им. Пушкина, ЕМИИ (Беспредметная композиция, 1920).

278. СЕМИРЯКОВ Иван Александрович (1886, Нижний Тагил – 1963). Камнерез. Окончил Екатеринбургскую художественно-промышленную школу (1908). Работал камнерезом у ювелира Фаберже в С-Петербурге. С 1910 работал в Перми в земстве. Был одним из организаторов артели камнерезных художественных изделий в селе Красный Ясыл около Кунгура. Создал альбом образцов изделий из камня. В 1917 участвовал на местных выставках. Технический руководитель Уральского отделения Государственного акционерного общества «Русские самоцветы». После 1917 работает в Свердловске. Исполняет модели для Свердловской гранильной фабрики (Ночная лампа «Сова» из белого ангидрита). Член Уральского филиала АХРР с 1925. Член СХ с 1932. Среди произведений: бюст Л.Н. Толстого, «Горнорабочий», «Конькобежец», «Русский танец», «Козёл», «Ящерица», «Дракон». Участник городских, областных, региональных выставок. Произведения хранятся в ЕМИИ, Музее истории ювелирного и камнерезного искусства (Екатеринбург).

Литература: Павловский Б.В. Камнерезное искусство Урала. Свердловск, 1953. С.145; Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь, 1959. С. 144; Сазонов Н.С. Записки уральского художника. Л., 1966. С.159-160; Семенов В.Б. Уральский камнерез. Пермь, 1982; Новые имена в художественной культуре Урала: Художники-педагоги 18 – начала 20 века. Библиографический справочник / Сост. А.С. Максяшин, Е.И. Егорова Екатеринбург, 1997.

279. СЕРГЕЕВА Антонина Петровна (? – ?). Художница. Окончила МУЖВЗ. Была инструктором по изобразительному искусству отдела политпросвета Екатеринбургского губернского отдела народного образования. Инициатор создания в Екатеринбурге в 1919 художественной студии «Изо». С 1925 была членом Уральского филиала АХРР.

Литература: Сазонов, С.160.

280. СЕРЕБРЕННИКОВ Николай Николаевич (8.06.1900, с. Верхние Муллы Пермской губ. – 23.05.1966, Пермь). Искусствовед. Из семьи священника. В 1915 окончил Высшее начальное училище, затем Пермскую гимназию. Летом 1918 работает заведующим агитотдела военкомата, участвует в организации празднования 1-й годовщины Октября. В 1919 мобилизован в армию Колчака, на фронте ранен, в Сибири перешел на сторону Красной Армии. С осени 1920 сотрудник Пермского губернского отдела народного образования. В 1921 организовал краеведческий музей в с. Ильинском (к маю 1923 – более 7 тысяч экспонатов). С июня 1923 работает научным сотрудником Пермского художественного музея. Летом 1923 совместно с А.К. Сыропятовым и

И.И.Туранским участвует в первой экспедиции по сбору деревянной скульптуры. В 1923–1926 участвует еще в пяти подобных экспедициях. Было собрано более 200 деревянных скульптур 17–19 веков. В 1925–1960 С. – заведующий Пермской художественной галереи. При участии С. в Перми были организованы выставки: «Первая выставка творчества современных художников Урала» (1925), «Вторая выставка творчества современных художников Урала» (1927), «Выставка революционного искусства Запада» (1928), «Выставка произведений графики ленинградских художников» (1929), «Выставка гравюр и рисунков И.Н. Павлова и его учеников» (1929), «Вторая государственная передвижная выставка Наркомпроса» (1930). С 1934 председатель Пермского отделения СХ. Автор искусствоведческих работ: «Пермская деревянная скульптура: Материалы предварительного изучения» (1926), «Уральский фарфор и фаянс 19 века» (1926), «Урал в изобразительном искусстве» (1959), «Художники Перми» (1963), «Пермская деревянная скульптура» (1967), а также многих статей об уральских художниках.
Литература: Будрина А.Г. Поликарпова Г.А. Дело всей жизни. Искусствовед Н.Н. Серебренников (1900-1966). – Пермь, 1970; Кашихин Л.С., Бурдин Б.П., Будрина А.Г. Подвижники культуры Серебренниковы. – Пермь, 1991.

281. СЕРЕБРЯКОВ Иван Ефимович (1891, п. Шурала, Верхотурского уезда, Пермской губ. – ?). Художник-самоучка. Из семьи драгера платиновых приисков. В 1917 окончил Нижнетагильское горнозаводское училище. Техник-металлург. В 1910-е выполнил серию графических копий с картин и гравюр русских и иностранных художников. Как художник-оформитель создавал фоны для групповых фотографий, проекты оформления титульных листов альбомов, памятные адреса известным жителям Н. Тагила, театральные программки и техническую рекламу. Работы С. хранятся в НТГМЗ.

Литература: Добрейцина Е.Л. Культура Нижнего Тагила в первой половине XX века. Канд. дисс. – Екатеринбург, 2002.

282. СЕРЕГИН П.И. (? - ?). Выполнил лепку фигуры «Рабочего с винтовкой» (1921). Оформил интерьеры кинотеатров им. А.С. Пушкина (1927) и им. 30-летия ВЛКСМ в Челябинске.

Литература: Кожевников А. «Близнецы» Константина Клодта //Уральский следопыт. – 1991. – № 5. – С.14-15.

283. СИМАКОВ Иван Васильевич (1877, Кунгур Пермской губернии – 1925). График. В 1903–1912 учился в Петербурге в АХ, окончил её со званием художник-архитектор. С начала 1918 работал в Ленинградском издательстве. Выполнил более 100 обложек и около 800 иллюстраций. В годы гражданской войны и последующий период исполнил около 40 агитационных плакатов. Исполнил цикл рисунков для альбомов «9 января», «Шесть дней» и др. Большая часть рисунков С. находится в ПГХГ.

Литература: Серебренников, С.144; Иван Васильевич Симаков. Сборник статей (памяти художника). – Л., 1926.

284. СИНАЙСКИЙ Виктор Александрович (21.10.1893, Мариуполь – 1968). Скульптор, педагог. Учился в Одесском художественном училище (1913–1916) у К.К. Костанди. В 1917 учился в ВХУ при ИАХ, затем в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (1918–1921) у В.А. Беклемишева. В 1918–1919 участвовал в осуществлении плана монументальной пропаганды в Екатеринбурге. Руководил скульптурной мастерской ЕВСГХМ. В 1921 занимался в мастерской А.Т. Матвеева, ассистент у А.Т. Матвеева (1921 – 1922). В 1921–1951 (с перерывами) преподавал в Ленинградском ВХУТЕИИ, Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина и ЛВПХУ им. В.И. Мухиной. Профессор с 1932. В 1923–1925 преподавал в Уральском художественном техникуме.

Произведения хранятся в ГРМ, др. музеях.

Литература: [Ярков С.П. Первые шаги советской художественной школы на Урале // Из истории художественной культуры на Урале. Сборник статей. — Свердловск: УрГУ, 1980.С. 87–88.](#)

285. СИТНИКОВ Николай Васильевич (4.07.1910, Екатеринбург – 23.06. 1993, там же). Художник театра, живописец. Народный художник РСФСР (1973). Родился в семье железнодорожника. В 1926 году закончил курсы рисунка и живописи при Уральском художественном техникуме. Продолжил свое художественное образование в Москве на рабфаке искусств (1927–1930), затем на факультете театрально-декорационной живописи Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина (1938, мастерские А.А. Осьмеркина и М.П. Бобышева). В 1938–1944 работал в Башкирском театре оперы и балета в Уфе. С 1944 — в свердловских театрах. В театре оперы и балета оформил спектакли «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Евгений Онегин», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» П. Чайковского, «Риголетто» Дж. Верди; в театре музыкальной комедии — «Табачный капитан» В. Щербачева, «Дочь фельдмаршала» О. Фельцмана, «Веселая вдова» Ф. Легара, «Фиалка Монмартра» И. Кальмана; в ТЮЗе — «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Всего оформил около 150 постановок в театрах Свердловска, Уфы, Казани. Преподавал в СХУ (1974–1978). Участник городских, областных, региональных, республиканских, всесоюзных, международных выставок. Персональные выставки Ситникова состоялись в Свердловске–Екатеринбурге (1950, 1980, 1986, 1991, 2000, 2010).

Соч.: Театр, живопись и жизнелюбие // Урал. 2000. №2–3.

Литература: Н.В. Ситников: Каталог персональной выставки. Свердловск, 1950; Павловский; Тяжелых В.Г. Н.В. Ситников. Л., 1962.

286. СКРЕБНЕВ Борис Николаевич (23.10.1907, Ардатов – 11.03.1987, Озерск). Художник театра, график. В 1929 окончил Уральский художественно-промышленный техникум, учился у И. Трёмбовлера, Монбланова, Н. Иванова. Работал в Челябинском театре музыкальной комедии. Член СХ СССР с 1937.

Литература: Челябинская организация союза художников России. – Челябинск, 1996. – С.83.

287. СЛАВНИН Вячеслав Константинович (1.10.1880, Ново-Уткинский з-д. – 1947). Живописец, график. Родился в семье учителя. Занимался в частных художественных студиях в С-Петербурге (1907–1910), в Париже (1912–1914). В 1921 – член Екатеринбургской артели художников. Член Уральского филиала АХРР с 1925, член СХ с 1932. Автор индустриальных пейзажей, портретов. Участник городских, региональных выставок. В 1930 – 1940-х провел в Свердловске четыре персональных выставки. Произведения хранятся в ЕМИИ. Архивные источники: Архив Свердловской организации СХ, ф. Р-2022, оп.1. д. 11 (Личное дело Славнина В.К. 1943).

Литература: Сазонов. С.160.

288. СЛОВЦОВ Александр Николаевич (3.07.1885, Невьянск – 12.05.1944, Хабаровский ИТЛ). Учитель, астроном, краевед, художник-самоучка. Из семьи священника. Окончил Екатеринбургскую гимназию, учился в Екатеринбургской духовной семинарии (исключен в 1905). Член РСДРП с 1904. В 1913 окончил С.-Петербургский университет по специальности «астрономия». Опубликовал труд «Вычисление орбиты кометы» (1912, «Известия С.-Петербургского университета»). В качестве вольнослушателя посещал вечерние курсы ИАХ и ЦУТР б. Штиглица. С 1913 преподавал физику и математику в училищах Н. Тагила. Организатор и председатель Съезда учителей Верхотурского уезда (1917). В 1918 вышел из РСДРП. При Колчаке избран в следственную комиссию. В 1919–1920 под арестом за «контрреволюционную деятельность». В 1920-е преподавал в горном и педагогическом техникумах Н. Тагила. Занимался краеведением с 1902, печатался в «Пермском крае», «Уральском крае», «Уральской жизни». Один из организаторов Тагильского общества изучения местного края (ТОИМК) в 1922. Создатель и первый директор краеведческого музей (1923). Инициатор проведения археологических раскопок Горбуновского торфяника (1926–1939). Организовал первую в Тагиле художественную выставку (1926), участвовал в ней как художник-любитель; юбилейную промышленную выставку «Десять лет Советской власти в Тагиле» (1927–1928). С 1926 проводил ежегодные краеведческие конференции. Разрабатывал проекты создания единого музейного комплекса «Демидовская усадьба», возрождения местной школы росписи по дереву и металлу. Подготовил проект книги «Нижний Тагил» к 200-летию города. В 1934 арестован и осужден за «контрреволюционную деятельность». Отбывал наказание в Хабаровском ИТЛ. Умер в заключении.

Литература: Добрейцина Л.Е. Культура Нижнего Тагила в первой половине XX века. Канд. дисс. – Екатеринбург, 2002; Книга памяти – Екатеринбург, 1994; Фахретдинова А. Музейный мечтатель // Тагильский рабочий. – 1998. – 15 мая.

