

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОЕКТА «СОВЕТСКИЙ УРАЛ»

Статья посвящена влиянию советского мифа на становление и трансформацию образа Урала в массовом сознании. Миф о советском Урале рассматривается как один из созданных официальной идеологией региональных мифов, определивших развитие края в XX веке, особенности его духовной культуры и самосознание уральцев.

Искусство Урала 1920–1930-х гг. предстает в качестве репрезентации советского мифа. На примере художественных выставок того времени раскрываются этапы формирования образа Советского Урала.

Делается вывод о том, что созданный образ определил развитие живописи на последующие годы.

Ключевые слова: советский миф, региональный миф, искусство Урала 1920–1930-х гг., художественные выставки, художественная репрезентация.

Образ «советского Урала», «рабочего края», «кузницы страны», «опорного края державы» продолжает быть неотъемлемой частью советской географии. В ее пространстве советский Урал выполнял роль одного из основных структурообразующих элементов наряду с превращенной в «колыбель Октябрьской революции» бывшей имперской столицей Санкт-Петербургом, Москвой – «сердцем нашей Родины» или «городом воинской славы» – Волгоградом. Тем не менее, образ Урала так же, как и других территорий страны прошел, начиная с 1917 г., процесс длительного становления прежде, чем советское пространство приняло законченные очертания.

Условием включения каждого отдельного «места» на карте в формирующееся советское пространство стало создание для него новой, идеологически выверенной биографии. Переписывание отечественной истории переросло в массовое мифотворчество. Новая реальность творилась почти по художественным законам, с помощью магии творцов «социалистического реализма».

Пытаясь проследить, какие сюжеты и картины уральской истории первыми всплывают в памяти, невольно замечаешь, что все они представлены произведениями изобразительного искусства, литературы, кинематографа. Среди них – многочисленные памятники «пламенным революционерам» и «героям гражданской войны»; библиотека книг о «пионере-герое» Павлике Морозове; обобщающий образ «уральского прошлого» – картина Б. Иогансона «На старом уральском заводе» (1937), на фоне которой творчество П. П. Бажова воспринимается как

сказки для детей; трагические события, произошедшие в Екатеринбург в 1918 г. – как сцена из известной картины В. Пчелина «Передача Романовых Уралсовету»; галерея созданных в 1930-е гг. портретов строителей Магнитки и Уралмаша и роман «Люди из захолустья» А. Малышкина о «перековке человеческого материала» – создание нового человека, героя труда. А еще – поэтический образ Урала как опорного края из поэмы А. Твардовского, любимый народом кинообраз «Саши с Уралмаша» и «визитная карточка» Свердловской киностудии – художественные фильмы «Приваловские миллионы» и «Демидовь»...

Предлагаемый набор образов воспроизводится представителями старшего поколения, так или иначе связанными с советской жизнью; для молодых людей – это практически документально зафиксированная данность, с которой они сталкиваются скорее, как с «чужой историей», нежели чем с актуальными для них смыслами. Осознание, как советский миф сегодня определяет восприятие региона, формирует культурную идентичность, задает ценностные ориентиры, позволяет рефлексивно отнестись к перспективам регионального социокультурного развития, выявить направленность региональной культурной политики.

Неоднократно отмечалось, какую роль сыграло искусство социалистического реализма в духовной истории советского общества. Одна из причин, почему в XX веке вообще стал возможен феномен ре-мифологизации массового сознания, заключалась в том, что идеология и социальная мифология нашли для себя опору в художественных произведениях, превратив их в свое орудие, подчинив своим целям.

Художественная жизнь России в 1920–1930-е гг., факторы, ее определявшие, неоднократно становились предметом глубоких научных исследований (см., например: Б. Е. Гройс «Утопия и обман» (1992), И. Н. Голомшток «Тоталитарное искусство» (1994), А. И. Морозов «Конец утопии» (1995), О. В. Немиро «История художественно-выставочных объединений конца 1910 и начала 1930-х годов» (1995), В. З. Паперный «Культура два» (1996), В. С. Манин «Искусство в резервации. Художественная жизнь в России. 1917–1941 гг.» (1999), Ж. Ф. Коновалова «Миф в советской истории и культуре» (2001), А. И. Мазаев «Искусство и большевизм (1920–1930-е годы): Проблемно-тематические очерки и портреты» (2007), Я. Плампер «Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве» (2010), альманах «Советский миф: произведения из собрания Русского музея» (2014) и многие другие). Однако эти работы, по преимуществу, посвящены реалиям столичной художественной жизни. В то же время создание локальных (региональных) мифов советского времени именно в нестоличном пространстве позволяет глубже раскрыть механизмы и характер мифологизации массового сознания.

