

«Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в изобразительном искусстве 1960-х годов



**Мурзин
Андрей
Эдуардович**

кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт образовательных стратегий, Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
instos-ekb@yandex.ru



**Мурзина
Ирина
Яковлевна**

доктор культурологии, профессор, директор Института образовательных стратегий, Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail:
instos-ekb@yandex.ru

Статья посвящена анализу «сурового стиля» в искусстве Урала. «Суровый стиль» в изобразительном искусстве Урала оказался больше чем отдельным кратким эпизодом в его эволюции. В творчестве уральских художников он охватил все жанры, способствовал обновлению пластического языка, живописной системы уральского искусства, позволил обрести собственную поэтику, образный строй, расширил круг тем. Этот феномен невозможно объяснить без понимания истории того, как создавалось искусство советского Урала начиная с конца 1920-х — начала 1930-х годов. В статье рассматривается эволюция уральской живописи в контексте советского мифа.

Ключевые слова: «суровый стиль», уральское искусство, советский миф, советское искусство, социальное мифотворчество.

Murzin A. E., Murzina I. Ya.

The «Severe Style» of the Urals: on the Question of the Soviet Myth in the Visual Arts of the 1960s

The article is devoted to the analysis of the «severe style» in the art of the Urals. The «severe style» in the fine art of the Urals turned out to be more than a separate brief episode in its evolution. In the works of Ural artists, he covered all genres, contributed to the renewal of the plastic language, the pictorial system of Ural art, allowed him to find his own poetics, figurative system, expanded the range of topics. This phenomenon cannot be explained without understanding the history of how the art of the Soviet Urals was created, starting from the late 1920s — early 1930s. The article examines the evolution of Ural painting in the context of the Soviet myth.

Keywords: «severe style», Ural art, Soviet myth, Soviet art, social myth-making.

Введение

2000-е гг. в выставочной деятельности художественных музеев некоторые критики стали называть «ренессансом советской живописи». Многочисленные выставки советского искусства свидетельствовали о стремлении вернуть реализму «законное место» в истории изобразительного искусства. Отечественная реалистическая традиция противопоставлялась западному модернизму и становилась воплощением ностальгии и тоски по Большому стилю, основанному не только на идеологическом мифе и олицетворявшем имперский пафос, но и на «единстве чувственных и духовных устремлений» в воплощении «великих идей» в масштабных полотнах [2].

Одни исследователи отмечали, что сформировавшийся в 1950-е гг. «суровый стиль» стал последним этапом и логическим завершением развития советского искусства, корни которого лежат в традициях социалистического реализма (А. Каменский, В. Манин, К. Талвойя (K. Talvoja) и др.); другие подчеркивали, что публицистическая экспрессия была свойственна раннему пери-

оду его развития, а в последующие десятилетия обеспечила движение к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия, отличавшему русское реалистическое искусство (П. Козорезенко, И. Орлов); третьи акцентировали внимание на вопросах обновления живописно-пластического языка и связи художников «сурового стиля» с мастерами прошлого (А. Морозов, А. Бобриков, К. Карпова).

Актуальности анализа живописи «сурового стиля» добавляет тот факт, что нестоличные музеи (Екатеринбурга, Саратова, Оренбурга, Перми, Белгорода и других городов) стали активно представлять публике работы конца 1950–1960-х гг., свидетельствуя о значимости художественного явления и о важности разговора со зрителем об искусстве «великой нравственной силы» и «этической мощи», одного из «самых честных направлений» [1, 40] в живописи, вольно или невольно противопоставляя их сегодняшним арт-практикам. Анализ регионального бытования живописи «сурового стиля» позволяет рассмотреть советское искусство в его синхроническом и диахроническом



Иллюстрация 1. Гиганты Урала: отчетная выставка выездной бригады художников, [IX–X 1931 г.]. Обложка каталога