289. СЛЮСАРЕВ Иван Кириллович (17.06.1886, д. Черноскутово Пермской губ. –20.10.1962, Свердловск). Живописец, график. Работал подручным

мальчиком в хлебном лабазе в Екатеринбурге. Посещал вечерние классы екатеринбургского Общества изящных искусств. С 1899 занимался живописью под руководством Л.В.Туржанского. В 1902–1907 учился в ЕХПШ. Преподавал рисование в Екатеринбургской гимназии и реальном училище. Работал преимущественно в области пейзажа. С 1919 возглавлял среднюю группу художественной студии «Изо». С 1902 постоянный участник городских, областных, зональных и республиканских художественных выставок. В 1920 участвовал в городской выставке совместно с С.Д. Эрзеей и Л.В. Туржанским. В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников. В 1921–1927 преподавал в Уральском государственном практическом институте – Уральском художественно-практическом техникуме. С 1925 член Свердловского филиала АХРР. Один из первых членов Свердловского отделения СХ с 1932. Является одним из основоположников уральской пейзажной живописи. В мае 1923 в Екатеринбурге состоялась персональная выставка произведений С. Персональные выставки С. состоялись в Свердловске также в 1937, 1946, 1957, 1977 и 1987. В Москве произведения С. выставлялись в 1925–1928 и в 1940. В Перми – в 1912–1914, в 1925 и в 1927. Произведения С. изображают пейзажи Свердловска и его окрестностей, Среднего и Южного Урала. Произведения С. находятся в ЕМИИ, музеях Перми, Н. Тагила, Первоуральска и частных собраниях.

Литература: Искусство рожденное революцией, С.60.; Каптерев Л. Творчество художников Урала // Просвещение на Урале. – 1928. – № 7–8. – С.125; Павловский Б.В. И.К. Слюсарев. – М., 1958.; Сазонов. – С.160.; Слюсарев И.К. Путь художника //Уральский современник. Альманах. – Свердловск, 1938. – № 1. – С.244-247; Серебренников. – С.144; Ярков.

290. СОКОЛОВ Петр Ефимович (20.05.1886, с. Летово, Рязанская губ. – 18.04.1967, Москва). Живописец, график. Учился в студии И. И. Машкова, во Вторых СГХМ у П. В. Кузнецова. В 1919–1921 как уполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса участвовал в организации Свободных художественных мастерских в Воронеже, Перми, Екатеринбурге и Пензе. В 1923–1924 – профессор на основном отделении ВХУТЕМАСа. Член МОССХ с 1941. В 1930–1960-е работал в жанре пейзажа. Выставки: Художники советского театра за 17 лет. Москва, 1935; Театры Москвы за 20 лет. Москва, 1937; Персональная А.Ф. Боевой и П.Е. Соколова (посмертно). Москва, 1971. Произведения хранятся в ЕМИИ, Дальневосточном художественном музее, Государственном музее изо. искусств Каракалпакии (Нукус, Узбекистан).

Литература: Сазонов, С.160; Миролюбов А. Жизнь в искусстве // Московский художник. – 1971. – 17 дек.; Авангард, остановленный на бегу. – Л., 1989; Алексеев Е.П., Смекалов И.В. Петр Соколов - уполномоченный Свободных государственных художественных мастерских: судьба реформатора //Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. 2019, № 4 (193). С.165 – 181; Алексеев Е.П., Смекалов И.В. Петр Соколов и Анна Боева – практики «футуристической революции» //Искусствознание, 2020, № 1 – 2. С. 272 – 313.

291. **СОКОЛОВ-СКАЛЯ Павел Петрович** (21.06.1899, п. Стрельня, ныне в черте СПб – 3.08.1961, Москва). Живописец, график. Народный художник РСФСР (1956), профессор, действительный член АХ СССР (1949), дважды лауреат Государственной премии СССР. В 1914–1918 учился в студии И.И. Машкова в Москве. Весной 1918 работал в Хвалынске. После прихода в Хвалынск белогвардейцев перебрался в г. Троицк, Оренбургской губернии, где познакомился с пленными венграми. Пользовался документами бежавшего пленного Скаля (поэтому художник взял впоследствии фамилию С-С.). После восстановления в Троицке Советской власти работал в ревкоме, возглавлял отдел искусств. Основал советский театр в Троицке, работал в нем художником. В этот период им было создано много эскизов и набросков, которые послужили основой для написания в будущем крупных картин: «С. Разин», «Красногвардейцы» и др. В 1920 по направлению Троицкого ревкома отправился в Москву, для продолжения художественного образования. В 1920–1922 во ВХУТЕМАСе. Председатель художественного объединения «Бытие», член АХРР (с 1926). В 1935–1941 преподавал в Студии военных художников им. Грекова. В 1941–1945 художественный руководитель «Окон ТАСС». Автор историко-революционных и батальных картин.

Литература: Материалы свода памятников истории и культуры РСФСР. Челябинская область. – М., 1986. – С.129 - 130; *Соколов-Скаля П.П.* Годы и люди. – М., 1959. – С.5; *Ястребов И.И.* Павел Петрович Соколов-Скаля. – М.: Советский художник, 1959.

292. **СОСНОВСКИЙ Александр Михайлович** (1902, Златоуст – 1987, там же). Живописец, краевед. Окончил Златоустовское четырехклассное училище. С 1919 член Златоустовской комсомольской организации. В 1921–1923 в Красной Армии. В 1923–1925 учился в Петроградской АХ. В 1930–1935 работал в Златоустовском краеведческом музее. В 1935 переехал в Челябинск, где стал одним из организаторов и руководителей Челябинского областного союза советских художников и кооперативного товарищества «Художник». В 1944–1945 воевал на 1-м Прибалтийском фронте. После войны жил в Риге. В 1958 вернулся в Златоуст, занимался творческой деятельностью, краеведением, озеленением города. Автор рукописи о комсомольской организации города. Произведения хранятся в музеях Златоуста и Челябинска.

Литература: Златоустовская энциклопедия. – Златоуст, 1997. – Т.2. – С.115.

293. **СПЕШИЛОВ Александр Николаевич** (5.10.1899, д. Тупица, Пермский уезд – 5.10.1985, Перм). Художник-оформитель, педагог, писатель. Окончил Слудское мужское начальное училище (1914), учился на подготовительном отделении ЕХПШ (1916–1918). Участник Гражданской войны на стороне красных. В 1920–1921 учился в ЕСГХМ у С.Д. Эрзи, затем у П.Е. Соколова. В 1921 учился на декоративное отделение Пермских СГХМ. Состоял в литературной группе «Мастерская слова – МЫ». С 1925 работал в Совпартшколе. Членом Пермского окружного отделения РАБИС (с 1926).

До 1934 работал в пермской школе № 21, затем был переведен в систему рабочего образования. С 1935 – **заведующий редакцией заводской многотиражки «За мотор»** (Пермский завод им. И. В. Сталина). С 1935 – член Союза советских писателей. С 1940 – редактор художественной литературы в Молотовском книжном издательстве, с 1942 – директор издательства. Автор романа, повестей, рассказов. В 1979 опубликовал автобиографическую книгу «Страницы прожитого».

294. СТАРКОВ Леонид Александрович (29.05.1894, Пермь – 1979, Березники). Живописец, график. Работал слесарем вагонного депо в Перми. Начинал как художник-самоучка. В 1917–1918 занимался у художников А.А. Седова, А.Н. Зеленина, Н.М. Гущина. Принимал активное участие в гражданской войне. С 1919 в Пермских художественных мастерских. Член РКП (б) с 1920. Автор проекта памятника борцам революции у Оперного театра в Перми (открыт 7.11.1920). В 1921 поступил на рабфак искусств в Москве. В 1925–1930 учился в ВХУТЕИИне. В 1930 на Всероссийской конференции художников избран ответственным секретарем секции ИЗО ЦК профсоюза Рабис. С 1930 работал в «Изогизе». С 1932 член СХ СССР. Работает в Центральном Бюро художественных выставок МОСХ. Во время командировки на Урал написал картину «Открытая разработка железной руды» (1932). В 1937 репрессирован. С 1941 в Березниках работает художником при Дворце культуры им. Ленина, создает агитплакаты и сатирические листки. С 1946 руководил изостудией в Березниках. Персональная выставка С. состоялась в Березниках в 1965.
Литература: Курдов В.И. Памятные дни и годы // Звезда. – 1983. – № 7. С.46; Пудовкина И. «Среди учёных дотошных. Утешитель, шаман, небожитель» // Березниковский рабочий. – 1995. – 2 июня; Старков Л.А. Каталог юбилейной выставки пермского художника. – Пермь, 1965.

295. СТАРОНОСОВ Петр Николаевич (18.01.1893, Москва – 18.11.1942, Москва). Живописец, график. Специального художественного образования не получил. С 1909 работал в качестве иллюстратора в юмористических журналах «Оса», «Будильник». В 1915–1916 воевал рядовым солдатом, тяжело ранен. В 1917–1920 жил на Урале, в с. Медведевка, затем на ст. Златоуст. В Златоусте преподавал рисование в Высшем начальном железнодорожном училище. Совместно с Д.Д. Бюрлюком провел в Златоусте выставку «Реализм и футуризм в живописи» (1918–1919). В этот период писал преимущественно пейзажи, в которых реальность передается с романтической идеализацией. Среди них: «Нахмурилось» (1917), «Медведевка» (1917), «Озеро Чебаркуль» (1918, все в ПГХГ). «После дождя» (Златоустовский краеведческий музей). В 1919–1920 жил в Красноярске, в 1920 арестован Красноярским ГубЧК, приговорен к заключению в концлагерь. В 1922 переехал в Батум, в 1926 вернулся в Москву. В 1920 – 1930-е года занимается графикой, освоил технику линогравюры и ксилографии. Сотрудничал с журналами «Смена», «Пионер», «Всемирный следопыт», «Вокруг света». Иллюстрировал книги: «Индустрия социализма», «Крепость и побег» П.А. Кропоткина. В 1934 состоялась персональная

выставка в Москве. Автор серии гравюр «Жизнь Ленина». В 1937 издал автобиографическую книгу «Моя жизнь».

Сочинения: Старонос П.Н. Моя жизнь. – М.-Л., 1937.

Литература: Серебренников, С.145; Сокольников М. П. Старонос. – М., 1938.

296. СТЕПАНОВ Александр Федорович (1893 – 1965). Живописец, график. Окончил Пензенское художественное училище, позднее ВСУ при ИАХ. В 1920-х жил в Оренбурге. Работал преимущественно в области натюрморта. Член СХ с 1940. Среди работ: «Цветы» (1950-е, ООМИИ), «Натюрморт с лимоном» (1950-е, ООМИИ).

Литература: Медведева, С.42, 43.

297. СУББОТИНА Евстолия Ивановна (1888, Пермь – 1952, Кудымкар.). Художник, педагог. Жена П.И.Субботина-Пермяка. В 1907–1908 училась в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве. С 1919 руководила Кудымкарскими художественно-производственными мастерскими. Заведовала Коми-пермяцким краеведческим музеем. Среди работ 1920-х: «Портрет П.И. Субботина-Пермяка» (частное собрание, Пермь.)

Источники: Архив краеведа В.В. Семянникова (Пермь).

Литература: Власова О.М. Художник П.И. Субботин-Пермяк. – Пермь, 1990.

298. СУББОТИН-ПЕРМЯК Петр Иванович (6.12.1886, с. Кудымкар Соликамского уезда Пермской губернии – 6.01.1923, Пермь). Живописец, график, художник декоративно-прикладного искусства, сценограф и педагог. Девятый ребенок в крестьянской семье. Отец заведовал мельницами в имениях графа Строганова. Мать по национальности коми-пермячка. Учился в Пермском реальном училище (1898–1904), Вятском реальном училище (1904–1905), Пермском реальном училище (1906 – 1907). В 1907–1914 учился в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве. Закончил с золотой медалью и присвоением звания художника 1-го разряда (производственная специальность – декоративная живопись.) Одновременно в частной художественной школе живописи Юона и Дудина (1907–1911). В 1908–1912 работал для кустарного пункта в с. Никольском Воронежской губ. у З.С. Соколовой. Постоянный сотрудник Московского губернского кустарного склада. В 1911 работал художником-декоратором в рабоче-крестьянском театре (секция вспоможествования фабричному и сельскому театру). В 1912 работал для театра «Летучая мышь». В 1913 преподаватель воскресных и вечерних курсов при Строгановском училище. В 1914–1918 преподаватель Строгановского училища. В 1915 работал в Кремле, художником-декоратором в Кавалерском корпусе, выполнял чертежные и графические работы для государственного издания «Кремль в старину и теперь». В 1918 участвовал в выставке 36 художников в Москве. В 1919 преподавал в Первых высших художественных мастерских (Строгановское училище). В феврале 1918 участвовал в праздничном оформлении Москвы к первой годовщине со дня образования Красной Армии. В июле 1919 командирован ИЗО Наркомпроса, в

качестве областного уполномоченного по организации художественных мастерских, в Пермскую губернию. Организовал народные театры в Усолье и Кудымкаре, художественные мастерские в Перми, Кунгуре, Кудымкаре. В 1919 организовал в Кудымкаре первый коми-пермяцкий краеведческий музей. В 1919–1922 – заведовал Пермскими художественными мастерскими (с 1922 Пермским художественным техникумом), вел обширную преподавательскую деятельность. Организовал художественную выставку преподавателей и учащихся мастерских «Выставка инопутистов» (август 1920). В 1921 издал кустарным способом альбом «Набойки Пермского края» в 6 выпусках. В апреле 1922 из-за тяжелой болезни вынужден был отказаться от заведования Пермским художественным техникумом, продолжая работать в нем в качестве заведующего учебной частью, художника-руководителя живописного отдела, профессора живописи, лектора по вопросам искусства и художественного образования. Персональные выставки состоялись в Перми в 1986–1987 и в ЦДХ в Москве в 1990.

