

*Л.И. Нехвядович*

## **Творческий метод и стиль пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х гг.**

Пейзажная живопись – мощное явление художественной культуры России второй половины XIX–XX вв. Не случайно Н.А. Бердяев отмечает, что для русского человека характерно «пейзажное мышление». Источником национальной самобытности является многообразие русской природы. Именно природа оказывает решающее воздействие на художественное сознание, на отношение к традиции, влияет на систему видов и жанров алтайского искусства. Красота и разнообразие алтайской природы, уникальность архитектурных видов сибирских городов уже в течение целого столетия вдохновляют алтайских художников и во многом определяют сложение специфических черт пейзажной живописи [1]. Анализ произведений актуален для осознания того пути, по которому шло становление самобытной живописной школы региона, как в ее формальных проявлениях, так и в мировоззренческих основах, так как в пейзаже коренится арсенал архетипов и символов искусства. Тема актуальна и с точки зрения изучения стиля алтайской пейзажной живописи, в формировании которого участвовали как местные живописцы, так и мастера, приехавшие из Москвы, Ленинграда, Казани, Свердловска, Иркутска, Ярославля, Орла, Алма-Аты, Риги и др. В результате со временем создалась сплоченная общность художников, обладающая индивидуальными и характерными чертами [2]. Цель настоящей статьи – дать хотя бы в предельно сжатом, сконцентрированном виде представление о высоком уровне мастерства пейзажистов, работавших в 1960–1970-е гг. на Алтае, о стилистических особенностях образной и формально-содержательной структуры их произведений.

В 1960-е гг., когда в советском искусстве начинается постепенный рост и автономизация художественных центров во многих регионах России, происходят качественные перемены и в искусстве Алтая. Если искать причины этих процессов, то невозможно не заметить, что они принципиально одни и те же для всего советского искусства и заложены в известных явлениях и событиях политической, общественной, экономической и культурной жизни страны. Однако на Алтае это обусловлено еще и многими внутренними факторами, главные из которых – интенсивное хозяйственное и промышленное развитие региона, существенные изменения в художественной жизни края (приезд художников, окончивших профессиональные художественные учебные заведения, организационное укрепление Алтайского отделения Союза художников России, количественный и качественный рост вы-

ставочной деятельности, улучшение материальной базы, открытие Новоалтайского государственного художественного училища).

Несколько схематизируя и упрощая картину художественного процесса 1960–1970-х гг., в его структуре мы можем выделить две основные тенденции: стремление художников решать творческие проблемы, вставшие перед мастерами всего советского изобразительного искусства, и желание развивать свой алтайский стиль живописи. Отличительной особенностью алтайской живописи является преимущественное развитие пейзажного жанра, в то время как в советском искусстве ведущей признавалась сюжетная композиция на социально-актуальные темы. В этой связи возникает вопрос относительно характера данного явления, ибо, как показывает история отечественного искусства, широкая распространенность отнюдь не свидетельствует о его определяющей роли и, кроме того, не всегда положительно отражается на качестве художественного образа.

Смысл этого явления с большой полнотой и убедительностью раскрывают материалы художественных выставок 1960–1970-х гг. Анализ каталогов республиканских, зональных, краевых художественных выставок позволяет показать динамику пейзажного жанра с точки зрения интереса алтайских художников к той или иной теме [3–12]. Так, со второй половины 1950-х гг., после начала целинных преобразований в крае, в центре внимания художников тема освоения целинных земель. В алтайской живописи формируется новый тип пейзажа, главный предмет изображения которого – целина (природа степной части Западно-Сибирской равнины). На выставках начала 1960-х и особенно в 1970-е гг. преимущественное развитие получает индустриальный пейзаж. В 1960-е гг. преобладают этюды с изображением промышленной «макросреды» города. В самом начале 1970-х гг. на выставках ярко прозвучала тема индустрии Горного Алтая. В 1970-е гг. все большее значение и зрелость приобретает тенденция, направленная на живописное изучение природы Севера, Дальнего Востока и архитектуры старых городов Советского Союза. Во второй половине 1970-х гг. центр внимания алтайских художников перемещается на проблему строительства Коксохима и Кулундинского канала. И в эти же годы начинается увлечение монгольской темой. Параллельно с этими тематическими линиями на выставках 1960–1970-х гг. широко представлены лирические и эпические пейзажи «чистым природой». В экспозиции выставок этих лет ведущим

является пейзаж Горного Алтая. И так, тематическое многообразие – характерный признак алтайского пейзажа 1960–1970-х гг.