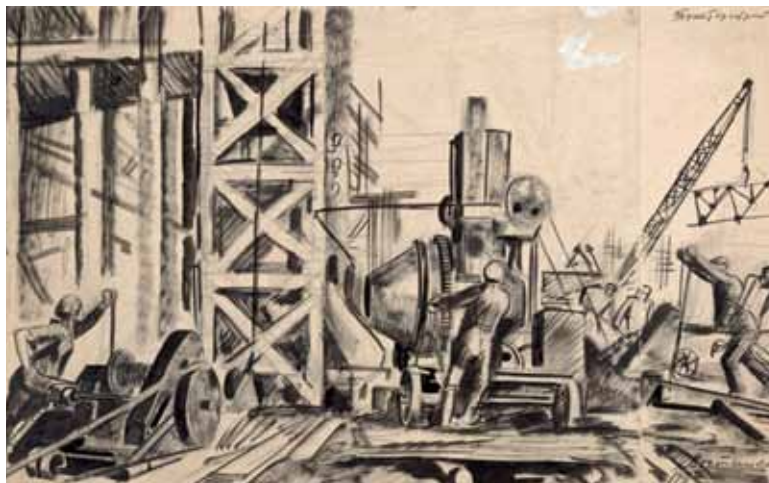


Иллюстрация 2. В. Хвостенко. Тракторострой. 1931 г. Бумага, карандаш, тушь, сухая кисть. 29,5 × 50,5. ЕМИИ

аспектах, выявляя общие и уникальные черты художественной жизни эпохи «оттепели» и раскрывая особенности его топографии.

В статье мы обращаемся к искусству «сурового стиля» на Урале, стремясь показать его генезис и органическую связь с искусством 1930-х гг., когда происходило становление советского мифа.

Результаты исследования и их обсуждение

Период 1960-х гг. в истории советского искусства, получивший название живопись «сурового стиля», стал тем временем, когда искусство Урала как никогда громко заявило о себе на всесоюзном уровне, когда в творческую жизнь вступило целое поколение выдающихся художников-уральцев и были созданы знаковые произведения, признанные классикой советского изобразительного искусства. «Суровый стиль» в изобразительном искусстве Урала оказался больше чем отдельным кратким эпизодом в его эволюции. В творчестве уральских художников он охватил все жанры, способствовал обновлению пластического языка, живописной системы, позволил обрести собственную поэтику, образный строй. Для уральского искусства оказалось органичным обращение мастеров «сурового стиля» к теме труда. Они находили героев для своих произведений в окружающей действительности и активно утверждали значимость их жизненной позиции.

Вместе с тем можно сказать, что «суровый стиль» в изобразительном искусстве Урала сыграл неоднозначную роль. Тогда как в искусстве столичных художников «суровый стиль» в качестве антитезы «лакировочной живописи» предыдущего периода быстро изжил себя, в уральском искусстве все последующие десятилетия (1960–1980-е гг.) он продолжал определять характер произведений, диктовал круг тем и сюжетов. Сложившаяся образно-стилевая система, как показало время, оказалась неспособной к самотрансформации, дальнейшему развитию, проявляя инертность и определенный консерватизм. Этот феномен невозможно объяснить без понимания истории того, как создавалось искусство советского Урала начиная с конца 1920-х — начала 1930-х гг.

В начавшемся в СССР с конца 1920-х гг. процессе индустриализации партийно-государственными планами Уралу как старопромышленному району отводилось особое место. Он был призван стать второй «середино-союзной» индустриальной и оборонной базой страны. Процесс формирования нового облика уральской жизни, включавший

строительство промышленных гигантов, преобразование пространственной среды, создание нового социалистического быта, сопровождался столь же радикальными изменениями в состоянии массового сознания. Но стихийность здесь была недопустима. Новую реальность надо было «открыть», сделать зримой и придать ей самоочевидный характер. Сознание уральцев следовало не просто научить (и приучить) распознавать приметы «нового», но и превратить эти приметы в его опору.