Литература: Власова О.М. Художник П.И. Субботин-Пермяк –Пермь, 1990; Серебренников; Субботина И.П. Художник П.И.Субботин-Пермяк –Пермь, 1959.

299. СЫРОМЯТНИКОВ Василий Степанович (1885, д. Зилядярово Белебеевского уезда Уфимской губ. – 1979). Живописец, график. В 1912 окончил Казанское художественное училище. Учился у П.П. Бенькова и Ю.С. Евстафьева. С 1916 жил в Уфе. Преподавал в школах, был научным сотрудником художественного музея (до 1937). Один из основателей Уфимского отделения АХРРА (1926), художественных мастерских «Башхудожник». Занимался изучением башкирского народного творчества. Среди работ 1920-х: «Татарский мотив» (1925), «Серый день» (1925), «Золото осени» (1926), «Башкирка» (1928), «Улица на кочевье» (1929), «Вечер на кочевье» (1929). Выполнил альбом зарисовок башкирского народного орнамента (1925–1937). Автор панно «Свиноводство» для павильона «Башкирия» на ВСХВ (1939). Участвовал на Выставке работ художников национальных окраин Советской России в Сан-Диего (США, 1929) и на Выставке художников старшего поколения РСФСР в Москве (1940).

Литература: Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.172-174.

300. ТАЁЖНЫЙ (ЧЕШУИН) Петр Иванович (1888, Екатеринбург – 1952, Москва). Скульптор. Учился в ЕХПШ у Т.Э. Залькална, близкий друг И.Д. Шадра. До 1917 работал миниатюристом в ювелирной мастерской Фаберже в Москве. В период Гражданской войны жил на Алтае. В начале 1920-х вернулся в Москву. Автор многочисленных барельефов, портретов Сталина, Ленина, Маркса, Горького, Пушкина. Широкой известностью пользовалась его работа «Ленин на смертном одре». Один из авторов эскиза первого варианта ордена Ленина. Произведения хранятся в Государственном музее городской скульптуры Петербурга, Новосибирском краеведческом музее, др. музеях.

301. ТАЛАЛАЙ Владимир Львович (06.12. 1908, Новгород-Северский, Черниговская губ. – 10.07.1996, Москва). Художник театра. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1959) и Карельской ССР. Учился в театральной мастерской живописного факультета Одесского художественного института (Окончил в 1932). Работал в театрах Одессы, Иванова. В 1936 приехал в Челябинск, художник драмтеатра им. С. Цвиллинга. С 1938 – главный художник театра, в 1941–1945 одновременно оформлял спектакли в Магнитогорском драмтеатре. Среди оформленных спектаклей: «Анна Каренина» по Л. Толстому (1937); «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1937); «Человек с ружьем» Н.Ф. Погодина (1938); «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева (1941); «Разлом» Б. А. Лавренева (1942). В 1946–1988 – главный художник Московского ТЮЗа. С 1960 преподавал на Высших режиссёрских курсах при ГИТИСе.
302. ТАТЛИН Владимир Евгафович (16.12.1885, Москва – 31.05.1953, там же). Живописец, график, дизайнер, художник театра. Один из крупнейших представителей русского авангарда, родоначальник конструктивизма. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1931). Из дворянской семьи. В 1902–1903 учился в МУЖВЗ, затем в Пензенском художественном училище (1905–1910). Экспонировал контррельефы на Последней футуристической выставке «0,10» (1915). Автор проекта Памятника III интернационалу (1919–1920), аппарата «Летатлин» (нач. работы 1923). Преподавал в Первых СГХМ в Москве, затем во ВХУТЕМАСе и Киевском художественном институте (1925–1927). Персональная выставка состоялась в 1932 году. В конце 1936 получил предложение от Свердловского драматического театра оформить спектакль «Пушкин» (автор пьесы А.Глоба, реж-постановщик Б.Г. Роцин). Три месяца жил в Свердловске на квартире художника А.В. Кикина. Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, др. музеях.
Литература: Курчанова Н. Таким помню Татлина. Мемуары Анны Бегичевой // **Теория моды: одежда, тело, культура**. Лето 2017. № 44.
303. ТЕМНИКОВА Галина Михайловна (2.02.1900, Соликамск – 16.02.1985, Свердловск). Скульптор, график. Член СХ с 1945. Училась на скульптурном отделении Уральского художественного техникума в Свердловске (1922–1925), затем окончила графический факультет ВХУТЕИНа в Москве (1930, среди учителей П.Я. Павлинов, В.А. Фаворский, Н.Н. Куприянов). Сотрудничала с московскими издательствами, работала техническим редактором в издательстве «Искусство», занималась офортом и литографией. С 1941 жила в Ирбите. Автор графических работ «Моя соседка Нюра», «Лунная ночь», «Дорога в Абрамцево» Среди скульптурных произведений «Доярка» (1949), «Птичница» (1951), «Дискобол» (1951), «Буревестник» (1953), «Горноалтайская чабанка» (1953). Выполнила монументальные рельефы для ДК Эльмаша в Свердловске, ДК Союзасбеста в Н. Тагиле. Участник городских, областных, зональных выставок. Произведения хранятся в ЕМИИ, Ирбитском музее изо. искусств.
Источники: ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии

членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л.84.

Литература: Павловский; Ярков. – С. 287.

304. ТИМОФЕЕВА Надежда Константиновна (1900 – 1973). Живописец, график. Ученица К.С. Малевича. Вместе с мужем И.А. Кудряшовым работала в Оренбурге (1919 – 1921).

Литература: Крусанов А.В. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т.2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 2. – М., 2003. – С. 355–356.

305. ТИХМЕНЕВ Евгений Александрович (8.08.1869, Сумы, Харьковская губ. – 1934, Оренбург). Живописец-баталист. Из дворянской семьи. Учился в ИАХ (1891–1896) у Б.П. Виллевалде. В 1900—1910-х постоянно участвовал Осенних выставках в Санкт-Петербурге, графические работы регулярно воспроизводились в журналах «Нива», «Родина», «Искры». После 1917 года занимался главным образом иллюстрированием детских книг. В 1928 году переехал в Оренбург к племяннику Е.В. Тихменеву, который работал оформителем Оренбургского Дома Красной Армии, а затем местного краеведческого музея. В Оренбурге создал ряд батальных картин, в том числе «Расстрел демонстрантов у Беловской тюрьмы» (1930), «Разгром колчаковцев на Салмыше в 1919 г.» (1931), «Доставка оружия Красной Армии» (1930-е), «Поход Джангильдина» (1931), «Разгром обоза белых» (1930-е). Принимал участие в выставках работ художников АХР в Оренбурге (1930, 1932). Автор картин на тему охоты: «Охота на рысь» (1930-е), «Соколиная охота» (1930-е), «Встреча сибирских казаков с уссурийским тигром» (1930-е). Работы хранятся в ООМИИ и в Оренбургском краеведческом музее, Иркутском областном художественном музее.

Литература: Медведева, С.15, 16, 17, 18.

306. ТОПОРКОВ Дмитрий Александрович (1885 – 1937). Живописец, график. Учился в Москве, в частной студии художника В.Н. Мешкова и в МУЖВЗ у А. Архипова и К. Коровина. Участник Первой мировой войны, с 1918 в РККА. В 1922 вошел в состав АХРР, стал членом Центрального Совета АХРР. В 1931 в составе творческой бригады работал на уральских заводах. Участник выставки «Гиганты Урала» (1931). Среди работ: «Смена» (1931), «Домны» (1931). Произведения хранятся в ГТГ, ЕМИИ, ООМИИ, Магнитогорской картинной галерее.

Источник: Гиганты Урала: отчетная выставка выездной бригады художников. Каталог. – М., 1931.

307. ТОПОРКОВ Иван Николаевич (? - ?). Живописец. Самодеятельный художник. Работы экспонировались на Первой выставке художников Урала в Перми. Произведения хранятся в ЕМИИ, ПГХГ.

Литература: Первая выставка художников Урала в Перми. //Уральская новь, 1926, 15 февраля. С. 5–7.

308. **ТОПОРКОВА** Вера Вячеславовна (?-?). Живописец, график, скульптор, декоратор. В 1917 окончила женскую гимназию в Нижнем Тагиле, 9-месячные курсы художественной школы в Казани. В 1921 три месяца училась в ЕСГХМ на скульптурном отделении. Увлекалась авангардом, испытала влияние древнерусского искусства. Принимала участие в художественных выставках: 1-я художественная выставка в Нижнем Тагиле (1926); 2-я выставка творчества современных художников Урала в Перми (1927); областная выставка творчества художников Урала в Свердловске (1928).

309. **ТРАПЕЗНИКОВ** Афанасий Никифорович (1907, д. Деньково, Вятская губ. – 1985, Пермь). Живописец, график. Окончил Пермский художественный техникум (1928). Руководил заводской изостудией в Лысьве. Преподавал в школах и Пермском художественном техникуме. Член Пермского областного ССХ с 1939. Участник Великой Отечественной войны. Произведения хранятся в ПГХГ.

310. **ТРЕМБОВЛЕР** Исаак Израилевич (10.09.1890, д. Варварка близ Николаева – 14.10.1943, Свердловск). Скульптор. Родился в семье служащего. В 1913 учился в художественной школе в Николаеве. В 1917–1919 преподавал в этой школе. В 1920–1925 учился во ВХУТЕМАСе у С.Т. Коненкова и И.Э. Грабаря. Входил в общество «Бытие» (1921–1924), работал инструктором изостудий в Москве. С 1926 в Свердловске. Преподавал в Уральском индустриально-художественном техникуме и художественных студиях Свердловска. В 1926–1932 был директором Уральского индустриально-художественного техникума. Был первым руководителем мастерской «Уралхудожник». Среди работ: «Старый еврей» (1918, гипс), «Портрет Я.М. Свердлова» (1920, гипс; 1924, дерево), «Портрет Карла Маркса» (1921, дерево), «Автопортрет» (1924, дерево), женский портрет (1928, дерево). Работал в монументально-декоративной скульптуре. Участвовал в выставках в Николаеве (1918), Москве (1921–1924), Свердловске (1928). Работы хранятся в ЕМИИ., НТМИИ.

Источники: РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 1. Ед. хр. 2539. Личное дело Трембовлера Исаака Израилевича.

Литература: Савицкая Л.К. Трембовлер // Екатеринбург: Энциклопедия. – Екатеринбург, 2002. – С. 560; Сазонов. – С.161; Ярков.