Советский миф и искусство соцреализма неотделимы друг от друга. Призванное неустанно бороться за контроль над умами широких масс официальное советское искусство во многом лишь формально сохранило вид художественного творчества, фактически являясь носителем и творцом идеологических мифов, средством утверждения мифологического типа мышления. Подобное обстоятельство требует вдумчивого и критического переосмысления исторических произведений советских авторов в современном контексте понимания российской и уральской истории.

Обращение к культуре конца 1920–1930-х гг. позволяет реконструировать процесс формирования советского мифа, а анализ художественных практик дает возможность представить ее зримо, в конкретных формах, образах, персонажах.

Миф в научной литературе рассматривается как особый тип знаний о мире, базирующийся на вере, а не на рациональных доказательствах, со специфическим пониманием телеологичности бытия, характера причинно-следственных связей и логических структур. Миф может толковаться как константа сознания, актуализирующая в пространстве «здесь и сейчас» представления, зафиксированные в коллективной памяти и определяющие повседневное существование и поведенческие реакции отдельных социальных групп и индивидов, к ним принадлежащих. Содержащий в своем этимологическом значении «повествование о событии» миф «рассказывает» реальность (или то, что за нее выдается) через конкретные образы предметного мира.

Как справедливо отмечает С. Ю. Неклюдов, «формулирование важнейших обобщений и идей различной степени отвлеченности (о времени и пространстве, космосе и хаосе, жизни и смерти, душе и судьбе и т. д.) через наглядные образы действительности приводит к их повышенному насыщению мифологической символикой, и они начинают функционировать как язык, выражающий мифологические или мифо-поэтические смыслы. <...> Это обуславливает использование подобных образов для передачи мифологической информации (или даже вычитывание ее в текстах, в которых она первоначально не была заложена)» [Неклюдов].

Анализу советской мифологии посвящены как серьезные научные исследования (Е. М. Мелетинский «Миф и двадцатый век» (1998); докторские диссертации Е. Ю. Зубковой «Общественные настроения в послевоенной России. 1945–1953 гг.», Ж. Ф. Коноваловой «Миф в советской истории и культуре» (2001); сборник статей «Мифологические модели и ритуальное поведение в советском и постсоветском пространстве» (2013) и др.), так и многочисленные публицистические высказывания (включая авторов блогосферы, популяризирующих суждения

о прошлом с самыми разными, зачастую противоречащими друг другу оценками, см., например: публикации в блогах А. В. Ставицкого «Исследование мифа: основные подходы и установки» (2016) или О. Чеславского «Миф о российских (советских) технологиях» (2017) и пр.).

Сложилась определенная традиция (П. Бурдые, С. Бойм, А. Г. Иванов, Ш. Фицпатрик и др.) в понимании, как функционируют социальные мифы в советском пространстве, каким образом происходит индоктринация сознания, из каких социальных противоречий вырастает воспроизведение «советских матриц». Опираясь на техники внушения, эмоционального заражения и подражания, идеологи советского времени создавали целостное «повествование» о «дивном новом мире», у которого своя история (вариант «священной истории»), свои культурные герои идемиурги, свои пророки и подвижники, собственные ритуально-обрядовые практики, которые включены в годичный круг воспроизводящихся событий. Формы художественной жизни и арт-практики в нестоличных регионах могут быть рассмотрены не только как индикаторы тех социально-культурных преобразований, которые происходили в советской культуре в конце 1920–1930-х гг., но и как шаги на пути создания мифа.

Период индустриализации воспринимается сегодня как переломный исторический этап, не только обнаживший противоречия, которые существовали в политике или экономике, но и как время социальных трансформаций, глобальных изменений в сознании людей. В этот период происходит утверждение советского образа жизни как индустриального: где «массовый человек» является главной действующей силой, где отчуждение от жизни маскируется под особый коллективный разум, способный понять, постичь и преобразовать действительность, где крупные промышленные гиганты становятся не только символами эпохи, но начинают довлеть и определять самую жизнь.