Чтобы скорейшим образом войти в массовое сознание, становящуюся действительность необходимо было предстать, изобразить, проиллюстрировать и растрогаживать, найти формы, позволяющие дать концентрированное выражение ее содержанию, отвечающие современному способу жизни, утверждающие стиль мироощущения новой эпохи. Образ нового индустриального Урала, чтобы стать «своим» для миллионов людей, должен был быть не просто принят ими, а прочувствован, пережит, освоен изнутри.

В отличие от традиционного, архаического, советское мифотворчество не рождено историей, а активно создавалось и насаждалось партийными идеологами [13]. Социальное мифотворчество было лишено глубинного бытийственного содержания, миф выхолащивался и политизировался, его персонажи и сюжеты пополняли арсенал официальной пропаганды, задавая тип миропонимания советского человека, определяя способ восприятия происходящего в стране. Подчас невыносимые условия существования миллионов людей словно бы теряли подлинность, отступая перед самодовлеющей реальностью коллективной Великой мечты, ожидания чуда. Все это служило мощным средством создания того, что призвано было стать «новой исторической общностью людей», существование которой целиком должно было быть подчинено достижению целей и задач, устанавливаемых властью.

От художника теперь ждали исторически конкретно-го изображения «действительности в ее революционном развитии». На Урале, как считалось, отсутствовала своя исторически развившаяся традиция профессионального художественного творчества. Не был сформирован в отечественном изобразительном искусстве и литературе сам образ Урала. Здесь «эксперимент» по созданию нового социалистического искусства мог быть проделан в «чистом», лабораторном виде. Характерно, что тезис о превращении Урала в край «передовой социалистической культуры» всегда был неотделим от утверждения о дореволюционном



Иллюстрация 3. И. Симонов. Литейщики. 1958–1959 гг. Холст, масло. ЕМИИ



Иллюстрация 4. О. Бернгардт пишет картину «Геологи». 1958 г. Фотография. НТГО ВТОО СХР. URL: <http://shr-nt.ru/node/107>

Урале как об одном из наиболее отсталых в культурном отношении регионов России.

1930-е гг. — это время организации объявленного в стране массового «культпохода на уральские стройки», разворачивание кампании шефства столичных деятелей искусств над краем, охваченным индустриальным строительством. Эти годы на Урале были отмечены, по выражению Н. Н. Серебренникова, «наплывом» приезжих художников из Москвы и Ленинграда [14, 95]. Главной задачей, поставленной перед художниками, было показать размах индустриального строительства на Урале. Урал превращается в своеобразную всесоюзную творческую мастерскую (Иллюстрации 1, 2).

Центральной темой художественного поиска становится поиск форм и способов изображения индустриального труда как неотъемлемой части образа индустриального Урала. Эта тема воплощается в т. н. индустриальных пейзажах с включенными в них силуэтами заводов, панорамами промышленныхстроек, изображениях заводских цехов и технологических процессов, портретах ударников социалистического труда и пр. (см. подробнее: [11]).

Не сразу художники пришли к пониманию того, в чем заключается действительная сложность и смысл «темы труда», как изобразить, скажем, рабочих (в том числе и на «старом уральском заводе»), но при этом показать, что все теперь стало абсолютно другим, обновленным: сам завод, производство, люди, их отношения. Забегая вперед, можно сказать, что понадобились годы, весь коллективный художественный опыт поисков 1930-х гг., чтобы представить убедительное решение поставленной задачи.

В то же время начинают выработываться изобразительные каноны и сам «лексикон» нового искусства [8].

Искусство все больше превращается в инструмент мифологизации общественного сознания. Складывающаяся социальная мифология, поработавшая искусство, использовала в своих целях всю силу внушения, которой обладают созданные талантом мастеров художественные образы.