311. **ТРОФИМОВ** Константин Павлович (21.05.1885, Тюмень – 1944, Свердловск). Художник декоративно-прикладного искусства, педагог. Родился в семье купца-судовладельца. Брат художника В.П. Трофимова. Первые навыки в изобразительном искусстве получил под руководством художника Н.В. Кузьмина в Александровском реальном училище в Тюмени. Учился в Строгановском художественно-промышленном училище (1906 -1911) в натурном классе у С.В. Иванова и в керамической мастерской у Н.А. Андреева. В 1912–1918 преподавал в Строгановском училище, вел курс рисунка в

бесплатных воскресных классах. Как керамист работал преимущественно в мелкой пластике. Среди ранних работ «Маркиза» (керамика) часы с фаянсовой женской фигурой в костюме XVIII века. Участвовал в реставрационных работах в Московском Кремле, расписывал потолки в Музее изящных искусств (ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина), работал над фресками в особняке Г. Г. Тарасова на Спиридоновке, выполняет декоративно-отделочные работы для здания Скакового общества и Брянского вокзала. В 1923 вернулся в Тюмень. Сотрудничал с губернской газетой «Трудовой набат», писал декорации к спектаклям Камерного театра, преподавал рисование в школах и учреждениях города, руководил художественной студией. Среди его учеников А. П. Митинский, И.П. Котовщиков, И.И. Кротов. В 1925 переехал в Омск, преподавал рисунок и композицию в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М. Врубеля. С начала 1930-х работал в Свердловске. Член СХ с 1936. Произведения хранятся в Тюменском музее изобразительных искусств, частных собраниях.

Источники: Архив Свердловской организации СХ, ф. Р-2022, оп.1. д. 1а (Личное дело Трофимова К.П. 1939).

312. ТУМБАСОВ Арсений Михайлович (28.10.1901, с. Ильинское, Вятской губ. – 10.05.1974). Архитектор, художник. Из крестьянской семьи. Учился в ЕХПШ (1915–1919), в ЕСГХМ (1919–1921), затем в Высшем Туркестанском техникуме в Ташкенте (1921 – 1922). Участвовал в росписи Дома крестьянина в Свердловске (1920-е). В 1944–1941 работал а архитектурных и строительных организациях Свердловской и Челябинской обл. В 1941–1944 служил в армии, был инженером-маскировщиком. Архитектор медсанстроя Свердловска (1945–1948), зав. бюро экспертизы в отделе по делам архитектуры при облисполкоме (1949–1950), архитектор НИИ Унипромедь (1952 – 1954), затем до 1956 – зам. начальника областного отдела по делам архитектуры облисполкома. Среди архитектурных работ в Свердловске: Городок чекистов (1929–1934, совм. с И.П. Антоновым, В.Д. Соколовым), спорткомплекс «Динамо» (нач. 1930-х), жилой комплекс по ул. 8 Марта, 2 (1931 - 1933).

Литература: Давинсон Б., Ликина А. На глазах городище родиться //Уральский рабочий. – 1974. – 21 нояб.; Сазонов, С.161. Ярко.

313. ТУРАНСКИЙ Иван Иванович (1.01.1891, Пермь– 1981, там же). Живописец, график. Родился в семье служащего Пермской железной дороги. Окончил Пермскую гимназию. Занимался у художника А.И. Шанина. В 1917 окончил Пензенское художественное училище, вернулся в Пермь, где преподавал рисование в учебных заведениях. В 1918 – организовал курсы живописи, рисунка и лепки, преобразованное в художественное народное училище. Закрыто колчаковцами. В 1919 вместе с Квятковским открыл художественную студию (частную художественную школу. Существовала до 1931). В 1922 возглавлял живописные мастерские Пермского художественного техникума. Летом 1923 участвовал вместе с Н.Н. Серебренниковым и А.К. Сыропятовым в первой экспедиции по сбору деревянной скульптуры в

Пермском крае. Делал зарисовки памятников старины и предметов крестьянского быта. Преподавал рисование в различных учебных заведениях Перми. В 1944 вместе с А.И. Зелениным восстанавливал росписи икон в Свято-Троицкой (Слудской) церкви.

Литература: Кашихин Л.С., Бурдин Б.П., Будрина А.Г. Подвижники культуры Серебрянниковы. – Пермь, 1991. – С.180-181; Спешилова Е. Старая Пермь. Дома. Улицы, Люди. 1723–1917. – Пермь, 1999. – С.270-274.

314. ТУРЖАНСКИЙ Леонард Викторович (30.09.1874, Екатеринбург – 31.05.1945, Москва). Живописец. Из семьи врача. В 1889–1895 учился в местном реальном училище и занимался живописью у художника Н.М. Плюснина. В 1898–1907 учился в Москве в МУЖВЗ у В.А. Серова и К.А. Коровина. Участвовал в ученических выставках (работы «Урал весной», «По реке Чусовой» и др.). В 1906–1907 создал ряд рисунков для уральских сатирических журналов. С 1908 участвовал на выставках передвижников. В 1910 стал членом Союза русских художников, принимал участие в выставках Союза. С 1912 жил в Малом Истоке (под Екатеринбургом). В 1919 жил и работал в Екатеринбурге, занимался агитационной работой (создавал панно, плакаты, оформлял революционные праздники). Преподавал в ЕСГХМ. В 1920-х в Москве стал членом АХРР. Участвовал в 8-й выставке АХРР - «Жизнь и быт народов СССР» (8 уральских пейзажей). Среди работ 1920-х: «Лесок» (1920, ЕМИИ), «Телята» (1922, ЕМИИ), «Маки» (1926, ЕМИИ), «Отдых. Пашня» (1928, ЕМИИ), «К вечеру» (1929, ЕМИИ). В 1937 состоялась персональная выставка в Москве (200 произведений). В 1937 участвовал во Всесоюзной художественной выставке «Индустрия социализма» (два городских пейзажа нового Свердловска). В 1942 участвовал на выставке к 25-летию Октябрьской революции в Свердловске. Работы находятся в ГТГ, ГРМ, ЕМИИ, ПГХГ и др. музеях.

Литература: Леонард Туржанский, его окружение, его время. Каталог выставки. – Екатеринбург, 1999; Павловский Б.В. Леонид Викторович Туржанский – М., 1953; Сазонов. – С.161; Серебрянников. – С.147-148; Туржанский Л.В. 1875–1945. Альбом /Сост. И.Л. Туржанская; автор вступительной статьи Н.И. Станкевич. – Л., 1982; Туржанский Л.В. 1875–1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений // Составитель и автор вступительной статьи В.П. Лапшин. – М., 1978.

315. ТЮЛЬКИН Александр Эрастович (31.08.1888, Уфа – 1980). Живописец. Народный художник БАССР (1943). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1955). В 1907 окончил четырехклассное городское училище в Уфе. В 1912–1918 учился в Казанской художественной школе у Н.М. Фешина и П.П. Бенькова. В 1920 участвовал в экспедиции организованной музеем народов Востока в Среднюю Азию. В 1924–1930 преподавал в Башкирской областной школе 2 ступени им. В.И. Ленина. В 1933–1950 преподавал в Уфимском театрально-художественном училище. Работал преимущественно темперой. Среди работ 1920-х: «Дворик на даче» (1919), «Челн смолят» (1921),

«Гортензии» (1920), «Восточный натюрморт» (тем., 1920), «Карусель» (тем., 1923), «Цветущие окна» (1924), «Лодки» (1927). Произведения экспонировались на Выставке работ художников национальных окраин Советской России в Сан-Диего (США, 1929) и на Выставке художников старшего поколения РСФСР в Москве (1940). Персональные выставки прошли в Уфе (1943, 1966), Ленинграде (1963), Москве (1975).

Литература: Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова. Путеводитель. – Уфа, 1981. – С.66; Изобразительное искусство Башкирской АССР /Сост. Г.С. Кушнеровская. – М., 1974; *Пикунова Г.Р.* Певец природы Урала //Творчество. – 1969. – № 12; Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.180-182; *Янбухтина А.Г.* Александр Тюлькин. – Л., 1975; *Янбухтина А.Г.* У истоков школы // Дружба народов. – 1970. – № 1.

316. УДАЛЬЦОВА Надежда Андреевна (1881, Орел – 1961, Москва). Живописец, художник декоративно-прикладного искусства. В 1905–1908 училась в школе рисования и живописи К. Юона и И. Дудина. С 1909 – в студии Киша. В 1911–1912 работала в Париже в мастерской «Ла Палетт» под руководством А. Ле Фоконье, Ж. Метценже, А.Д. Сегознака. Экспонировалась на выставках: «Бубновый валет» (Москва, 1914), «Левые течения» (Петроград, 1915), «Трамвай В» (Петроград, 1915), «0,10» (Петроград, 1916). В 1917–1918 принимала участие в реорганизации художественного образования, работала в отделе ИЗО Наркомпроса и Моссовета, в московском Пролеткульте.

Преподавала в Первых государственных свободных художественных мастерских (1918–1920), во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе (1921–1930), Московском текстильном институте (1930–1932), Московском полиграфическом институте (1933 – 1934). Совершила творческие поездки на Урал (1926–1928), Алтай (1930), в Армению (1933–1934).

Литература: *Древина Е.А.* Надежда Удальцова. – М: Трилистник, 1997; Каталог выставки картин А.Д. Древина и Н.А. Удальцовой. – Л., 1928; Советские художники. Живописцы и графики. – М., 1937. – Т.1; Художники группы «тринадцать». Из истории художественной жизни 1920-1930-х годов /Автор вступительной статьи и сост. М.А. Немировская. – М., 1986. – С.199-200.

317. УЗКИХ Андрей Федорович (1889, с. Южно-Ключевское Пермской губ. – 16.07.1951, Свердловск). Живописец, график. Работал преимущественно в области пейзажа. В 1912 окончил ЕХПШ, затем учился в Центральном училище технического рисования б. Штиглица в СПб. С 1925 член уральского филиала АХРР. Преподавал рисование в школах Екатеринбурга (Свердловска). С 1919 возглавлял младшую группу художественной студии «Изо» а Екатеринбурге. В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников. Один из первых членов Свердловского Союза советских художников. С 1930-х работал в Свердловском институте травматологии и ортопедии. С 1912 участвует в выставках Свердловска и др. уральских городов. В 1940 участвовал в Москве на выставке художников старшего поколения РСФСР. Работы хранятся в

ЕМИИ и Пермской галерее.

Литература: Сазонов, С.161.; Серебренников, С.148; Ярков.

318. УЛЬЯНОВ Всеволод Федорович (1878, Оренбург – 1940, Лос-Анжелес, США). Живописец, график. Учился в Неплюевском кадетском корпусе, затем поступил в класс декоративной и декорационной живописи ЦУТР. В 1902 за границей, в Египте, Греции и Франции. Учился в ВХУ при ИАХ в мастерской И.Е. Репина. Работал педагогом в Оренбургском учебном округе, в Златоусте (1903–1907). Преподавал рисунок, черчение и стилизацию в Екатеринбургской художественно-промышленной школе. Делегат Всероссийского съезда художников (1912). В 1919 эмигрировал за границу. Среди его работ: «Сфинкс» (1910-е) «Уголок парка» (1914), «Красные кони» (1917, все ЕМИИ). В 1930-е жил в Голливуде (США), занимался росписью интерьеров общественных зданий, работал как художник театра и кино, иллюстрировал книги.

Литература: Бродский И. Ученики Репина. – М., 1960; Сазонов. С.161; Ярков.

319. УРЯДОВ Иван Иванович (1893, Сызрань – 1962, Уфа). Живописец. Народный художник Башкирской АССР. В 1914 окончил Казанскую художественную школу. Работал декоратором в городах Поволжья. С 1926 жил в Уфе. Работы экспонировались на выставках уфимского отделения АХРР. Преподавал в Уфимском училище искусств. Член СХ с 1937. Среди работ: «Асфальтировка улиц» (1930), «Подготовка кадров» (1932), «Постройка инструментального цеха» (1934), «Переправа Чапаевской дивизии через р. Белую у Красного Яра» (1938), «Портрет девушки в башкирском национальном костюме» (кар., 1941). Произведения экспонировались на Выставке художников старшего поколения в Москве (1940). Персональные выставки состоялись в Уфе (1939, 1953, 1963).

Литература: Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова. Путеводитель. – Уфа, 1981. – С.66-68; Изобразительное искусство Башкирской АССР /Сост. Г.С. Кушнеровская. – М., 1974; Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.183-184.

320. УСМАНОВ Махмуд Даутович (1909, д. Зеленовка ст. Кулат, Самарская губ. – 1940, Хвалынский). Живописец, график. Жил и работал в Уфе. Окончил 2 курса Ленинградского института живописи, скульптуры, архитектуры. Член Уфимского городского ССХ с 1934 года. Участник республиканских выставок.

