

Л.И. Нехвядович

Городские мотивы в живописи Алтая второй половины XX в.

L.I. Nekhvyadovich

City Motives in Altaic Painting of the Second Half of the XX Century

Раскрываются образно-стилистические аспекты городского пейзажа в живописи Алтая второй половины XX в. Выделяются основные тематические направления, где город выступает как урбанистически индустриальная среда, как историко-культурная единица, как памятник архитектуры и как сфера жизни человека.

Ключевые слова: городской пейзаж, архитектура, мотивы, сюжеты, средства художественной выразительности.

Во второй половине XX в. Барнаул, как и многие другие города Алтая, представлял собой тип городской среды, в котором объединялись тенденции развития современного промышленного города, отражающиеся в характере архитектуры (по преимуществу стандартизированной и унифицированной), с исторически сложившимися городскими чертами, масштабами его старых построек, со своеобразными культурными ценностями. Эта особенность во многом определила характер художественных тенденций в жанре городского пейзажа. При всем многообразии образных и пластических концепций представляется возможным выделить некоторые общие направления.

В конце 1950 – начале 1960-х гг. под влиянием социально-экономических преобразований в Алтайском крае, связанных с началом освоения целины, в живописи получает развитие тема, раскрывающая современный облик города через индустриальную «макросреду»: районы-новостройки, крупномасштабные технические сооружения. На краевых художественных выставках появляются первые этюды сравнительно небольшого формата – «Барнаул строится» И.Ф. Конякина (1961), «В Барнаульском ковше» М.Я. Будкеева (1966), отражающие трудовые ритмы промышленного города. Эмоциональный тон работ публицистичен; основной мотив – стройка новых микрорайонов. Единые исходные формы в виде стандартизированной жилой архитектуры повторяются в одной и той же вариации в каждой композиции. При этом композиции в основном сводятся к пропорциональному соотношению планов: земли и асфальтовой дороги на переднем плане, новостройки или технического сооружения – на втором, неба – на третьем.

The article reveals figurative and stylistic aspects of a city landscape in Altaic painting of the second half of the XX century, allocates the main thematic directions where the city acts as urbanistically industrial environment, as historical and cultural unit, as an architecture monument, and as a human life sphere.

Key words: city landscape, architecture, motives, plots, means of art expressiveness.

Эстетизация новых построек достигается за счет акцентирования их геометричности, строгих форм; основное значение придается декоративности цвета, ритмам линий и контуров.

Индустриально урбанистической концепции образа города на выставках противопоставляется тип камерного урбанистического пейзажа, соответствующего лирической тенденции в живописи. Именно этот тип характерен для произведений И.Е. Харина, П.А. Щетинина, Н.И. Сурикова, Ф.С. Торхова и др. Художников вдохновляют виды центральных улиц и площадей Барнаула. Этюды кисти Ф.С. Торхова «Барнаул. Советская Площадь» (1961), П.А. Щетинина «Вечерний Барнаул. Площадь Советов» (1962), «Кинотеатр «Мир»» (1962), «Кинотеатр «Заря»» (1962), И.Е. Харина «Ленинский проспект» (1963) отличаются тонкой проработкой живописной поверхности, цветовой гармонией, лирическим настроением в передаче природного состояния и эстетики современного города. Особо можно отметить композиционный пейзаж Н.И. Сурикова «Ночной Барнаул» (1970). Основные мотивы пейзажа: тихий уютный уголок заснеженной улицы с садовой скамейкой на переднем плане и деятельная, полная жизненной энергии центральная улица города, с вереницей грузовых, легковых автомобилей, автобусом и многочисленными фигурками прохожих на дальнем плане. Композиция связана сложным движением, развивающимся по диагонали, и вместе с тем в композиции есть спокойствие, приобретенное за счет доминирования горизонталей на переднем плане. Пространство в картине плавно перетекает из близкого в дальний план, огибая и обрисовывая отдельные живописные массы –