Можно сказать, что «уральское искусство» заново рождается в 1930-е гг. как результат «культурного скачка», нарушившего естественный ход постепенной эволюции художественной культуры края. Советское уральское искусство возникает и начинает развиваться в искусственных рамках, определяемых мифологией 1930-х гг. Оно не опирается на свободное творчество художников, а реализуется в жестких формах одной изначально заданной программы, подчиненной решению конкретных идеологических задач.

Возникшее в общественной атмосфере страны конца 1950–1960-х гг. стремление переосмыслить предыдущий этап советской истории в искусстве приобрело характер художественно-эстетической оппозиции сталинскому стилю, влекущее за собой изменение всей художественной системы, изобразительного языка искусства, его образной структуры, требование поиска новых тем и героев [5].

Одним из наиболее ярких выражений идейно-художественных поисков в советском искусстве 1950–1960-х гг. стало движение молодых художников, получившее название «сурового стиля». Отказываясь признать сложившийся порядок вещей чем-то окончательным, завершённым, молодежь была полна решимости доказать, что сталинизм — это отдельный эпизод, скорее случайный, чем закономерный, на пути построения коммунизма. Главной становилась задача расшевелить общество, вернуть ему подвижность, революционный динамизм развития. Сама действительность должна была предстать как находящаяся в процессе становления, все еще несовершенная, внутренне конфликтная, наполненная борьбой.

Чтобы обрести такое ощущение современности, нужно было буквально почувствовать на себе «сопротивление материала», испытать напряжение сил и нервов. Трудностей не избегали — их искали. Столичным художникам казалось, что подлинную жизнь надо искать за пределами благоустроенного мира городов. Там, на Севере, в геологических партиях, на сибирских стройках, морских нефтепромыслах, где существование рабочего человека по-прежнему оставалось каждодневным испытанием твердости характера и крепости мускулов, жизнь оборачивалась своей грубой и неприглаженной стороной. Здесь природная стихия бросала вызов человеку. И это давало ощущение остроты, подлинности существования.

Если в кино и литературе героями времени чаще становятся ученые, физики, молодые интеллектуалы, то персонажами картин художников «сурового стиля» — полярники, геологи, строители, рыбаки. Героизация повседневных трудовых будней, поэтизация обыденного, строгая и мужественная романтичность выступают признаком нового живописного стиля. Театральной искусственности и велеречивой сочиненности сюжетов прежнего искусства Т. Салахов, Н. Андронов, П. Никонов, В. Попков, А. и П. Смолины и др. противопоставили лаконизм и концентрированность образов [4].

Их картины заполнили тяжеловесные, подчеркнута огрубленные фигуры рабочих с обветренными лицами, натруженными руками. Почти плакатные в своей прямоте и статичности образы воплощали в себе сосредоточенно-упорную силу тех, в ком художники видели подлинных хозяев земли. Как правили, герои картин оказывались изображенными не в действии, а некоем молчаливом предстоянии перед потенциальными зрителями. Художники словно опасались, что распознанные ими новые

свойства окружающего мира иначе могут рассеяться. Декларативная «суровость» образов строителей и рабочих была для столичных художников знаком общественно-го обновления и формой сопротивления угрозе отката к прежнему состоянию страны.

Конечно, много было в этом и от романтики времени. Ощущения освобождения, ломки и переустройства мира, преодоления границ питали революционность сознания шестидесятников, совпавшую с присущим молодежи во все времена стремлением испытать себя, свои силы. Утверждение, что «в жизни всегда есть место подвигу», стало на некоторое время рефреном газетной публицистики, официальной пропаганды и девизом молодого поколения. Придуманность подвига искупалась искренностью и верой. Героическая ситуация в жизни и искусстве моделировалась как аргумент в пользу утверждения значительности «эпохи строительства коммунизма».