321. УТИН Александр Яковлевич (1901, Екатеринбург – после 1966). Живописец. Окончил ЕХПШ (1919), учился в Екатеринбургских СГХМ (1920–1921), у С.Д. Эрзи, затем в Пензенском художественном училище (1922 – 1924) у И.С. Горюшкина-Сорокопудова. В 1927–1938 участвовал в работе над монументальной росписью ДК в Красноуральске, Асбесте, Кудымкаре. Руководил изостудиями в Коммунистическом университете, клубе строителей, Окружном Доме офицеров в Свердловске. Член АХРР с 1924. Член СХ с 1934. Исключен из СХ в 1949 с формулировкой «за формализм». Среди работ:

«Портрет П.З. Ермакова» (1930), «Осенний ветер» (1934), «Дворик» (1935). Участник городских и областных выставок. Произведения хранятся в ЕМИИ, Свердловском областном краеведческом музее.

Источники: Архив Свердловской организации СХ, ф. Р-2022, оп.1. д. 20 (Личное дело Утина А.Я. 1947); ГАСО, ф. Р-2022, оп. 1. д.7 (Списки и творческие автобиографии членов и кандидатов в члены Союза художников. 1944–1959). Л. 106.

Литература: Ионин Д. У свердловских художников // Уральский рабочий, 1949, 15 января; Павловский. – С. 39, 104; Сазонов.

322. ФЕДУЛОВ Евгений Михайлович (1908, Пермь – 26.08.1943, п. Б. Квашино, Донецкая обл.). Живописец, художник-оформитель. Учился в ЕХПШ. Окончил школу пролеткульта в Свердловске (1928), затем учился в Пермском художественном техникуме. Работал в области пейзажа. Участник художественных выставок в Свердловске. Член СХ с 1938, избирался членом Правления, руководил культурно-массовой работой. В 1942 призван в армию, воевал рядовым в пехоте. Погиб на фронте.

Литература: Сазонов. – С.161; Янков.

323. ФЕХНЕР Дмитрий Федорович (1897, Грузди (под Шауляем, Литва) – 1973, Челябинск). Художник-пейзажист, гравер. В 1914–1916 учился в художественной школе Фогеля-Склифасовского в Тифлисе. С 1921 работал художником в Челябинске (короткое время работал в Свердловске, Нижнем Тагиле). Участник художественной выставки 1925 в Челябинске. Среди работ 1920-х линогравюры: «На отдыхе», «Водная станция» (1926). В 1941–1945 создал 20 печатных агитплакатов. В 1950 выполнил альбом из 17 гравюр на линолеуме «Южный Урал» (альбом издан Челябинским областным издательством). В 1950–1951 участвовал в челябинских областных художественных выставках, республиканских выставках. В 1951 участвовал во Всесоюзной художественной выставке.

Литература: Байнов, С.31; Серебренников, С.148; Челябинская организация союза художников России. 1936–1991. Справочник. – Челябинск, 1996. – С.297.

324. ФИЛАТОВ Герман Николаевич (1901, завод Старая Утка – 1974, Свердловск). График. Представитель династии уральских иконописцев. Окончил ЕХПШ. Жил и работал в Свердловске. Участник Великой Отечественной войны, сержант, художник клуба 1 гв. стрелковой дивизии. В годы войны выполнил серию фронтовых рисунков (хранятся в Калининградском областном художественном музее).

Литература: Сазонов, С.161.

325. ФОМИЧЕВ Василий Иванович (1908, Петербург – 1998). График. Заслуженный художник РСФСР (1966). Из семьи рабочего-палиграфиста. Художественного образования не получил. В годы Гражданской войны оказался в Екатеринбурге. С 1925 корреспондент газеты «На смену!»

(Свердловск). Публиковал рисунки и карикатуры в газетах «На смену!», «Уральский рабочий». В 1936 переехал в Москву, работал художником в газетах «Комсомольская правда», «Московский большевик». Автор агитационных плакатов. В 1941–1945 – художник армейских газет. В 1950 – 1970-х публиковал рисунки и карикатуры в газетах «Гудок», «Известия», «Правда», «Труд», «Советская Россия» и др. Участник выставок, персональные выставки прошли в Москве (1978, 1983, 1985). Произведения хранятся в Государственном музее политической истории России и др. музеях.

326. **ФОРШЕВ Григорий Иванович** (1899, Нижний Тагил – 1976). Живописец, график, художник декоративно-прикладного искусства. Из семьи железнодорожника. Участник Гражданской войны на стороне красных. Учился в художественном техникуме в Перми и в Уральском художественно-практическом институте в Свердловске (1920–1924). Занимался резьбой по дереву, мрамору. Среди живописных работ – картина «Красный Урал», демонстрировалась на 1-й художественной выставке в Нижнем Тагиле (1926) и на 2-й выставке творчества современных художников Урала в Перми (1927). Преподавал рисование в студии Пролеткульта в Екатеринбурге и в железнодорожной школе № 38 в Нижнем Тагиле (1924–1959). Награжден орденами Знак Почета и Трудового Красного Знамени. Произведения хранятся в Нижнетагильском музее-заповеднике.

327. **ФРЕДЕРИКС Александр Самойлович** (1893, Рига – после 1938). Гравер по камню, художник книги. В 1930-х работал в Уфе в типографии «Октябрьский натиск». Оформил книгу «Весенние виды пушнины Башкирии» (Уфа: Башгиз, 1935). Арестован 3 августа 1938.

328. **ФРОЛОВ Алексей Иванович** (1897, Иваново-Вознесенск – 28.1.1962, Москва). Учился в ЦУТР б. Штиглица. Учитель рисования школы № 1 (им. Н. Крупской) в Нижнем Тагиле. Автор проекта «Ленин жив в заветах» по которому в сквере Рабочей молодежи Н. Тагила был установлен памятник Ленину. (7.11.1925.) Участвовал в любительском театре в Н. Тагиле.
Источники: Нижнетагильский городской архивный отдел, Ф. 5, оп. 4, ед. хр. 2.
Литература: Рябинин Б. Нижний Тагил. – Свердловск, 1970. – С.30.

329. **ХАЗОВ Иван Яковлевич** (1885, с. Красное, Владимирская губ. – 1960, д. Щербаковка, Московская обл.). Живописец, график, художник театра, педагог. В 1908 окончил Строгановское училище, учился у В.С. Иванова, С.А. Виноградова, К.А. Коровина. В 1908–1911 жил в Шадринске. Преподавал рисование в Шадринской женской гимназии. В 1913–1921 жил и работал в Томске. Член Томского общества любителей художеств. В 1920–1921 руководил красноармейской художественной студией в Томске. В 1927–1928 преподавал в Пермском художественном техникуме. В 1933 участвовал во 2-й художественно-передвижной выставке в Хабаровске – Благовещенске. В 1947

участвовал в выставке посвященной 30-тилетию ВОСР в Кишиневе.

Литература: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

330. ХАРЛАМОВ Матвей Яковлевич (1870, Одесса –1930, Ленинград). Скульптор. Учился в Одесском художественном училище у профессора Иорини, затем в ВХУ при ИАХ (1892–1899) у Залемана и Беклемишева. В 1900 был направлен в заграничную командировку (Германия, Англия, Италия). В 1901 вернулся в Россию. В 1907 поселяется в Лигово под Петербургом. Выполнил ряд работ для этнографического музея и Военно-медицинской академии (скульптурный памятник Н.И. Пирогову) в Ленинграде. Участвовал на академических выставках, советских художественных выставках. Преподавал скульптуру в ЦУТР в Петербурге. Дважды видел Ленина в 1917 и 1919. В 1923 исполнил свой первый бюст Ленина. В 1924 находился у гроба Ленина и лепил рельеф. В апреле 1924 исполнил еще два бюста вождя (большой и малый). Бюст, найденный в Свердловске, является авторской отливкой (малого) бюста. В 1920-х исполняет памятники Ленину в Пскове, Брянске и ряде заводов Ленинграда. Автор памятников Я.М. Свердлову в Свердловске (1927), М.В. Фрунзе в Шуе, М.С. Урицкому в Урицке. В 1920-е создал более десяти вариантов бюстов В.И. Ленина. Автор бюстов К. Маркса, Л.Н. Толстого, А.М. Горького.

Литература: Ефремов И.В. Матвей Яковлевич Харламов. – Л.: Художник РСФСР, 1986; Искусство рожденное революцией, С.62; Кудзоев, С.224-238; Серебренников, С.148.

331. ХВОСТЕНКО Василий Вениаминович (15.08.1896, слобода Борисовка, Курская губ. – 1960, Москва). Живописец. В 1917 окончил МУЖВЗ. В 1919–1920 работал декоратором 1-й армии Туркфронта. Принимал участие в выставке картин в Оренбурге (1921). В 1930-х выполнил большую серию графических рисунков, посвященную строительству угольных шахт и заводов на Урале. Автор картин «Магнитогорск» (1931–1934), «Штурм на стройке домен в Магнитогорске» (1930-е), «Общий вид Челябинского ГОКа» (1935). Работал в восстановленной им технике энкастики. Произведения хранятся в ГТГ, ЕМИИ, ПГХГ, Магнитогорской картинной галерее, др. музеях.

Сочинения: Энкастика. М., 1982.

Литература: Медведева, С.15; Смекалов И. В. Скульптор Николай Шалимов и живописец Василий Хвостенко – художники 1-й армии Туркестанского фронта (1919–1921) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 1. С.131-143.

332. ХОЖАТЕЛЕВ Павел Петрович (16.07.1895, Самара – 12.04.1987, Свердловск), график, педагог, фотограф. Родился в семье служащего. Окончил Казанское художественное училище (1917, среди педагогов Н.И. Фешин), участник футуристической команды Д.Д. Бурлюка и В.В. Маяковского (1914). Учился в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств (1917–1918). Служил в РККА (1919–1922). Преподавал рисование, черчение, начертательную геометрию в Уральском художественном техникуме

– Свердловском художеств. училище (1922–1958), директор (1937–1958). Основал Детскую художеств. школу № 1 в Свердловске (1946). Директор и преподаватель вечерней художеств. школы в Свердловске (1958–1986). Занимался фотографией, выполнил фотопортреты Д. Бурлюка, В. Маяковского (1914), А. Луначарского, Н. Подвойского. Выставка памяти Х. «Учитель и ученики» состоялась в Центре современной культуры УрГУ (2011).
Литература: Сазонов. – С. 161–162; Ярков С.П. Роль педагогов в системе обучения Екатеринбургской художественно-промышленной школы // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1988; Ярков. – С. 307.

333. ХОЛОДОВ Иван Федорович (1.10.1898 – 1942, Ленинград). График, живописец. Учился на графическом факультете Всероссийской Академии художеств в Ленинграде. Дипломная работа – оформление книги А. Серафимовича «Железный поток». В 1930-х жил в Свердловске. Член СХ с 1932, председатель Правления СХ в 1939. В сентябре 1939 уехал в Ленинград. Погиб во время блокады. Живописная работа «Портрет юноши» хранится в ЕМИИ.

Литература: Мы помним... Художники и искусствоведы – участники Великой Отечественной войны 1941–1945. М., 2000.

334. ХОМЯКОВ Федор Федорович (1891, Вятка – после 1944). Живописец, график, театральный художник. Работал в жанре пейзажа, портрета. В 1915 окончил ЕХПШ, где был вольнослушателем. В 1921–1923 работал в качестве художника в Екатеринбургском Оперном театре. С 1925– член Уральского филиала АХРР. Один из первых членов Свердловского отделения СХ. С 1944 жил в Киргизии. Работы хранятся в ЕМИИ.

Литература: Сазонов. – С.162; Ярков.

335. ХРАМОВ Алексей Васильевич (1909, Белибей – 1978). Живописец. Заслуженный художник Башкирской АССР (1974). В 1930 окончил Уфимский техникум искусств. Участвовал в организации секции молодежи АХРРа (1928), кооперативного товарищества «Башкирхудожник» (1932). Член СХ с 1937. Участник Великой Отечественной войны. Среди работ: «В паровозном депо» (1932), «Генерал Шаймуратов» (1955), «Сирень» (1973). Автор панно «Коневодство» для павильона «Башкирия» на ВСХВ в Москве (1938).