Типологический подход позволяет выделить в типологии пейзажного жанра Алтая 1960–1970-х гг. пейзаж «чистой природы» и пейзаж «второй среды». Тематика пейзажа «чистой природы» в самом общем виде может быть представлена следующим образом: 1) природа Горного Алтая (Д.Л. Комаров, Н.П. Иванов, Н.И. Суриков, М.Ф. Жеребцов, В.Я. Курзин, П.С. Панарин, В.Ф. Добровольский, В.Д. Запрудаев, М.Я. Будкеев, Ф.С. Торхов, В.А. Зотеев, Л.Р. Цесюлевич и др.); 2) природа равнинного Алтая (А.Г. Вагин, Г.Ф. Борунов, В.Т. Федосов, А.А. Югаткин и др.); 3) природа России (Север, Дальний Восток, Прибалтика и др.) (М.Я. Будкеев, В.П. Марченко, П.С. Панарин, Л.Р. Цесюлевич и др.); 4) природа Монгольского Алтая (Ф.С. Торхов, М.Я. Будкеев, В.Б. Терещенко и др.).

Природа Горного Алтая – одна из ведущих тем в алтайской пейзажной живописи XX в. Ее истоки восходят к началу XIX в. – к видовой графике первых профессиональных художников на Алтае В.П. Петрова и Е.М. Корнеева. Появление первых живописных пейзажей Горного Алтая в алтайском искусстве относится к началу XX в., когда под влиянием русской реалистической живописной традиции в регионе происходит становление профессиональной пейзажной живописи, связанной с творчеством Г.И. Гуркина, А.О. Никулина и Н.И. Чевалкова. Промежуточным звеном, хронологически связавшим основателей жанра с лучшими достижениями алтайских пейзажистов 1960–1970-х гг., стал художник из Бийска Д.И. Кузнецов. Существование живописных традиций Алтая начала XX в. и постепенно усиливающихся новых тенденций – одна из характерных черт произведений пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х гг., посвященных природе Горного Алтая. Об этом свидетельствуют материалы краевых художественных выставок 1970–1970-х гг. Так, Д.Л. Комаров, Н.П. Иванов, Н.И. Суриков, В.Я. Курзин, В.С. Кораблин, М.Ф. Жеребцов, М.Я. Будкеев продолжают традицию лирического пейзажа, связанную с творчеством основоположников алтайского изобразительного искусства, а через них с традицией русской реалистической тональной живописи. Художники работают по натурному материалу, стремясь путем тонкой тоновой разработки цвета сохранить световоздушность изображаемой среды и через нее передать природное состояние и свое настроение. Эта тенденция находит свое выражение преимущественно в пейзажном этюде. Примером тому служат работы «Весна» (1961) Д.Л. Комарова, «Хмурится» (1961) Н.П. Иванова, «Тишина» (1968) М.Ф. Жеребцова и др. Примером программной пейзажной картины 1960-х гг. можно считать работу Н.П. Иванова «Алтайское кочевье» (1960), повествующую о вечности природной красоты и о древнейшем труде алтайцев. Картина

решена в плане тематического пейзажа, в котором состояние природы и авторская эмоциональная интонация подчинены созданию философско-поэтического образа природы Горного Алтая.

Наряду с лирическим пейзажем Горного Алтая, продолжающим традиции пленэрной живописи, в 1960-е гг. в искусстве Алтая развивается тенденция, направленная к усилению колористической выразительности полотна. Колоризм полотен тех лет отличался от тональной разработки цвета тем, что воспроизведение подлинных колеров воссоздаваемого участка природы заменялось стремлением к автономности цветовых композиций. Эта тенденция, развиваемая Ф.С. Торховым, В.Д. Запрудаевым, С.И. Черновым, Л.Р. Цесюлевичем и другими, способствовала появлению в алтайском искусстве 1970-х гг. таких произведений, для которых характерны красота и разнообразие живописной формы, декоративность красочных сочетаний. Попытки преодоления традиции и поиск новых колористических решений мы наблюдаем уже в совместной работе М.Я. Будкеева и Ф.С. Торхова «Облака. Алтай» (1966). В ней сосредоточились основные особенности одной из главных тенденций развития горного пейзажа 1970-х гг.: реализм, стилизация и символизм.