Уральские художники активно включились в освоение новой поэтики и изобразительного языка. «Сплавщики» Е. Гудина (1959), «Литейщики» И. Симонова (1958–1959) (Иллюстрация 3), «Геологи» О. Бернгарда (1958?) (Иллюстрация 4), «Геологи» В. Мальцева (1969) (Иллюстрация 5) и другие картины уральцев были еще во многом связаны с традиционной живописью, но в них уже ощущалось дыхание иного времени, появившаяся у художников возможность экспериментировать, пробовать себя в иной манере.

При этом тематизм «сурового стиля» вряд ли мог представляться для уральских живописцев чем-то необычным и экзотическим. Рабочие и строители (бетонщики, сварщики, монтажники) и раньше неизменно были персонажами их картин. Север (Полярный Урал) тоже был «своим», хватало тайги и гигантских промышленных строек. Важнее для уральцев оказалось начавшееся обновление художественной системы, языка советской живописи. Содержание искусства индустриального Урала, формировавшееся с 1930-х гг., наконец, обрело адекватную художественную форму.

«Суровый стиль», разрушая художественные стереотипы, менял оптику, видение привычных образов и сюжетных мотивов. Чем больше новый изобразительный язык обнаруживал серьезность этих претензий, тем сильнее захватывал уральских художников общий процесс постижения Правды времени. Им оказались близки и пафос утверждения чистоты принципов социализма, и развернувшаяся борьба за социальную справедливость, и культ рабочего человека, создаваемый современным изобразительным искусством. Не случайно ряд произведений уральских художников, созданных именно в этот период, получают всесоюзную известность, становятся явлениями, репрезентирующими «суровый стиль» в советском искусстве. Более того, уральские художники, словно испытывая открывшиеся возможности, пошли еще дальше, не желая делать исключение для каких-либо тем, ни в лениниане, ни в обращении к революции или Великой Отечественной войне: Г. Мосин и М. Брусиловский «1918» (1964) (Иллюстрация 6); Г. Мосин «Политические. 1905 год» (1964), М. Брусиловский «Урал. 1942 год» (1967) и др.

Если в 1930-е гг. ориентиры и контуры новой, преобразованной социалистическим трудом реальности существовали в воображении и навязывались массовому сознанию в качестве единственно возможного для страны пути советским мифом, то в 1960-е гг. они обрели плоть, стали действительностью, приобрели самодовлеющий и как будто самоочевидный характер. Эта реальность, оформившаяся в виде непосредственных материальных условий жизни, системы социальных связей, механизмов власти, в свою очередь, уже сама всецело начала определять сознание



Иллюстрация 5. В. Мальцев. Геологи. 1969 г. Холст, масло. ПГХГ. URL: <https://permartmuseum.ru/exhibit/753>



Иллюстрация 6. Г. Мосин, М. Брусиловский. 1918-й. 1962 г. (вариант). Холст, масло. ЕМИИ

советского человека, характер его ментальности, тип мироощущения, наконец, самый тип его личности. «Суровость» жизни и «суровость» уральцев становились воплощением подлинности существования, внутренних смыслов бытия, отношение к которым не может быть легковесным, а напротив, только серьезным, сосредоточенным.

«Суровый стиль» в изобразительном искусстве Урала не ограничился отдельными художественными опытами, подчиненными демонстрации общественной позиции художников, а развернулся в целостную картину жизни: портреты героев труда и «портреты» дымящих трубами своих заводов городов, монументальные натюрморты и пейзажи горных краев оказались объединены общим характером изображения, общим пониманием и чувством жизни края. Новый художественный стиль стал выражением созданного в 1930-е гг. мифа о советском Урале как о «рабочем крае» с «трудовым характером», чья роль и место в государстве (быть «опорным краем державы») изначально определены. Шестидесятники, надеясь открыть «правду», связывающую историю Урала с его сегодняшним днем, не могли обнаружить ничего другого, кроме сложившихся уже в советское время форм социальности и соответствующего мироощущения, порожденных советским мифом.