Литература: Художники Советской Башкирии. – Уфа, 1979. – С.201-202.

336. ЦЕЛЬМЕР Валентин Дмитриевич (1904 – 1970). График, живописец. В 1924 окончил Пермский художественный техникум. В 1930 окончил ВХУТЕИН. Оформлял книги. Как иллюстратор сотрудничал с журналами «Пионер», «Юный натуралист» и др.

Литература: Семянников В.В. Двое из “будхудовцев”//Вечерняя Пермь. – 1991. – 15 мая.

337. **ЦИЦКОВСКИЙ (ЦИКОВСКИЙ) Николай Степанович** (10.12.1894, Пинск, Минской губ. – 1984, Нью-Йорк). Живописец. Учился в Виленской рисовальной школе. В 1913 с группой одноклассников (Сутин, Кремень и др.) ушел из неё в знак протеста против консервативных порядков и поступил в Пензенское художественное училище. В 1919 служил художником-агитатором в Красной Армии. Работал над плакатами, оформлял агитпоезда. Был инструктором п/отдела искусств в Екатеринбурге. Преподавал в Государственных свободных художественных мастерских в Екатеринбурге. Совместно с А.А. Лабасом руководил живописной мастерской. Работа «Портрет» (1920) хранится в ЕМИИ. В 1921 приехал в Москву и поступил во ВХУТЕМАС; учился у П.В. Кузнецова, И.И. Машкова и В.А. Фаворского. В 1923 уехал в США. Отошел от кубизма в сторону традиционализма. Провел в Нью-Йорке около 20 персональных выставок. Много лет занимался преподаванием: в АХ в Цинциннати, в Чикагском и Колумбийском художественных институтах, в Техасском ун-те и др. Написал ряд исследований по истории американского искусства. В 1965 защитил в Гарвардском ун-те докторскую диссертацию о творчестве Дж. Иннеса. В 1970 стал директором Техасской художественной галереи в Остине. Представлен во многих музеях США.

Источники: РГАЛИ, Ф.681, оп.2, ед. хр.93, л.59.

Литература: Сазонов, С.162; Северюхин Д.Я. Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917–1941). – СПб., 1994. – С.489-490.

338. **ЧЕКАСИН Николай Михайлович** (1887, п. Верхние Серьги Пермской губ. – ?). В 1920-е работал в Челябинском библиоколлекторе. В 1924 (1925) переехал в Свердловск. Автор проекта памятника В.И. Ленину на Алом поле в Челябинске. *Литература:* Кудзоев, С.224-238.

339. **ЧЕЛИНЦОВА (ЧЕЛИНЦЕВА) Валентина Николаевна** (28.02.1906, Хвалынский, Саратовская губ. – 18.09.1981, Москва). График, живописец, скульптор, педагог. Из семьи рабочего. Училась в педагогическом техникуме Хвалынска (1921–1924), затем в Саратовском художественном техникуме (1924). Училась в ленинградском ВХУТЕИНе – ИНПИИ (1927–1931) на графическом факультете у Е. Лансере, В. Конашевича, Д. И. Митрохина. Обучение завершила в Московском полиграфическом институте. В 1931 переехала в Челябинск по месту работы мужа – архитектора М. А. Леженя, проектировавшего производственные корпуса ЧТЗ и жилые кварталы. Работала художником-оформителем на ЧТЗ, затем в Челябинском книжном издательстве. В 1936 участвовала в создании Челябинского отделения Союза художников, вела студию повышения квалификации в ЧОСХ. В 1930–1970-е сотрудничала с уральскими и столичными книжными издательствами. Вела студию рисования и живописи при Челябинском филиале СА. В 1971 переехала в Саратов. Произведения хранятся в ЧМПИИ, Хвалынском краеведческом музее, Саратовском художественном музее им. А.Н. Радищева.

Литература: Трифонова Г.С. Валерия Челинцева (1906 – 1981): жизнь и творчество в объемном времени. М.: БуксМарт, 2021. – 528 с.

340. ЧЕРКАШЕНИНОВ Георгий Павлович (1882 – 1931). Живописец, график. В 1919–1922 жил в Уфе. Участвовал в работе Уфимских СГХМ. Среди живописных работ: «На берегу Белой» (1921). Произведения хранятся в БГХМ. *Литература:* Донгузов К.А. К вопросу о создании Свободных художественных мастерских в Башкирии в 1919–1922 годах. // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918 – 1920-е гг. Материалы Всероссийской конференции, 24 – 26 декабря 2018 г. М.: МАРХИ, 2018. С. 92 – 93.

341. ЧИЛА Отакар (Čila Otakar, 1894 – 1973). График, живописец. Учился в мастерской живописца И. Мюла, затем в Пражской Академии изобразительных искусств. Участник Первой мировой войны, в 1915 году добровольно перешел на сторону русских войск. В 1917 входит в состав чехословацкого корпуса. В 1919 работал в топографическом отделе чехословацкого генштаба в Иркутске. Рисовал портреты, исполняет проект почтовой марки чехословацкого корпуса, помогал правительству Колчака готовить дизайн банкнот. В 1920 году по поручению правительства ездил в Китай и Индию с исследовательской миссией. Вернувшись на родину в чине надпоручика, возобновил занятия в Академии в классе В. Нехлеба, которую заканчивает в 1925. Автор пейзажей, натюрмортов, анималистических сюжетов. Во время Второй мировой войны участвовал в движении Сопротивления. В 1948 за антикоммунистическую деятельность был осужден на 20 лет тюремного заключения. В 1958 году досрочно освобожден.

342. ЧИРКОВ Иван Петрович (1877, завод Чермоз Пермской губ. – 1920, Пермь). Живописец. Окончил двухклассное училище, был определен в заводскую чертежную. Учился в АХ в мастерской И.Е. Репина. Работал в Перми преподавателем рисования в женских гимназиях. С 1902 участвует в местных выставках. В 1911 был уволен с должности преподавателя рисования в гимназиях (из-за картины «Именины у директора», снятой с выставки) и был сослан в Невьянский завод. В Невьянском заводе работал учителем рисования в городском училище. В 1917 возвратился в Пермь. Участник создания Союза свободных художников Перми. Преподавал в Народном художественном училище, организованном Союзом.

Литература: Верхованцев В.С. Город Пермь, его прошлое и настоящее. – Пермь, 1994. – С.124; Новые имена в художественной культуре Урала: Художники-педагоги 18 – начала 20 века. Библиографический справочник/Сост. Максяшин А.С., Егорова Е.И. – Екатеринбург, 1997, – С.44; Серебренников, С.150.

343. ЧУКОМИН Пантелеймон Петрович (6.07.1874 – 1944). Живописец, график. В 1899–1905 учился в ЦУТР. С 1905 – в Тобольске. Более 30 лет

занимался педагогической деятельностью в различных учебных заведениях города. Организатор Тобольского музея изящных искусств (1920–1925) и художественной школы. Член СХ с 1934.

Литература: Художники Тюмени. Путеводитель. – Тюмень, 1982. – С.144-145.

344. ШАДР (ИВАНОВ) Иван Дмитриевич. (1887, с. Такташинское (под Шадринском) – 3.04.1941, Москва). Скульптор. Лауреат Государственной премии. Учился в ЕХПШ (1903–1907) у Т.Э. Залькална. Печатал сатирические рисунки в местном журнале политической сатиры «Гном». В 1907–1910 учился в Петербурге в училище Общества поощрения художеств. В 1910–1912 учился в Париже и Риме. С 1913 работал в Москве. В 1915 создал проект памятника «Мировому страданию». В 1918–1919 работал на Урале. В 1918 приехал в Шадринск и читал публичную лекцию «Памятник мировому страданию», демонстрируя рисунки на эту тему. В 1919–1921 работал в Омске. Создал скульптуры К. Маркса, К. Либкнехта, Р. Люксембург. В 1922 исполнил скульптуры рабочего, крестьянина и красноармейца, изображения которых печатались на государственных денежных знаках. В 1925–1927 создал статую Ленина на Земо-Авчальской гидроэлектростанции (ЗАГЭС). Предложил свердловскому Горсовету повторить памятник Ленину, сделанный для ЗАГЭСа, но получил отказ. Работы: «Булыжник – оружие пролетариата» (1920-е) «Портрет матери» (1922), надгробие отца «Труженик» (1929), «Сезонник» (1929), надгробие Е.Н. Немирович-Данченко (1939), «Портрет А.М. Горького» и модель фигуры А.М. Горького для памятника в Москве (1930-е), установленного на площади перед Белорусским вокзалом в 1951. Произведения хранятся в ГТГ, ЕМИИ, ПГХГ и др. музеях.

Литература: Бирюков В.П. Записки уральского краеведа. – Челябинск, 1964. – С.129-137; Бирюков В.П. Портреты шадринских крестьян на государственных знаках СССР. – Шадринск, 1926. – янв. – С.5-10; Колпинский Ю. И.Д. Шадр. Монография. – М., 1954; Осинцев Л. Неизвестный Шадр. – Шадринск, 1995.; Сазонов, С.162; Серебренников, С.151; Шалимова В. Дореволюционный период жизни и творчества И.Д. Шадра/Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. I. – М., 1956.

345. ШАЛИМОВ Николай Георгиевич (17.09.1897, Москва – 1960, там же). Скульптор, художник театра. Окончил Учительскую семинарию, затем 3-ю Киевскую школу прапорщиков (1917). Прапорщик 9-го пехотного полка. Участник Гражданской войны в белых войсках Восточного фронта, подпоручик 53-го Сибирского стрелкового полка. Перешел на сторону РККА. Декоратор политуправления 1-й армии Турестанского фронта (1919–1921). Участвовал в деятельности Общества любителей художеств в Оренбурге. Вместе с В.В. Хвостенко создал агитационный кукольный театр для красноармейцев. В 1920–1921 вместе с театром совершил поездки в Ташкент, Бухару, Ашхабад. Сотрудничал с «Окнами РОСТА». С 1921 учился в ВХУТЕМАСе, занимался в драматической школе у В. Мейерхольда. В 1935 участвовал в выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)». В 1935 арестован за

антисоветскую агитацию. В 1937 – дело прекращено. Произведения хранятся в Государственном музее истории российской литературы им В.И. Даля и в др. музеях.

Литература: Смекалов И. В. Скульптор Николай Шалимов и живописец Василий Хвостенко – художники 1-й армии Туркестанского фронта (1919–1921) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 1. С.131-143.

346. ШАНИН Африкан Исидорович (1839, Пермская губ. – 15.04.1911, Пермь). Живописец, график, педагог. Живописи учился в Перми у портретиста А.У. Орлова, затем в ИАХ в Петербурге (1858–1867). В 1866 награжден серебряной медалью. Окончил Академию со званием свободного художника портретной живописи и правом занятия должности учителя рисования в гимназии. В 1872–1911 преподавал рисование в мужской гимназии и др. учебных заведениях Перми. В 1875 открыл частный класс рисования и живописи. В 1888 открыл в Перми первую частную рисовальную школу. Среди учеников: А.Н. Зеленин, А.В. Каплун, И.И. Туранский. Экспонировал работы на местных выставках (1902, 1907). Создал иллюстрации к книгам А.А. Дмитриева «Ссылка боярина Михаила Романова в Чердынский край в 1601 г.» и «Нырбские древности» (1887). Один из учредителей и член Пермского общества любителей живописи, ваяния и зодчества (1909). Произведения хранятся в ПГХГ и Пермском областном краеведческом музее.

347. ШАПОШНИКОВ Александр Николаевич (1881 – 1937). Скульптор. Окончил Строгановское училище. Преподавал лепку и рисование на Мраморном заводе. Организовал Уфалейский камнерезный завод. Преподавал там лепку и рисование. Автор скульптуры кузнеца на площади Труда (совместно с С.Д. Эрзей).

Литература: Сазонов. – С.162.

348. ШАПОШНИКОВ Николай Павлович (3.09.1906, Пермь – 1972). Скульптор. Из семьи рабочего. С 11 лет работал в слесарной мастерской, затем на авторемонтном заводе. Работая в литейном цехе, без отрыва от производства начал учиться (в 1925) в Пермском художественном техникуме, который окончил в 1929. В 1931–1939 учился на скульптурном факультете АХ С 1939 работает в Перми. Автор монументальных работ: «С.М. Киров», статуи физкультурников (установлены в Перми и Лысьве).