Становление искусства М.Я. Будкеева происходило под влиянием русского реализма. Красочная гамма и эмоциональный тон его пейзажей на протяжении 1960–1970-х гг. претерпевают изменения. В ранних произведениях, выполненных еще в конце 1950-х и в 1960-е гг., преобладает теплый, довольно густой колорит и созерцательно-поэтическое восприятие природы: «Алтай. Выпал снег» (1957), «Вечер в горах» (1964) и др. Характерно, что пейзажи часто носят жанровый характер. Природа, человек и его деятельность неразрывно и гармонично слиты и в картинах «Кош-Агач», «В Чуйской степи», «На белки» (1969) и др. Произведения, написанные в 1970-е гг., отличает общий холодный оттенок. Кроме того, мы наблюдаем определенную трансформацию в сторону повышенной декоративной звучности цвета, тяготение к монументальному пейзажу, к созданию эпического обобщенного образа природы. Художник любит насыщенные, звучащие цвета – зеленые, изумрудные, коричневые, фиолетовые, синие, серебристо-голубые. В лучших своих работах этих лет, посвященных природе Горного Алтая, М.Я. Будкеев достигает оригинальных красочных решений. В эти годы в творчестве художника особенно ярко проявляется интерес к созданию панорамного пейзажа с высокой линией горизонта. Все эти грани понимания природы Горного Алтая М.Я. Будкеевым отражаются в пейзажах «У вечных снегов» (1970), «На слиянии Чуи с Катунью» (1970), «Урочище Уч-Сумер. Вечереет» (1973), «К вершинам Актру» (1977).

Творчество Ф.С. Торхова иллюстрирует развитие декоративных тенденций в алтайской пейзажной

живописи в 1970-е гг. с наибольшей полнотой. В основе творческой концепции живописца также лежат наблюдение и этюд как основа реалистического отражения природы. Однако в трактовке композиционного пейзажа Ф.С. Торхов придерживается несколько иных принципов. Образно-живописная система этого художника в значительной степени импровизационна и связана с реальностью как эмоциональное ее отражение. Если живописная система Н.П. Иванова, М.Ф. Жеребцова, М.Я. Будкеева и других непосредственно отражает реальность, в которой они черпали все тонкости колористики, повышая их звучание тональной и цветовой согласованностью на полотне, то живописная система Ф.С. Торхова является своеобразным эмоциональным переживанием того или иного цвета, существующего в природе и используемого им как символ определенного чувства или эмоционального состояния. Примером тому служит одна из его картин 1960-х гг. – «Таймень-озеро» (1967). С конца 1960-х гг. колорит картин Ф.С. Торхова от работы к работе становится многоцветней. Так, в произведении «Когда цветут огоньки» (1969) уже можно говорить о своеобразной символике цвета.

Повышенная декоративность цвета характерна и для пейзажных композиций Горного Алтая С.И. Чернова. Художник изображает в своих произведениях величественные панорамы горных массивов, суровые и неприступные вершины, живописные горные озера и реки. Обычно он выбирает высокую точку зрения, так что взгляду открывается широкая долина, уходящая к цепи горных гряд на горизонте. Цвет, декоративное начало выступают всегда как главные моменты, определяющие построение композиции, создание художественного образа. Живопись маслом богата и насыщена по фактуре. Мазки разной формы: то упруго круглящиеся, то параллельные, то более редкие, то сгущающиеся в пятна. Несомненной удачей С.И. Чернова можно считать пейзажи «Алтайское высокогорье» (1967), «Алтай. Осеннее утро» (1969), «Предраассветный час» (1977) и др.

К 1960–1970-м гг. относится цикл горных пейзажей П.С. Панарина. Свойственное художнику монументальное видение природы с особенной полнотой воплотилось в работе «Северо-Чуйские Альпы» (1972). Высокий пафос величия горной природы передан гармонической соподчиненностью горных гряд, точно выявленных в их пластике, структуре и колористической красоте. В поисках художественной формы, необходимой для выражения содержания этой картины, П.С. Панарин ближе всего к творчеству художников С. Чуйкова и М. Сарьяна. Сближает его с этими советскими художниками и поиск идеала в красоте, близкой по характеру и духу природы гор.