Социалистический Урал именно в «суровом» образе «рабочего края», наконец, обрел свой окончательный,



Иллюстрация 7. И. Симонов. Мои герои. Холст, масло. 1964 г. ЕМИИ

более не предполагающий каких-либо изменений вид. Сформировавшийся характер самой уральской действительности подтверждал верность подобного образа, его соответствие, полное совпадение с реальностью.

Если с конца 1920-х — начала 1930-х гг. власть заставляла искусство уговаривать, гипнотизировать Урал, под видом «отражения» действительности заниматься ее конструированием, чтобы свести уральскую историю и современность прежде всего к нужному ей, «правильному» «изображению на плоскости», а затем к одномерному существованию на практике, то ныне все связанное с образом «социалистического Урала» воспринималось как самоочевидное отражение наличного бытия, являясь единственной формой самосознания края, неотъемлемой частью мироощущения его жителей: так чувствовали, думали, в этом находили смысл, с этим связывали свое будущее и будущее детей. Уральское изобразительное искусство столкнулось с необходимостью признания того, что сама создаваемая им картина уральской жизни приобрела едва ли не исчерпывающее пластическое выражение и смысловую законченность. Казалось, что они полностью совпали — тема труда и образы рабочих в живописи («Мои герои» (1964) — программная картина И. Симонова; Иллюстрация 7) и само уральское искусство, которое более полвека служило едва ли не единственным зеркалом Урала.

Оглянувшись назад, можно увидеть, что все существование уральского искусства в советский период с самого начала было подчинено исключительно решению одной главной задачи — созданию образа «советского Урала». Сфера профессионального художественного творчества на Урале была превращена властью в лабораторию, где в рекордные сроки, ударными темпами должно было выплавляться «советское самосознание» уральцев.

Уральская художественная культура изначально была обречена развиваться в жестко установленных искусственных рамках. Не предполагалось, что искусство края когда-либо обретет творческую свободу, станет самим собой, восстановит связь с историей, сможет выразить свою внутреннюю природу. Борьба живого в искусстве Урала, его сопротивление идеологическим схемам, мучительные попытки осознать ограниченность собственной «сконструированности» вызывали внутреннее напряжение и противоречивость уральского искусства. По существу, особое советское «уральское искусство» с момента своего становления представляло собой не развивавшийся по имманентно присущим ему законам художественный

процесс, а реализацию некоего управляемого искусственного Проекта.

Развитие уральского искусства, подчиненного внешне идеологическим целям, воспроизводило этапы зарождения, становления и самораскрытия особого «уральского советского мифа».

Но в 1960–1970-е гг. советский «проект» под названием «уральское искусство» подошел к своему завершению. Собственно «уральский миф» как жизненная программа развития региона оказался исчерпан. Произошло абсолютное самовоплощение «советского Урала», идея стала плотью. Край превратился в крупнейший промышленный регион страны. В общественном сознании он стал тождественным представлению о «рабочем крае», сознающим себя частью одного гигантского государственного механизма. Он сжился с ощущением, что его трудом поддерживается и стоит этот мир. И если советская действительность оказалась далеко не идеальной, то призванием и долгом Урала оставалось упрямо продолжать сдерживать наступление хаоса. Устойчивость идеологемы проецировалась на устойчивые визуальные образы, а стилистические открытия «сурового стиля» стали своеобразным изобразительным канонем.

Заключение

Внимание к региональным художественным практикам внутри советского изобразительного искусства позволяет выявить общее и особенное в его развитии. Нестолличные художественные школы отражали общесоюзные тенденции (то, что К. Талвойя называет «частью общесоюзной синхронности»), а потому искусство «сурового стиля» как движение «новой искренности» способствовало освобождению искусства от идеологических догм и обеспечивало эстетическую свободу. Как мы видим на примере искусства Урала, живопись «сурового стиля» обладала мощной созидательной силой, что нашло свое воплощение в творчестве по-настоящему талантливых художников. С другой стороны, «суровый стиль» стал высшей точкой развития для сконструированного в русле социального мифотворчества «искусства советского Урала».