Как известно, советская власть большое внимание уделяла искусству, которое рассматривалось как средство решения партийно-государственных проблем и инструмент пропаганды. Поставив искусство в зависимость от государства как его исключительного заказчика, а существование каждого художника – в зависимость от властей, партия жестко и определенно установила, что действительность может изображаться только в ее «прогрессивном развитии», с партийной позиции, в жизнеподобных формах.

В начале 1930-х гг. начинают детально разрабатываться каноны, включая изображение главных тем, сюжетов, персонажей, и собственно «лексикон» нового советского искусства, происходит массовое тиражирование наиболее удачных образцов. Практически, под видом борьбы за «реализм» после многоцветия и разностилья

искусства 1910–1920-х гг. шла речь о нормативной эстетике, ориентированной на заданный идеал. Осуществляемая при этом подмена заключалась в том, что официальное искусство во многом лишь формально продолжало сохранять вид художественного творчества, фактически становясь носителем и творцом идеологических мифов. Закрепленные в художественных образах социальные изменения приобретали характер документа эпохи, придавая происходящему дополнительную легитимность. Может быть, ярче всего эти процессы видны на примере культуры Урала, для которой индустриализация стала поворотным моментом в судьбе.

В соответствии с партийно-государственными планами Урал был призван стать второй индустриальной и оборонной базой страны. В крае разворачиваются масштабные промышленные стройки, формируются крупные индустриальные узлы. В 1929 г. начинается строительство самого крупного металлургического предприятия страны – Магнитогорского комбината, вступают в строй машиностроительные гиганты – Уралмаш (названный М. Горьким «отцом заводов»), Челябинский тракторный завод (1933), нижнетагильский Уралвагонзавод (1937). Возводятся огромные химические комбинаты и предприятия лесной промышленности. Всего в 1930-е гг. на Урале было построено свыше 250 крупных промышленных объектов.

Происходящее с Уралом в 1930-е гг. можно назвать его «вторичной индустриализацией». Она сопровождалась новой колонизацией края (за две пятилетки население Среднего Урала увеличилось более чем наполовину), созданием широкой сети новых городов. Традиционные «демидовские гнезда» оказались затоплены нахлынувшей разношерстной людской массой. Это повлекло за собой разрушение прежнего уклада жизни и культуры уральского труда, трансформации традиционных культурных типов.

Процесс формирования нового облика уральской жизни предполагал столь же радикальные изменения в массовом сознании. Но стихийность здесь была недопустима. Новую реальность надо было «открыть», сделать видимой и придать ей самоочевидный характер.

1930-е гг. – это время организации объявленного в стране массового «культпохода на уральские стройки», разворачивание компании шефства столичных деятелей искусств над краем, охваченного индустриальным строительством. В этом «культпоходе» встретились, как писали тогда, желание художников включиться в дело социалистического строительства, и установка партии большевиков «приблизить» искусство к трудовым массам. Создание образа новой жизни становилось реализацией поставленной задачи активно «двинуть вперед начатое <...> дело выявления художественных сил Урала, подъема

у них творческой энергии, пробуждения художественных интересов в широких рабоче-крестьянских массах и удовлетворения художественных запросов современности» [Вторая выставка творчества современных художников Урала, с. 5].

«Художественная летопись индустриализации» требовала усилий не только от столичных художников, но и должна было «мобилизовать» местные художественные силы. Другое дело, что в силу неготовности местных художников видеть то, что требовалось «в свете партийных решений», столичным мастерам удалось решить поставленную задачу лучше. Эти годы на Урале отмечены, по выражению Н. Серебrenникова, «наплывом» приезжих художников из Москвы и Ленинграда. Достаточно привести такой факт: 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.

Выставочная деятельность как творческий отчет становится одной из важнейших форм представления публике нового образа индустриального Урала. Традиционно выставка была для художников не просто возможностью показать свои произведения, удовлетворить творческие амбиции, но и имела вполне материальный результат в виде проданных картин. Но в ситуации, которая складывалась в советской России, где по «Положению о выставках» (1918) произошла государственная монополизация и национализация выставочного дела, а государство стало единственным заказчиком, выставочная деятельность рассматривалась, прежде всего, как «творческий отчет» перед властью.

Чтобы показать размах индустриального строительства на Урале, 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) (выставка имела еще передвижной вариант, который назывался «Южный Урал в живописи»). Еще одна отдельная персональная выставка состоялась сначала в Березниках, а затем в Москве – выставка работ Ф. Лехта под названием «Березникихимстрой».