Источники: Архив краеведа Семянникова В.В. (Пермь).

Литература: Сазонов. – С.162.

349. ШАРЛАИМОВ (ШЕРЛАИМОВ) Петр Павлович (20.06.1889, д. Алаева, Томской губ. – 7.11.1930). Скульптор. Родился в семье купца 2 гильдии. Окончил 6 классов Томской гимназии (1905). В 1914 окончил МУЖВЗ. Ученик С.М. Волнухина. Неоднократно арестовывался за революционную деятельность. Преподавал в Московской гимназии Семгиной, Александровском институте. Один из организаторов Народной художественной академии в

Томске (1918), в которой преподавал скульптуру. Автор проекта памятника Трудю для Томска. В январе 1922 назначен Наркомпросом заведующим скульптурной мастерской Екатеринбургских Высших государственных мастерских. Был проректором Уральского художественно-практического института. Автор рельефа «Строитель города» (1923). Совместно с учащимися создал проект памятника Я.М. Свердлову. В 1927–1928 преподавал в Киевском художественном институте. В 1929, в Москве, был арестован за участие в киевской группе террористической организации «Демократического союза» и приговорен к расстрелу с заменой на 10 лет лагерей. Умер в Центральном лазарете УСЛОГ ОГПУ.

Сочинения: Художественно-трудовое движение масс (ЦГА РФ, ф.1565, оп 9, ед. хр. 402, л. 31, 34 (об.).

Источники: РГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 2159; ф. 680, оп. 3 ед. хр. 74 (альбом фотографий выпускников МУЖВЗ) фото № 1052.; ф.1565, оп.9, ед. хр.374, л.8.; ф.1565, оп.9, ед. хр.402, л.31-34.; ГАСО, ф.17-р, оп.1, д.815, л.3,5,21.

Литература: Будрина. – С.37; Курдов В.И. Памятные даты и годы //Звезда. – 1983. – № 7; Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. – Л., 1974. – С.141

350. ШАХОВСКОЙ Сергей Александрович (13.05.1892, д. Князицево, Мочальского уезда, Калужской губ. – 1926, Саратов). Скульптор. В 1909 окончил Московское реальное училище. В 1916 – скульптурную мастерскую МУЖВЗ. Член московского Совета скульпторов с 1917. В 1918–1922 – инструктор, заведующий уездным отделом политпросвета в г. Мосальске. Автор памятника К. Марксу в Мосальске. В 1922 командирован Охобром Главпрофобра преподавателем скульптуры в Екатеринбургские мастерские, затем назначен ректором Екатеринбургского художественного практического института. Автор станковых скульптур: портрет В.М. Юстицкого, «Сидящая женщина», «Слепые нищие» (все 1920-е). Произведения хранятся в Саратовском художественном музее им. А. Радищева.

Источники: ЦГА РФ, Ф.1565, оп.9, ед. хр.324, л.8.; ед. хр.402, л.33, 34.

Литература: Ярков С.П. Первые шаги советской художественной школы на Урале // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1980. – С.94.

351. ЩЕЛКАН-РУДЕНКО Татьяна Васильевна (1892, Киев – 13.06.1984, Москва). Скульптор, педагог. В 1910 окончила Киевскую женскую гимназию, параллельно обучалась на скульптурном отделении Киевского художественного училища (1908–1914) у Ф. Балавенского, затем в студии Л. Шервуда и Ф. Бернштейна в Петрограде (1914–1916). В 1921–1932 жила в Туле, работала над созданием барельефов для сквера Коммунаров (1924). В 1932–1940 жила в Челябинске. Член СХ с 1936. Автор серии портретов рабочих Челябинского станкостроительного завода (1935–1936). Широкой известностью пользовались скульптуры «Ленин в детстве» (1936), «Ленин-гимназист» (1938), «Ленин-студент» (1941), «Ленин в Алакаевке» (1942).

Выполнила цикл скульптур на тему «Материнства» для детского сада Челябинского станкостроительного завода, создала фигуры кариатид для здания ж.-д. вокзала. Преподавала рисование и лепку в Доме художественного воспитания детей. С 1940 в Москве. В 1952 закончила работу по оформлению фасада Сталинградского областного драматического театра им. А.М. Горького. Произведения хранятся в ГИМ, ЧМПИ.

352. ШЕСТАКОВ Андрей Сергеевич (12.08.1880, д. Ишим, Енисейской губ. – 1.07.1941, Красноярск). Скульптор. Учился в МУЖВЗ. В 1906 – в Мюнхене. В 1919–1928 работал в Перми, преподавал в Пермских СГХМ – Пермском художественном техникуме. Выполнил скульптурные портреты старых коммунистов-рабочих П.М. Обросова и А.В. Иванченко, героя гражданской войны на Урале С.А. Окулова и др. (все в Пермском областном краеведческом музее). С 1929 работал в Красноярске, руководил студией им. В.И. Сурикова. *Литература: Серебренников, С.152. Шаповалова Л.И.* С суриковским напутствием – Андрей Шестаков. Красноярск: ИД «Класс Плюс», 2015.

353. ШЕСТАКОВ Виктор Алексеевич (2.03.1898, Орел – 21.12.1957, Москва). Художник театра, живописец, график, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1948). Занимался в художественной студии Орловского общества любителей изящных искусств. В 1917 работал художником в Орловском театре. С марта 1918 учился в Первых СГХМ в Москве, затем на живописном отделении ВХУТЕМАСа. С 1922 работает художником в Театре Революции. В 1927–1929 – главный художник Театра им. Мейерхольда. В мае – июне 1928 во время гастролей Театра им. Мейерхольда в Свердловске оформлял спектакли. Главный художник ВСХВ в 1937, оформил главный павильон. С 1946 по 1957 – главный художник Театра им. Ленинского комсомола. Произведения хранятся в ГЦТМ и др. музеях.

354. ШЕСТОПАЛОВ Николай Иванович (1875, с. Бессоновка, Пензенская губ. – 1954, Москва). Живописец, график. Из крестьянской семьи. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в С.-Петербурге, затем в Художественной школе М.К. Тенишевой у И.Е. Репина и в Мюнхене у Кнорра. Участник выставок с 1922. Входил в Кружок художников Замоскворецкого района (1922–1923) и Ассоциацию художников революционной России (с 1922). В августе 1925 посетил Златоуст и выполнил ряд графических работ на индустриальную тему и пейзажи. Среди них акварели: «Кузнечный цех. Златоуст», «Стройка нового завода», «Александровская сопка» (работы хранятся в Пермской государственной художественной галерее). Персональная выставка состоялась в Москве (1945).

Литература: Русская оригинальная графика 1920 – 1930-х годов. Пермская государственная художественная галерея. Каталог. – Пермь, 2002. – С.151.

355. ШИЛОВСКИЙ Андрей Леонидович (10.05.1887, Уфа – 10.05.1921, Томск). Архитектор, график. Окончил Томское реальное училище, затем

архитектурное отделение ВХУ при ИАХ (1913). Под руководством Н.К. Рериха занимался реставрацией Новгородского кремля. С 1912 член Общества Петербургских архитекторов, участвовал в конкурсах. В 1917 на конкурсе, организованном Обществом архитекторов – художников получил вторую премию за памятник жертвам мировой войны и первую премию в Гельсингфорсе за проект памятника революции. В 1920 удостоен первой премии за памятник К. Марксу на Всесибирском конкурсе в Кунгуре и за проект памятника борцам революции в Томске. С 1920 служил в Томском Губернском отделе народного образования в секции по охране памятников искусства и старины, участвовал в организации Томского краевого музея.

356. ШИПИЦЫН Юрий (Георгий) Александрович (1899 – 1927). График. Окончил ЦУТР. В 1918–1920 служил в политотделе 3-й армии художником, создавал плакаты. Среди них: «День красной казармы №1. Кто не примет участия в устройстве казармы – враг Красной Армии» (ПГХГ), «Неделя ребенка. На смену нищенству, побоям и разврату пришли разумный труд и развлечения», «Остерегайтесь брюшного тифа». Был членом екатеринбургской художественной студии «Изо». В 1921 был членом Екатеринбургской артели художников. Работал художником-оформителем. В 1921 выехал из Екатеринбурга в Петроград.

Литература: Искусство рожденное революцией, С.62.; Сазонов, С.162.

357. ШИТОВ Алексей Кузьмич. (2.12.1884, с. Песчанное, Троицкий уезд – после 1924). Живописец. Учился в МУЖВЗ, затем в 1-х СГХМ. С 1919 преподавал в Троицкой художественной школе. В ноябре 1924 в Москве арестован, обвинен в принадлежности к контрреволюционной организации «Христианский студенческий союз». Дальнейшая судьба неизвестна.

Источники: ГАЧО, ф. Р-106, оп. 1, ед. хр. 381, л. 7.

358. ШИШОВ Владимир Иванович (1890 – 1942). Живописец, график, скульптор, художник театра. Из семьи священника. Учился в Екатеринбургском Духовном училище, затем в ЕХПШ (1912–1913). Окончил художественную школу в Казани. Участник 1-й Мировой войны, был в австрийском плену. Работал декоратором в театре. В живописных работах 1920-х сказывалось увлечение импрессионизмом. Преподавал рисование и лепку в школе в Н. Тагиле, Алапаевске. Участвовал в 1-й художественной выставке в Н. Тагиле (1926) и во 2-й выставке творчества современных художников Урала в Перми (1927). Среди учеников: В.В. Зимин, А.С. Пятыгин, В.Е. Солонин, Ю.П. Абрамов. Произведения хранятся в ЕМИИ, Музейном комплексе муниципального образования Алапаевска.

Литература: Выставки, С.225.; Шишов В.И. Буклет. – Алапаевск, 1990; Алапаевский феномен. Альбом по материалам выставки «Алапаевский феномен» в ЕМИИ. 11 марта – 19 июня 2022 / Авт. текста А.А. Бобрихин – Екатеринбург, 2022.

359. ШИШОКИН М. (? – ?). Художник. Занимался в студии Уральского филиала АХРР. Был членом Уральского филиала ОМАХР.

Литература: Сазонов, С.162.

360. ШМЕЛЁВ Федор Константинович (7.02.1899, Слободской, Вятской губ. – 7.11.1991, Екатеринбург). Живописец, работал в жанре портрета и натюрморта, график-плакатист и карикатурист. Из семьи служащего. До 1918 учился в реальном училище. В 1918–1921 преподавал рисование в художественной студии. В 1921–1927 учился в ВХУТЕМАСе. В 1928–1932 работал преподавателем в Пермском художественном техникуме. В 1932 арестован по обвинению в поджоге Пермского художественного техникума. В 1933 освобожден. С 1933 – в Свердловском художественном техникуме. Учитель многих уральских художников. С середины 1930-х член Свердловского Союза советских художников. Участник многих городских художественных выставок (1940, 1943, 1947). В 1928–1930 участвовал в выставках Общества московских художников (ОМХ). Работы находятся в ЕМИИ, Вятском художественном музее им. В.М. и А.М. Васнецовых.

Литература: Павловский. – С.34, 39, 40, 80, 107; Сазонов. – С.162 – 163; Серебренников. – С.153; Ярков.

361. ШОРИНА (БОГУШЕВИЧ) Валентина Васильевна (22.07.1902, Нижний Тагил – ?). Скульптор. Родилась в семье штейгера. В 1923 поступила в Уральский художественный техникум. Училась у П.П. Шарлаимова, С.А. Шаховского, В.А. Синайского. Окончила в 1927. Участвовала на Первой выставке творчества современных художников края в Перми (открытая 25 декабря 1925). Жила в Москве. Преподавала рисование в средней школе. Работа «Старуха» (1924, дерево) хранится в ПГХГ.

Литература: Ярков. – С. 296.

362. ШОРИНА Галина Николаевна (1900 – 1974). Художница-самоучка. В 1919 окончила женскую гимназию в Н. Тагиле. До 1940 жила в Н. Тагиле, затем – в Перми.

Литература: Добрейцина Е.Л. Культура Нижнего Тагила в первой половине XX века. Канд. дисс. – Екатеринбург, 2002.