машин, домов, деревьев, фигурок людей – и приобретаемая особую плавность и текучесть, уходит вдаль и ввысь, но не размыкает плоскость картины иллюзией бескрайности и безграничности. Движение начинается на втором плане из правого угла картины: выезд машин из темного переулка на центральную улицу города. Это направление главной композиционной линии как бы ведет зрителя ко второму смысловому центру пейзажа, изображающего городскую улицу, оживленную стремительным движением автобуса и прохожих в свете ночных фонарей. Главные эмоциональные носители в картине – свет и цвет. С их помощью художник объединяет два разных мотива, создает два центра в одной композиции. Передний план, построенный на тональной разработке синего цвета, затемнен. Золотистое освещение от фонарей и окон пятиэтажного дома создает атмосферу тишины и покоя, отдыха после дневных забот. Яркая световая и цветовая вспышка в правом верхнем углу картины скользящими движениями ложится на снег, асфальтированную дорогу, транспорт и дома. Это контрастное сопоставление составляет основу образа пейзажа, придает ему особую эмоциональную насыщенность и воссоздает атмосферу ночной жизни города. В «Ночном Барнауле» четко проявились черты индивидуального стиля Н.И. Сурикова, основанного на лучших традициях русского реалистического пейзажа. Речь может идти не только об использовании отдельных живописных приемов, например, в создании эффекта ночного освещения, но о самом характере его мышления, позволяющем претворить конкретный эпизод в обобщенный образ городской жизни.

Среди художников Алтая, внесших вклад в развитие городского пейзажа, важно отметить живописца М.Ф. Жеребцова. Художник увлечен больше камерным Барнаулом. Он пишет его самые скромные, тихие и будничные уголки. Живописца привлекают зимние, весенние и осенние мотивы. Но доминантой являются переходные моменты состояния природы. Умение наблюдать и выбирать наиболее типичное – главные черты творческого метода М.Ф. Жеребцова. В одной из лучших картин пейзажиста 1970-х гг. «Март» (1976) скромный мотив провинциального города трактован поэтично; организующим началом в композиции, естественной пространственной осью служит дорога, по которой на небольшой скорости движутся два легковых автомобиля. Композиция развивается в глубину, строится вдоль узкой улочки с плотными, пластически разнообразными массами деревянных домов и уходит вдаль в лазурное безоблачное небо. Колорит пейзажа создается сочетанием теплых приглушенных тонов – коричневых, серебристо-голубых, синих и розовых. И все же здесь преобладает общий холодный сиреневатый оттенок. Мазок в картине живописен. Разнонаправленные мягкие и легкие движения кисти, тонкие по колориту переходы планов соз-

дают весеннее ощущение мотива. Город у художника связан с человеком, поэтому столь естественен в этом пейзаже жанровый мотив – стаффажные фигурки прохожих. Они пронизаны ощущением гармонии, спокойствия, значимости повседневной жизни.

К середине 1960-х гг. все большее значение приобретает тенденция, характеризующаяся стремлением художников передать индивидуальность города в целом и отдельных его частей через исторические и культурные ценности прошлого. Это достигается по-разному. Одни художники преимущественно пишут старинные уголки города, другие – своеобразно связывают исторический облик города с современным.

Мотивы старого города представлены на художественных выставках этюдами разнообразного формата. В них художники подчеркивают типичные для города виды, которые воспринимаются в этот период как его эстетический, исторический знак. Наиболее стойким приемом в произведениях такого рода является принцип видового пейзажа, который основан на живописной передаче определенного вида местности, города, архитектурного ансамбля, отдельных сооружений. Точка наблюдения в пейзажах разнообразна. Чаще всего используется высокая точка зрения, в частности в городских этюдах С.И. Кашкарова, М.Д. Ковешниковой, В.Я. Курзина, Н.П. Иванова, В.Т. Федосова, А.П. Фризена и др. Это дает возможность показать пространство города, протяженность его в глубину, взаиморасположение отдельных частей пейзажа.