Так, организаторами выставки работ Первой бригады художников, входивших в Ассоциацию художников революционной России, подчеркивалось, что живописцы – тоже «участники грандиозной новостройки», в их задачи входила в том числе мобилизация «широчайших масс вокруг задач грандиозного урало-сибирского строи-

тельства» на выполнение боевого задания партии «создания второй металлургической базы» [Гиганты Урала, с. 3]. Интересно, что в каталогах выставок того времени старательно перечисляется количество работ, но скромно умалчивается об их художественной ценности.

Косвенным доказательством, что деятельность бригад художников решала довольно далекие от творчества задачи, является один из разделов каталога выставки с громким названием: «Что прежде всего должен знать посетитель выставки». Авторы каталога совершают пространный экскурс в недавнюю советскую историю, обосновывая необходимость открытия Урало-Кузбасской угольно-металлургической базы. Казалось бы, зачем в каталоге художественной выставки писать о мировых рекордах, поставленных на уральских стройках, снова и снова говорить о «беспокойстве капиталистов», что на Магнитке «строительная работа идет по намеченному плану»? Не потому ли, что намеченные планы индустриализации зачастую были непродуманными и часто срывались не только в силу чьей-то злой воли, но и по вполне объективным причинам?

Но в задачи художники не входила фиксация недостатков. Творчеству художников придавался характер «художественно-исследовательской» работы «по сбору изоматериалов», подтверждающих успешное строительство. Так на выставке появляются бесчисленные изображения «сборки скрубберов», «бетонировки эстакады», «кирпичной кладки дымоходных труб коксохимкомбината», «клепки кауперов», «работы экскаватора и бетономешалки», «земляные работы» (с транспортерами и без).

В 1932–1933 гг. на Урале побывала очередная «бригада» во главе с Ф. Модоровым, в работе которой участвовали Е. Львов, В. Карев, К. Корягин, В. Костяницын, В. Крайнев, И. Модоров. Их маршрут, прежде всего, был связан со стройками индустриализации: Магнитогорском, Челябинским тракторным заводом им. Сталина, Трубным заводом в Первоуральске, заводом в Синарстрое и другими уральскими предприятиями.

На выставке работ художников организаторы не только акцентируют внимание на производственном процессе, который и раньше был главным объектом изодейтельности (на выставке были в большом количестве представлены виды цехов – инструментальных, кузнечных, волоочильных и пр.), но и обращаются к портретам «лучших ударников». На наш взгляд, этот новый поворот связан с вниманием к формированию «нового советского человека» с тем необходимым набором личностных качеств, который более всего «подходил» для индустриализации: создание образов преданных делу социалистического строительства людей, чьи индивидуально-личностные черты лишь

подчеркивают их социальную роль «винтика большого индустриального механизма. Не случайными поэтому являются и названия работ: «Ударник, бригадир монтажников т. Кулага», «Ударник, бригадир бетонщиков, член ВКП (б) т. Трифонов» (работы Ф. А. Модорова), или просто «Ударники Колесов и Петухов» (работа В. В. Карева), «Ударница огнеупорного цеха» (работа Е. А. Львова) – важен не человек, а его производственная функция и партийная принадлежность. Зритель, который должен был прийти на выставку, также как и ее герои – это усредненный массовый человек, винтик единой государственной машины, деперсонализированный по своей сути.

Если бы коллективное изобразительное творчество по воссозданию новой жизни было плодом только столичных живописцев, мы должны были бы констатировать, что это только частный случай истории искусства. Уже с первых лет советской власти «в поход за боевое пролетарское самодетальное искусство» отправились и местные авторы.

За несколько лет прошли: Областная выставка творчества художников Урала (1928, 1929), Первая выставка Свердловского филиала АХР (1929), Выставка свердловских художников (1931), Третья передвижная выставка, организованная сектором искусств Наркомпроса РСФСР (1931), Выставка-отчет первой бригады художников, работавших на новостройках Урала и Кузбасса (1932) – в Свердловске, Первая (1925–1926) и Вторая выставка творчества современных художников Урала (1927) в Перми.

Многим провинциальным художникам хотелось (кому – по «призыву сердца», кому – по иным причинам) соответствовать «моменту», но далеко не у всех это получалось. И здесь большую помощь оказывало совместное с художниками из Москвы и Ленинграда участие в выставках. Как отмечает искусствовед С. П. Ярков, «совместная работа с художниками Москвы и Ленинграда дала уральским живописцам образцы тем, мотивов и технических приемов «нового социалистического искусства» [Ярков, с. 166].