363. ШОРИНА Эмилия Николаевна (1899 – 1981). Скульптор. Сестра Г.Н. Шориной. В 1918 окончила женскую гимназию в Н. Тагиле. Училась в скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ – Уральском ХПИ (1920–1923). В 1927 окончила отделение скульптуры Ленинградского ВХУТЕИНа. Работала преподавателем ИЗО в учебных заведениях Нижнего Тагила и Перми, научным сотрудником Нижнетагильского краеведческого музея и Пермской художественной галереи. Член СХ СССР. Автор скульптурных портретов и декоративных рельефов. Произведения хранятся в Пермском краеведческом музее.

Литература: Добрейцина Е.Л. Культура Нижнего Тагила в первой половине XX века. Канд. дисс. – Екатеринбург, 2002.

364. ШОХИН Александр Николаевич (1875, Москва – 1941?). Живописец, художник театра. Учился в МУЖВЗ у К.А. Коровина и И.И. Левитана. В 1897–1917 участник передвижных выставок «Московского товарищества художников». работал художником-декоратором в Тобольском городском театре (1924–1928), преподавал в средних школах Тобольска (1928 –1937). Член СХ.

Литература: Художники Тюмени. Путеводитель. – Тюмень, 1982. – С.150.

365. ШТЕМБЕРГ Т. (? – ?). Художница. Училась в студии Уральского филиала АХРР. Была членом Уральского филиала ОМАХР. *Литература:* Сазонов, С.163.

366. ШТЕРЕНБЕРГ Давид Петрович (14.07.1881, Житомир – 1.05.1948, Москва). Живописец, график, педагог. Заслуженный деятель искусства (1930). Из семьи приказчика. Был учеником фотографа в Одессе. С 1906 жил в Вене, затем в Париже (1907–1917). Учился живописи в Школе изящных искусств, затем в академии Витти в Париже. Заведующий Отделом ИЗО Наркомпроса (1918–1920). В 1918 опубликовал свою программную статью «Задачи современного искусства». С 1920 по 1930 преподавал во ВХУТЕМАСе. Был участником объединения Комфутов (коммунистов-футуристов), основатель и руководитель ОСТ (1925–1932). Член СХ с 1932.

В начале 1930-х совершил творческую командировку на уральские заводы. Среди картин «Индустриальный пейзаж», «Мотив на стройке», «Екатеринбург». Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ЕМИИ, ПГХГ, др. музеях.

Литература: Образ Урала в изобразительном искусстве /Ред.-сост. Е.П. Алексеев. – Екатеринбург, 2008.

367. ШУЙСКИЙ Евгений Михайлович (1908, Вена, Австро-Венгрия – 1975, Саратов). Театральный художник, живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957). Сын певца М.Г. Шуйского. В 1931 закончил декоративно-живописный факультет Всеукраинской академии искусств в Киеве. Работал главным художником в оперных театрах Перми, Горького, Саратова. Произведения хранятся в ПГХГ, Саратовском художественном музее им. А.Н. Радищева.

368. ЭРЪЗЯ (НЕФЕДОВ) Степан Дмитриевич (27.09.1876, д. Баево Ардатовского уезда Симбирской губ. – 24.11.1959, Саранск). Скульптор. Сын мордовского бурлака. Учился в МУЖВЗ (1902–1906) у С.М. Волнухина. В 1918–1920 работал в селе Мраморском близ Екатеринбурга, затем, в Екатеринбурге. В Екатеринбурге выполнил: бюст Карла Маркса (мрамор) на площади Народной мести; обелиск на площади Парижской Коммуны

(совместно с И.А. Камбаровым); скульптура кузнеца с молотом на площади Труда (совместно с А.И. Шапошниковым); памятник павшим уральским коммунарам (совместно с Е.В. Ваулиной и Ф.Г. Самаринным); памятник «Освобожденному Трудю» на площади «1905 года». Все памятники были открыты 1.05.1920 года. В Екатеринбурге провел выставки своих работ: персональную (1919), совместную с Л.В. Туржанским и И.К. Слюсаревым (1920). В 1921–1925 – работал в Закавказье. В 1926–1950 – за границей. В 1950 вернулся в СССР.

Литература: *Абрамов К.Г.* Степан Дмитриевич Эрзя. – Саранск, 1985.; *Алексеев Е.П.* Невидимый Эрзя//Урал в панораме XX века. – Екатеринбург, 2000. – С.193-198; Воспоминания о скульпторе С.Д.Эрзе. – Саранск, 1972; *Сазонов, С.163.* *Северюхин Д.Я. Лейкинд О.Л.* Художники русской эмиграции (1917–1941). – СПб., 1994. – С.545-549.

369. ЮДАКОВ Петр Гаврилович (10.09.1897, Миасс – 21.12.1978, Челябинск). Живописец, график. Из семьи штейгера. Окончил городское училище в Миассе. В 1918 писал этюды в п. Тургояк около Миасса вместе с Л.А. Бруни. Бруни выполнил графический портрет Ю. Служил в Красной Армии. В начале 1920-х в Челябинске работал оформителем, учителем рисования в школе. В 1927 окончил рабфак искусств при ВХУТЕИНе в Москве. С 1927 в Челябинске. С 1927 в Челябинске. Один из организаторов и первых членов ЧОСХ. В 1936–1955 член оргкомитета и ответственный секретарь правления ЧОСХ. Писал пейзажи, портреты, натюрморты. Произведения хранятся в ЧГМИИ.

Литература: *Клевенский Л.* Главная тема – Урал//Вечерний Челябинск. – 1972. – 31 окт.; *Сабельфельд Л.* Картины природы, сердечные и простые//Челябинский рабочий. –1980. – 26 окт.; *Федорищев В.* Бальмонт, Бруни и ...Миасс // Уральский следопыт. – 1993. – № 10. – С.4-5.

370. ЯКИМОВИЧ В. Е. (? – ?). Живописец. Был членом Уральского филиала АХРР. Среди картин: «Смерть матроса Хохрякова» (демонстрировалась на выставке художников Свердловского филиала АХР в 1930).

Литература: *Сазонов, С.95, 163.*

371. ЯКОВЛЕВ Борис Николаевич (5.09.1890, Москва – 8. 12. 1972, там же). Живописец, член-корр. АХ СССР (1958). Окончил МГУ, затем МУЖВЗ (1918, учился в мастерской А.М. Васнецова). Член АХРР с 1922, член СХ с 1932. Совершил творческие поездки по Уралу в 1933 и 1935 годах. Автор картин: «Урал» (1933), «На Урале. Нижние Серьги» (1933), «Сатка» (1933), «Уральский пейзаж». Преподавал во ВГИКе (1956–1963). Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ, др. музеях.

372. ЯКОВЛЕВ Василий Николаевич (2.01.1893, Москва – 29.06.1953, там же). Живописец, график, педагог. Действительный член АХ СССР (1947). Родился в купеческой семье. С 1911 учился на физико-математическом факультете МГУ, одновременно посещал студию В.Н. Мешкова. В 1914–1917

учился в МУЖВЗ у К.А. Коровина, С.В. Малютина. Преподавал в СГХМ, затем во ВХУТЕМАСе (1918–1922), в МАРХИ (1934–1936), МГХИ (1948–1950). Член АХРР с 1922. В 1926–1932 работал художником-реставратором в ГМИИ им. А.С. Пушкина (1926 – 1932), с 1930 заведовал отделом реставрации. Главный художник ВСХВ (1938–1939; 1949–1950). В 1937 работал на Урале, в районе Валериановского прииска. Написал «Портрет старателя» (1937), многочисленные этюды. На основе материала, собранного во время творческой поездки на Урал, написал картину «Уральские старатели пишут письмо тов. Сталину» (1937), пейзаж «Березовский рудник» (1938). Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ЧМИИ, НТМИИ, ПГХГ, ООМИИ, др. музеях.

Литература: Образ Урала в изобразительном искусстве / Ред.-сост. Е.П. Алексеев. – Екатеринбург, 2008.

373. ЯКОВЛЕВ Владимир Михайлович (15.07.1908, Сысертский завод, Пермская губ. – 1992, Екатеринбург). График. Основы рисунка получил у художника П.Д. Бабина в Сысерти, учился в Уральском художественном училище (1924 – 1929) у Е.О. Машкевича и В.А. Синайского. Работал в редакции областной детской газеты «Всходы коммуны» (1930–1932), УралОГИЗ (1932 – 1933), в товариществе «Уралхудожник» (1933 – 1936), в газете «Сталинская смена» (Челябинск, 1937 – 1939). Член СХ с 1935. Иллюстрировал детские книги, работал в основном в технике акварели. Автор городских пейзажей и жанровых сцен. Среди них: «Старый Сысертский завод», «Дома старых рабочих в Сысерти», «Полевское. Верхний пруд», «П.П. Бажов у Маркова камня» (1951). Участник городских, областных, зональных, республиканских выставок. Произведения хранятся в Свердловском областном краеведческом музее, Объединенном музее писателей Урала (Екатеринбург), Ирбитском музее изобразительных искусств, частных коллекциях.

Литература: Черепов В.А. Яковлев // Бажовская энциклопедия, 2007. С. 503–504.

374. ЯКОВЛЕВ Сергей Иванович (1862, п. Кушвинского завода, Екатеринбургский уезд – 1930, Владивосток). График, скульптор, краевед, литератор. Окончил Алексеевское реальное училище в Екатеринбурге (1882), брал уроки рисования у художника Н.М. Плюснина, учился на естественном факультете Петербургского университета (1883–1885). Работал в Екатеринбургской магнитометеорологической обсерватории (1882 – 1883, 1909 – 1911). Член УОЛЕ (1895–1918), один из инициаторов создания художественного отдела Музея УОЛЕ (1901). Постоянный участник екатеринбургских художественных выставок (1901–1908). Создал иллюстрации к «Уральским рассказам» Д.Н. Мамина-Сибиряка (1888 – 1890-е), рисунки для сатирического журнала «Гном» (1906). Работал в Прибайкалье (1920), во Владивостоке (с 1921), иллюстрировал произведения В.К. Арсеньева (1926). Произведения хранятся в СОКМ, Объединенном музее писателей Урала,

Музее-заповеднике истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева (Владивосток).

Сочинения: Братья Худяковы: Дальневосточные рассказы с рисунками автора. Хабаровск – Владивосток, 1928.

Литература: Черепов В.А. Сергей Яковлев: жизнь и творчество. 1862–1930. Екатеринбург, 2000.

375. ЯНОВСКАЯ Ольга Дмитриевна (1900 – 1998). Живописец, график. Училась в частной художественной школе в Киеве (1916), в студии И. Машкова в Москве (1923–1925), центральной студии АХР (1928–1931). Член АХР с 1929. Совершила ряд творческих поездок на уральские заводы. Автор картин: «Чугунщики» (нач. 1930-х). Преподавала в Московском полиграфическом институте. Произведения хранятся в ГРМ, ГТГ, ПГХГ, др. музеях.

Библиографические сокращения

- Алексеев – Алексеев, Е.П., Черепов, В.А., Ярков, С.П.* Памятники монументального искусства Свердловской области – Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2008.
- Байнов – Байнов, Л.П.* Художники Челябинска – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1979.
- Будрина – Будрина, А.Г.* Уральский плакат времен гражданской войны. – Пермь: Кн. изд-во, 1968.
- Загребин – Загребин, С.И., Колпакова, В.С.* Благодарная память народа. О памятниках Челябинской области – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1973.
- Кудзоев – Кудзоев, О.А., Ваганов, А.С.* Скульптурная летопись края. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1989.
- Медведева – Медведева Л.С.* Художники Оренбургской области. - Челябинск, 1985.
- Павловский – Павловский, Б.В.* Художники Свердловска. – Л.: Художник РСФСР, 1960.
- Сазонов – Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. – Л., 1966.
- Серебренников – Серебренников Н.Н.* Урал в изобразительном искусстве. – Пермь, 1959.
- ХН СССР – Художники народов СССР. Библиографический словарь. – М.: Искусство, 1970. – Т.1; 1972. – Т.2; 1976. – Т.3; 1983. – Т.4. – Кн.1; 1995. – Т.4. – Кн.2.
- Ярков – Ярков С.П.* Художественная школа Урала. Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. С. 296.