Примечания

Статья представляет собой развернутое изложение доклада, представленного на всероссийской научно-практической конференции «Искусство советского Урала: художественное воплощение и развенчание социальных мифов», проведенной Екатеринбургским музеем изобразительных искусств совместно с Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств 14–15 октября 2021 г., в основе которой — переработанный текст, ранее опубликованный в монографии А. Э. Мурзина «Советский миф в судьбе Урала» [11].

Отсутствие историко-художественной летописи Урала особенно заметно в сравнении с огромной и богатой галереей образов Москвы и Петербурга, создаваемой многими поколениями русских художников.

В Москве и Свердловске проводится целый ряд художественных выставок, таких как: «Новостройки Урала» (1931), «Гиганты Урала» (1931), «Социалистическое строительство Урала» (1932), «Урало-Кузбасс в живописи» (1933–1935). На одной только выставке 1932 г. «Социалистическое строительство Урала» было показано почти 700 произведений столичных живописцев, побывавших в крае, а в состоявшейся через несколько лет выставке «Урало-Кузбасс в живописи» приняли участие 80 московских и ленинградских художников. См. подробнее: [12].

См. виртуальную реконструкцию выставки «Гиганты Урала» 1931 г., сделанную сотрудниками Екатеринбургского музея изобразительных искусств: <http://giantsoftheurals.ru>

«На старом уральском заводе» (1937) — название известной работы Б. Иогансона (второе название — «Урал демидовский»), удостоенной Сталинской премии первой степени в области изобразительного искусства.

Список использованной литературы

- 1 Алексеева Т. П., Виницкая Н. В. Образы народа и судьбы индивидуальности в живописи сурового стиля // Культурное наследие Сибири. — 2017. — № 3 (21). — С. 40–45.
- 2 Аствацатуров А. Ностальгия по Большому Стилю // Топос: лит.-филол. журнал. — URL: <https://www.topos.ru/article/2910> (дата обращения: 15.01.2022).
- 3 Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин // Искусствознание. — 2013. — № 1–2. — С. 457–476.
- 4 Бобриков А. А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. — 2003. — № 51–52. — С. 29–33.
- 5 Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека // Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. — Екатеринбург: У-фактория, 2004. — С. 507–948.
- 6 Каменский А. А. Романтический монтаж. — М.: Сов. художник, 1989. — 344 с.
- 7 Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. — 2015. — № 2 (36). — С. 195–207.
- 8 Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. — Екатеринбург: Изд-во Гуманит. ун-та, 2005. — 384 с.
- 9 Манин В. С. Русская пейзажная живопись. — М.: Белый город, 2000. — 632 с.
- 10 Морозов А. И. Поколения молодых. Живопись художников 1960–1980-х годов. — М.: Сов. художник, 1989. — 256 с.
- 11 Мурзин А. Э. Советский миф в судьбе Урала: монография. — 2-е изд., испр. и доп. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2016. — 290 с.
- 12 Мурзина И. Я., Мурзин А. Э. Художественные выставки 1930-х годов как репрезентация индустриального образа жизни Урала // Вестн. Челяб. гос. ун-та. — 2009. — № 18 (156). — С. 77–82.
- 13 Попова А. Д. Сделано в СССР: мифы советской эпохи как элемент российской ментальности и их историческая трансформация // Вестн. Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. — 2019. — № 2 (63). — С. 60–73.
- 14 Серебренников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. — Пермь: Перм. кн. изд-во, 1959. — 256 с.
- 15 Kozorezenko P., Orlov I. I. The Soviet painting of «severe style» // Scientific research of the SCO countries: synergy and integration: Materials of the International Conference, Beijing, China, 14 may 2020. — Beijing, China: Scientific publishing house Infinity, 2020. — P. 97–105.
- 16 Talvoja K. «Severe style» in the Context of Soviet studies // Kunstiteaduslikke Uurimusi. — 2012. — Vol. 21. — No. 1–2. — P. 112–133.