Рассмотрим более детально пейзаж «Старый Барнаул. Площадь Свободы» (1961) С.И. Кашкарова. Высокая точка изображения дала возможность художнику показать планировку исторической части города. Панорамная композиция картины выделяет единство новостроек и старых архитектурных форм Барнаула. Свободно стоящие в ландшафте разноэтажные строения, образующие выраженную силуэтную характеристику застройки, воспринимаются как часть природы. Художник подчеркивает органичность перехода от архитектурных форм к природе нагорной части города. В картине тонко написана световоздушность, построенная на игре рефлексов, объединенных не столько цветовой гармонией, сколько цельно переданным природным состоянием. Эта особенность образного видения проявляется в его более ранней работе «Старый Барнаул. Над Барнаулкой» (1960). Городской мотив художник трактует в плане чистого пейзажа. С высокого берега открывается вид реки и исторической части Барнаула. В картине живописец передал реальное состояние ранней весны в пасмурный день, согласовав различные цвета в тонко разработанной лиловой гамме. Примечательно, что дым и гарь, клубящиеся из труб деревянных домов, написаны, как облака, – легкими, постепенно растворяющимися

ся в чистоте неба. В органической связанности, с какой предстают у С.И. Кашкарова широкая панорама и перспектива старого города в природном ландшафте, ощутима традиция русского реалистического панорамного пейзажа.

В эти же годы тема старого города раскрывается и в жанре тематического пейзажа. Главным предметом изображения является не город в целом, а одно из составляющих его пространства – дом, улица, район, парк. Критерием выбора мотива является историзм. Здесь отчетливо выражено стремление алтайских художников найти типическое, характерное для старинного сибирского города. Эта тенденция проявляется в полотнах «Большая вода» (1969) и «Старый Барнаул» (1970) М.Я. Будкеева. Рассмотрим формально-содержательные особенности пейзажа «Большая вода». В картине изображен уголок старого города, с деревянными зданиями, узким мостиком через разлившуюся Барнаулку, лошадкой и бредущими в воде прохожими. Общий взгляд, не фиксирующий детали, улавливает в ней прежде всего движение, событийность, акцент делается на определенную жизненную ситуацию. Ощущение динамики создается напряженным ритмом цветowych пятен на всей поверхности холста. Этот ритм воспринимается с отчетливостью, благодаря пространственной организации картины. Сюжет вписан в вертикальный формат. Рассматривая строение картины «в глубину», условно можно выделить три основных плана. На первом плане – вода, на втором – деревянные дома, мостик, на третьем – небо. Пространство картины замыкается. Конструктивная акцентировка второго плана подчеркнута расположением фигурок прохожих, движение которых разнонаправлено. Характерно, что в качестве доминирующего направления выбрана диагональ – из нижнего левого угла в правый верхний. Цветовая организация картины тесно связана с общим композиционным строем. Цветовые и световые акценты расставлены так, что объединяются мотивы разных пространственных планов. Преобладает теплый, довольно густой колорит. Своего рода восклицаниями звучат контрасты красного, синего и золотисто-желтого на втором плане. Относительно света важно отметить, что его «вхождение» в картину подчинено направлению, контрастному диагонали-доминанте: слева сверху – направо вниз. Приведенные выше наблюдения свидетельствуют о стремлении показать не столько весеннее время года и красивый старинный дом, сколько живость человеческого бытия.

Сравнительно редкие в этот период портретные изображения памятников деревянного зодчества Алтая также принадлежат кисти М.Я. Будкеева. В пейзаже «Дом на Пушкинской» (1970) представлен дом-усадебный купца Шадрин. По компоновке мотивов изображения (на контрасте старой и новой архитектуры) этот пейзаж близок многим урбанистическим пейза-