То понимание пейзажа и темы природы Горного Алтая, которое мы находим у М.Я. Будкеева, Ф.С. Торхова, С.И. Чернова и других алтайских художников,

не было единственным для 1960–1970-х гг. В качестве примера можно привести отдельные работы Л.Р. Цесюлевича. Они очень своеобразны по чувству цвета и фактуры живописного слоя. Творческий метод художника определяют несколько иные закономерности, связанные не столько с непосредственным отражением реальности, сколько с потребностями творческой фантазии, с помощью которой идет процесс создания художественного образа. Живописец стремится к особому, специфически живописному видению мира, что в немалой степени является следствием развития в его творчестве художественных традиций, которые сложились в латвийской живописной школе в 1930-е гг. под влиянием западноевропейского искусства – импрессионизма и постимпрессионизма. Живописная манера Л.Р. Цесюлевича указывает на влияние А. Грикаса, К. Убана, Э. Калныня.

Интересные решения можно встретить в работах В.Ф. Добровольского. Художник-монументалист по основной профессии, он много и плодотворно работает в жанре пейзажа. Сила его индивидуальности проявляется в основном в колорите, почти всегда решенном декоративно и в гармонической соподчиненности контрастных цветов. В целом благодаря реалистическому рисунку пейзажи В.Ф. Добровольского реалистичны. Они отражают красоту горной природы и ее состояний. Пример тому – один из лучших пейзажей 1960-х гг. «Горный Алтай. Май» (1961).

Природа равнинного Алтая – еще одна важная составляющая типологии пейзажа «чистой природы» 1960–1970-х гг. Здесь получили выражение многие новые пластические идеи и по-своему отразились тенденции, свойственные советской пейзажной живописи на данном этапе. Наблюдая эволюцию этой темы на протяжении двух десятилетий, можно заметить, как постепенно к началу 1970-х гг. определяется круг художников, формируется типология мотивов, меняется видение этих мотивов, а, следовательно, и методы их живописного освоения. Круг мотивов лирического пейзажа предопределен особенностями природной среды Алтайского края, традицией, восходящей к работам О.Р. Никулина, и личными склонностями художников. По преимуществу это равнины, степи, реки (чаще всего Барнаулка и Обь), лес, березовые рощи, одиноко растущие деревья и т.д. Ведущими мастерами, которые разрабатывали эту тематику в жанре живописного пейзажа на протяжении 1960–1970-х гг., являются А.Г. Вагин (начало 1960-х гг.), М.Ф. Жеребцов, Г.Ф. Борунов, В.А. Зотеев, В.Т. Федосов, Н.И. Суриков, А.А. Югаткин. Художники воплотили в своем творчестве самые существенные особенности алтайского лирического равнинного пейзажа. Как и в пейзажах Горного Алтая, ведущей тенденцией в живописном осмыслении темы является линия русской реалистической тональной живописи. В этой манере алтайские художники разрабатывают преимущественно

но тип камерного лирического пейзажа, доминантой которого является состояние природы в разное время года и суток.

Многие произведения второй половины 1970-х гг., в особенности после творческой командировки алтайских художников в Монголию, знаменуют собой появление нового качества в живописи алтайского пейзажа, заключающегося в том, что живописцы в работе над образом соединяют индивидуализм видения с твердой опорой на национальную традицию. Живое взаимодействие традиции, идущей от русского реализма, с монгольской, связанной главным образом с приемами народного живописного примитива, наиболее отчетливо проявилось в тематической серии «По Монгольскому Алтаю» Ф.С. Торхова, в монгольских пейзажах М.Я. Будкеева и В.Б. Терещенко. Именно в это время окрепла фольклорная линия и в творчестве Ю.Е. Бралгина. Он пишет виды алтайских сел и их окрестности. Мотив эстетизируется в заданном фольклорном ключе. Но при этом живопись материальна, натура передана точно. Фольклорная интонация позволяет художнику совмещать в одном образе черты старого и нового.