Результатом целенаправленной работы по созданию образа Урала стало его превращение в край «передовой социалистической культуры», который, по сути, стал местом, где произошло становление искусства, впоследствии названного «искусством социалистического реализма» [см. подробнее: Мурзин, с. 155–189]. Тематически это выразилось в создании произведений, посвященных «индустриальному труду» и его главному герою – рабочему человеку. Стилистически – в едином жизнеподобно-реалистическом изображении «лихорадки буден» (В. Маяковский), когда художники изображали «домны, мощные механизмы и ажурные конструкции стен», передавая «монументальное звучание и эпический размах», в энергичной манере живописи

воссоздавая «напряженный трудовой ритм»¹, а возведение известных всей стране гигантов индустрии воспринималось как начало социального переустройства мира.

Художники воссоздавали исторические реалии, излагая события в заданной идеологической схеме: когда вся история Урала сводилась к упрощенно понимаемой борьбе классов; дореволюционный Урал описывался как «медвежий угол»; революция – как пробуждение от вековой дремы; создание в 1904 г. Уральской областной организации РСДРП, которую возглавил пламенный революционер – как становление настоящего «коплота большевизма», надежной опоры ленинской партии; победа над колчаковщиной и иностранными интервентами – как результат развитого политического сознания.

В 1930-е гг., по сути, было создано «новое уральское искусство», с заданным набором тем и определенным набором изобразительно-выразительных средств, определившим на полвека вперед его художественную индивидуальность.

Сконструированный, в том числе и с помощью художников, миф стал сущностным основанием для понимания ценности края как «опорного края державы»; сформировал идентичность уральцев как жителей «сурового рабочего края», где настоящие смыслы бытия добываются тяжелым физическим трудом; определил место в пространстве огромной страны («хребет»). Мифологема, ставшая определяющей в конституировании уральского самосознания, не оказалась бы столь жизнеспособной, если бы не опиралась на действительно существующие в менталитете уральцев черты. И парадоксальным образом воплотилась в художественных образах уже в другое время – в 1960-е гг., когда на волне оттепели стало утверждаться искусство «сурового стиля».

«Суровый стиль» как эстетическая оппозиция возвышенно-эпическому изображению действительности сталинской эпохи оказался органичным уральскому искусству. Его лаконичная (чтобы не сказать аскетичная) образная манера, новые герои и новые темы, героизация повседневных трудовых буден, поэтизация обыденного, строгая и мужественная романтичность совпали с главными темами уральской живописи.

«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, всей живописной системы уральско-

¹ Приведенные цитаты описывают работу Г. Соловьева «Строительство доменного цеха» (1934) [Байнов, с. 45], но могут быть отнесены практически к любому из произведений того времени.

го искусства, позволил ему обрести собственную поэтику, образный строй, расширил круг тем. Этот широкий поиск отвечал потребностям 1960-х гг. в обретении нового чувства жизни. И, наверное, поэтому живопись «сурового стиля» стала определяющей для художников Урала вплоть до начала 1980-х гг.

«Уникальное литье» и «горячий цех», «утро Уралмаша» и «старый визовский завод», «литейщики» и «вальцовщики», «уральские магистрали» и «таежные километры», «люди Нижнетагильского комбината» и «бригада кузнецов Уралхиммаша», «новый котлован» и «плавка», «трудовая смена» и «торжественный рапорт» – в живописи едва ли не каждого уральского художника из тех, кто хоть раз обращался к тематической картине, обязательно возникал один из подобных сюжетных мотивов. Каждый из этих мотивов обрел в уральском изобразительном искусстве свою устойчивую иконографию. Картины уральских художников этого времени скорее являлись признанием окружающей их жизни как квинтэссенции советской действительности в целом. Последняя теперь окончательно обрела характер тотальной реальности, особенно для Урала. Каждый отдельно взятый индивид с рождения имел дело с почти единственно возможной институциональной программой и жизненной стратегией, сформированной в недрах «рабочего края».