References

- 1 Alekseeva T. P., Vinickaya N. V. Obrazy naroda i sud'by individual'nosti v zhivopisi surovogo stilya // Kul'turnoe nasledie Sibiri. — 2017. — № 3 (21). — С. 40–45.
- 2 Astvacaturov A. Nostal'giya po Bol'shomu Stilyu // Topos: lit.-filos. zhurnal. — URL: <https://www.topos.ru/article/2910> (data obrashcheniya: 15.01.2022).

- 3 Bernshtejn B. Zаметki o topografii surovogo stilya: Moskva i Tallin // Iskusstvovoznanie. — 2013. — № 1–2. — С. 457–476.
- 4 Bobrikov A. A. Surovyj stil': mobilizaciya i kul'turnaya revolyuciya // Hudozhestvennyj zhurnal. — 2003. — № 51–52. — С. 29–33.
- 5 Vajl' P., Genis A. 60-e. Mir sovetskogo cheloveka // Sobr. soch.: v 2 t. T. 1. — Ekaterinburg: U-faktoriya, 2004. — С. 507–948.
- 6 Kamenskij A. A. Romanticheskij montazh. — М.: Sov. hudozhnik, 1989. — 344 s.
- 7 Karpova K. V. Surovyj stil': hudozhestvennye orientiry napravleniya // Vestnik slavyanskikh kul'tur. — 2015. — № 2 (36). — С. 195–207.
- 8 Kругlova T. A. Sovetskaya hudozhestvennost', ili Neskromnoe obayanie socrealizma. — Ekaterinburg: Izd-vo Gumanit. un-ta, 2005. — 384 s.
- 9 Manin B. C. Russkaya pejzazhnaya zhivopis'. — М.: Belyj gorod, 2000. — 632 s.
- 10 Morozov A. I. Pokoleniya molodyh. Zhivopis' hudozhnikov 1960–1980-h godov. — М.: Sov. hudozhnik, 1989. — 256 s.
- 11 Murzin A. E. Sovetskij mif v sud'be Urala: monografiya. — 2-e izd., ispr. i dop. — Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 2016. — 290 s.
- 12 Murzina I. Ya., Murzin A. E. Hudozhestvennye vystavki 1930-h godov kak reprezentaciya industrial'nogo obraza zhizni Urala // Vestn. Chelyab. gos. un-ta. — 2009. — № 18 (156). — С. 77–82.
- 13 Popova A. D. Sdelano v SSSR: mify sovetskoj epohi kak element rossijskoj mental'nosti i ih istoricheskaya transformaciya // Vestn. Ryazan. gos. un-ta im. S. A. Esenina. — 2019. — № 2 (63). — С. 60–73.
- 14 Serebrennikov N. N. Ural v izobrazitel'nom iskusstve. — Perm': Perm. kn. izd-vo, 1959. — 256 s.
- 15 Kozorezenko P., Orlov I. I. The Soviet painting of «severe style» // Scientific research of the SCO countries: synergy and integration: Materials of the International Conference, Beijing, China, 14 may 2020. — Beijing, China: Scientific publishing house Infinity, 2020. — P. 97–105.
- 16 Talvoja K. «Severe style» in the Context of Soviet studies // Kunstiteaduslikke Uurimusi. — 2012. — Vol. 21. — No. 1–2. — P. 112–133.

Список сокращений

ЕМИИ — Екатеринбургский музей изобразительных искусств;

НТГО ВТОО СХР — Нижнетагильское городское отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России»;

ПГХГ — Пермская государственная художественная галерея.

Статья поступила в редакцию 12.02.2022.

Опубликована 30.03.2022.

Andrey Murzin

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Leading Researcher, Institute of Educational Strategies, Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: instos-ekb@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-3045-3989

Irina Murzina

Doctor of Cultural Studies, Professor, Director of the Institute of Educational Strategies, Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: instos-ekb@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-7635-0571