Алтайский пейзаж «чистой природы» 1960–1970-х гг. не исчерпывается только региональной тематикой. Увлечение идеями советского искусства повлекло за собой стремление отразить в искусстве пейзажа глубинные районы нашей страны. Романтизм захватил большинство алтайских художников и в значительной мере обогатил палитру алтайских пейзажистов 1960–1970-х гг., расширил круг осваиваемых традиций. Путешествуя по Советскому Союзу, многие из них останавливались на Севере, Дальнем Востоке, подолгу там жили и изучали особенности природной среды. Восхищенные увиденным, они создавали пейзажи, посвященные теме моря, архитектурным памятникам России и др. Интерес к теме архитектуры старинных городов Советского Союза усиливается в середине 1970-х гг. В мировосприятии алтайских художников этого времени исторические города обладают особой притягательностью и привлекают возможностью новых впечатлений и верного обогащения своего творческого опыта. Тема ярко прозвучала в 1976 г. на краевой выставке «По старым городам Советского Союза». Глубокое осмысление она получила в живописных пейзажах Г.Ф. Борунова, М.Я. Будкеева, П.Д. Джуря, В.Ф. Добровольского, В.А. Егошина, М.Д. Ковешниковой, В.П. Марченко, В.А. Опары, В.Ф. Проходы, В.Б. Терещенко, Ф.С. Торхова, В.Т. Федосова, Л.Р. Цесюлевича.

Городской пейзаж, и преимущественно пейзаж Барнаула, – одна из любимых тем алтайских пейзажистов 1960–1970-х гг. Барнаулу посвящены живописные работы И.Е. Харина, П.А. Щетинина, Н.И. Сурикова, М.Ф. Жеребцова, С.И. Кашкарова, Н.П. Иванова, М.Я. Будкеева, Ф.С. Торхова, В.Т. Федосова, В.Ф. Добро-

вольского, М.Д. Ковешниковой, Л.Р. Цесюлевича, А.П. Фризена, А.В. Нижегородцева, И.Ф. Конякина и др. Барнаул, как и многие города Алтайского края, в 1960–1970-е гг. представлял собой тип городской среды, в котором объединялись тенденции развития современного промышленного города, отражающиеся в характере архитектуры, преимущественно стандартизированной и унифицированной, с исторически сложившимися чертами города, масштабами его старых построек, с его своеобразными культурными ценностями. Эта особенность во многом определила характер творческих тенденций в живописи алтайского городского пейзажа 1960–1970-х гг. Формирование тематики идет по четырем основным направлениям, где город выступает и как урбанистически индустриальная среда, и как историко-культурная единица, и как памятник архитектуры, и как сфера жизни человека. В типологии жанра развитие получают городской, архитектурный, парковый пейзажи. На содержательном уровне темы разрабатываются в следующих аспектах: суть урбанизма, историзм, психологизм. В живописи алтайского городского пейзажа развиваются в основном две линии, которые условно можно определить как пленэрную, где продолжается традиция русской реалистической тональной живописи, и декоративную, отталкивающуюся от цвета как основного формообразующего элемента. В создании художественного образа проявляется общая тенденция – стремление к поэтизации архитектурно-городских мотивов. Поэтому ведущей является лирическая интерпретация темы города. Композиционные пейзажи редки, преобладают этюды разнообразного формата. Программными для алтайской живописи 1960–1970-х гг. стали городские пейзажи В.Ф. Добровольского «Старый Барнаул» (1965), М.Я. Будкеева «Большая вода» (1969), Н.И. Сурикова «Ночной Барнаул» (1970), Л.Р. Цесюлевича «Терема», А.В. Нижегородцева «Городской пейзаж» (1971) и др.

Особенности социального бытования искусства Алтая в период, когда начинается процесс освоения целинных земель, определили попытку возрождения традиции индустриального пейзажа. К индустриальной теме обращаются как художники, склонные к эпическим образам, так и мастера лирического пейзажа. Это единство тенденций лежит не в плане сюжетных совпадений, а гораздо глубже – в самом мироощущении, мировосприятии. Индустриальная среда Алтая определяет характер тем и мотивов индустриального пейзажа: 1) промышленная «макросреда» города: районы-новостройки, крупномасштабные технические сооружения (И.Ф. Конякин, П.А. Щетинин, М.Я. Будкеев и др.); 2) индустрия Горного Алтая (С.И. Чернов, М.Я. Будкеев, П.С. Панарин; 3) Коксохим (В.Т. Федосов, М.Ф. Жеребцов, В.Ф. Прохода, Ф.С. Торхов, С.К. Двойнос и др.); 4) Кулундинский канал (Ф.С. Торхов, Ф.А. Филонов и др.).