Позже, в 1970–1980-е гг., продолжением и одновременно своего рода преодолением «сурового стиля» в уральском искусстве стала усилившаяся тенденция к поэтизации труда, желание превратить его «в живописную поэму огня и металла», попытаться разглядеть в нем «творческое начало». Отсюда – появление в уральской живописи большого количества красивых, одухотворенных лиц, пробуждение лирического начала, изображение труда не просто как «производственного процесса», а как некоего действия, допускающей проявление удалства, азарта, не лишенной элементов праздничности. Если в 1930-е гг. эти ориентиры и контуры реальности существовали в воображении и навязывались массовому сознанию в качестве единственно возможного для страны пути советским мифом, то теперь они обрели плоть, стали действительностью, приобрели самодовлеющий и как будто самоочевидный характер. Миф стал реальностью и всецело начал определять сознание советского человека, характер его ментальности, тип мироощущения.

Представление, что Урал был *всегда* рабочим краем, не преодолено до сих пор. Основанием для экономической модернизации сегодня называется «новая индустриализация» Урала, делаются попытки представить край почти исключительно как индустриально-заводской, не особо сообразуясь с социокультурными реалиями постин-

дустриального мира. Складывается ощущение, что уроки советского мифотворчества не до конца усвоены.

С 27 апреля по 9 сентября 2018 г. ВДНХ и Екатеринбургский музей изобразительных искусств представили выставку «Проверка на прочность. Избранные произведения из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств». В интервью директор Екатеринбургского музея изобразительных искусств подчеркнул: «Мы очень гордимся нашей коллекцией индустриальной живописи. Современная идентичность Урала была сформирована эпохой индустриального строительства 1920–1930-х годов и Великой Отечественной войной, когда в Свердловск были эвакуированы производства из Центральной России, а вместе с ними и техническая интеллигенция, которая внесла невероятный вклад в послевоенное развитие как нашего города, так и всего региона в целом. Процесс переживания пространства, его вхождение в XX век нашли свое яркое отражение в живописи индустриальных художников, которые не только запечатлели этот новый мир труб, мускулов, оптимизма, стали и дыма, но и создали одну из важнейших глав советской мифологии. К тому же наша индустриальная коллекция созвучна мифу ВДНХ и самому павильону Иофана, который венчают титанические фигуры рабочего и колхозницы» [«Проверка на прочность»].

Байнов Л. П. Художники Челябинска. Челябинск, 1979.

Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002.

Бурдые П. О символической власти // Бурдые П. Социология социального пространства. М., СПб., 2005.

Вторая выставка творчества современных художников Урала : 20 апреля – 20 мая 1927 года : каталог / [Перм. гос. обл. музей, Худож. галерея]. Пермь, 1927.

Выставка работ Первой Уральской бригады художников: Карев В. В., Корягин К. Н., Костяницын В. Н., Крайнев В. В., Львов Е. А., Модоров Ф. А., Модоров И. А. во Дворце культуры: [Каталог] / Всерос. кооп. союз работников изобразительных искусств. М., 1934.

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.

Иванов А. Г. Социальная мифология как развивающаяся система // Вестн. Перм. ун-та. 2016. Вып. 4 (28). С. 28–37. (Сер. Философия. Психология. Социология).

Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи. Голоса из хора. М., 1996.

Коновалова Ж. Ф. Миф в советской истории и культуре: дисс... докт. филос. наук. СПб., 2001.

Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 419–429.

Мифологические модели и ритуальное поведение в советском и постсоветском пространстве : сб. статей / сост. А. Архипова. М., 2013.

Мурзин А. Э. Советский миф в судьбе Урала. Монография. Екатеринбург, 2016.

Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. М., 2000. С. 17–38 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm> (дата обращения: 02.09.2018).

Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М., 2010.

«Проверка на прочность. Избранные произведения из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств» в рамках проекта «Резидент» // ВДНХ: сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://vdnh.ru/events/vystavki/proverka-na-prochnost-izbrannye-proizvedeniya-iz-kollektsii-ekaterinburgskogo-muzeya-izobrazitelnykh/> (дата обращения: 02.09.2018).

Ставицкий А. В. Исследование мифа: основные подходы и установки // LiveJournal: сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://skeptimist.livejournal.com/1261213.html> (дата обращения: 02.09.2018).

Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М., 2008.

Чеславский О. Миф о российских (советских) технологиях // Obozrevatel.com: сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://www.obozrevatel.com/society/mif-rossijskih-sovetskih-tehnologiyah.htm> (дата обращения: 02.09.2018).

Ярков С. П. Рождение Свердловского Союза художников и художественная жизнь Урала 1920–1930-х годах // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 161–173.