Индустриальные композиции в алтайской живописи 1960–1970-х гг. редки, но этюды с индустриальными мотивами присутствуют почти на всех краевых художественных выставках Алтая. Желая отразить современность, художники, как правило, показывают в плане чистого пейзажа асфальтовую дорогу, машины, заводы, горнорудные шахты, висящие между скал мосты. Главная черта такого типа алтайского индустриального пейзажа состоит главным образом в том, что все эти элементы строительства изображаются в единстве с мощью природных форм. В 1970-е гг. в решении индустриального образа все отчетливее и определеннее развивается также тенденция, основанная на стремлении выявить и осмыслить эстетику «второй среды». Промышленные, строительные мотивы рассматриваются не как часть природного ландшафта. Они становятся сюжетом, имеющим для художника самостоятельное значение. Эта тенденция нашла зрелое художественное претворение и дальнейшее развитие в индустриальных пейзажах А.П. Фризеня. В алтайском индустриальном пейзаже 1960–1970-х гг. есть примеры и архитектурного пейзажа. Преимущественно это виды сереброплавильного завода и крупномасштабных технических сооружений.

В целом широкий диапазон и разнообразие творческих манер позволяют говорить об алтайском индустриальном пейзаже 1960–1970-х гг. как об относительно целостном явлении.

Итак, можно сделать следующие выводы:

1. Динамика и тенденции пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х гг. позволяют выдвинуть положение не просто о широкой распространенности, но о доминировании пейзажа в системе жанров алтайской живописи. Тематическое многообразие является имманентным признаком этого жанра. В типологии

тем и мотивов развитие получают пейзаж «чистой природы» и пейзаж «второй среды». Тема Горного Алтая является одной из ведущих. В восприятии алтайских пейзажистов указанного периода природа Горного Алтая – источник не только творческой энергии, но и особой духовности. В пейзаже «второй среды» преобладают индустриальная тема и тема старого города. На Алтае также получают развитие целинный и мемориальный пейзажи.

2. В живописи алтайских пейзажей 1960–1970-х гг. развиваются в основном две линии: во-первых, пленэрная (тональная), связанная с творчеством основоположников алтайского изобразительного искусства и основывающаяся на русской живописной традиции, восходящей через Г.И. Гуркина к И.И. Шишкину, а через А.О. Никулина к К. Коровину, т.е. к тем русским живописцам, которые большое значение придавали работе с натуры; во-вторых, живописно-структурная (декоративная), направленная на усиление колористической выразительности полотна.

3. Творческий метод и стиль пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х гг. базируются на двух основополагающих принципах: реализм как метод познания и отражения жизни и красота как конечная цель изображения. Причем красота в концепции алтайских художников этого времени обладает общими признаками, характеризующими не только форму, но и содержание.

4. Основная роль алтайских пейзажистов 1960–1970-х гг. заключается в том, что они смогли соединить полученные во время обучения в профессиональных учебных учреждениях навыки живописной культуры разнообразных по стилю школ с теми чисто алтайскими и провинциальными представлениями о красоте, которые сохраняются уже на протяжении второй половины XX в.

## Литература

1. Степанская Т.М. Пейзаж – национальный жанр России в коллекции С.Г. Хачатуряна : каталог. – Барнаул, 2005.
2. Степанская Т.М. Художественная жизнь Барнаула // Барнаул. История культуры. – Барнаул, 2000.
3. Краевая художественная выставка, 13 : каталог. – Барнаул, 1961.
4. Краевая художественная выставка, 14 : каталог. – Барнаул, 1966.
5. Краевая художественная выставка, 15 : каталог. – Барнаул, 1967.
6. Краевая художественная выставка, 16 : каталог. – Барнаул, 1969.

7. Краевая художественная выставка, 17 : каталог. – Барнаул, 1970.
8. Краевая художественная выставка, 18 : каталог. – Барнаул, 1973.
9. Краевая художественная выставка, 20 : каталог. – Барнаул, 1975.
10. Краевая художественная выставка, 21 «По старым городам Советского Союза»: каталог. – Барнаул, 1976.
11. 22-я краевая художественная выставка : каталог. – Барнаул, 1977.
12. 23-я краевая художественная выставка : каталог. – Барнаул, 1978.