жам второй половины XX в. Но способ живописной трактовки главного предмета картины выделяет эту работу среди других. М.Я. Будкеев использует в этом полотне принципы портретного решения архитектуры. Дом вписан в горизонтальный формат (90x120), по своим пропорциям близкий к прямоугольнику. Традиционно такой формат предполагает, скорее, статическое построение, нежели динамическое. В картине нет развернутого пейзажа. Линия горизонта сильно поднята. Фон трактуется условно. Композиция фрагментарна. Крупный, приближенный к первому плану фасад дома изображен фронтально. Каждая деталь его декора выписана с точностью. Колорит строится на теплых приглушенных тонах – зеленых, коричневых, серебристо-голубых, синих. Тонкая живописная прорисовка дома и вместе с тем его объемность выделяют этот памятник зодчества как нечто самостоятельно ценное в городской среде Барнаула.

В пейзаже «Дом на улице Чехова» (1972) стремление М.Я. Будкеева выявить самоценность архитектуры в городской среде проступает еще более отчетливо: только что выпавший снег покрывает крышу старинного дома, пушистыми хлопьями ложится на его стены, ветви деревьев. Под этим чистым, отражающим нежную синеву зимнего неба покровом привычный пейзаж обретает особое очарование. Этюд написан легкими, нежными мазками с мягкостью в обрисовке контуров и переходах от одного тона к другому. Все детали написаны тонко, декоративно. Срез и строгая фронтальность формы, высокий горизонт, трактовка фона и главного изображения создают гармоничный образ уникального памятника деревянного зодчества Алтая. В алтайской живописи второй половины XX в. подобного рода композиции не получили широкого распространения. Однако следует отметить пейзажные этюды «Старый дом» (1972) А.П. Ботева, «Старый дом у сельскохозяйственного института» (1974) Г.Ф. Борунова, «Старый дом» (1975) В.А. Опара.

Характерным для архитектурных пейзажей в живописи Алтая является прием контраста, который строится на сопоставлении современной и старой жилой архитектуры. Отметим, что этот прием встречается в алтайском городском пейзаже 1950-х гг. Примером может служить работа М.Ф. Жеребцова «На смену старому» (1953). Однако здесь еще нет конфликта. Урбанизация воспринимается как естественный и необходимый процесс в жизни современного города. В произведениях алтайских художников середины 1960-х гг. мотив старого дома вносит неожиданную остроту в решение проблемы соотношения старых и новых архитектурных форм в современной городской среде. Характерной в этом плане является работа В.Ф. Добровольского «Старый Барнаул» (1965), образное и стилистическое решение которой близко творческим исканиям советских художников

Р. Таммика, В. Харлова и др. Громады многоэтажного дома словно наступают на интимные старинные домики, старый уютный быт. На всем пространстве первого плана лежит тень: видно, что этот уголок города, а если шире – этот образ жизни уже обречен. Основной мотив – конфликт между стандартизированными, индустриальными формами нового быта и патриархальным укладом, еще таким близким к природе. Превращение третьего плана в фон и протяженность передних планов диктуются стремлением выделить в пейзаже идею противостояния старого и нового. Трудно с полной уверенностью сказать, на чьей стороне художник: его симпатия к уютным старым жилищам несомненна, но и новый дом он изображает не какой-нибудь «страшной» железобетонной конструкцией. Пусть очертания его несколько однообразны, но их краска чиста, и весь он залит румяным светом зимнего дня. Вывод из противоречия художник, как представляется, видит в третьей силе: молодое деревце на первом плане осеняет своими ветвями и старые, и новые дома, как бы призывая к мудрому равновесию и предлагая черпать нравственные силы для решения вопросов современности в природе. Так социальная проблема выводит художественный образ городского пейзажа на философский уровень.

Старое и новое не находят гармонического согласия в современной жизненной среде и в картине А.П. Фризена «Пейзаж с заброшенным домом» (1980). Здесь явно ошутим драматизм. Окраина города и «вторая среда», созданная человеком, – контраст, на котором строится архитектура этого пейзажа. Композиция плотная и подчеркнута лаконичная. Максимально приближен к первому плану покривившийся кирпично-деревянный дом с обшарпанными стенами. Драматизм ситуации выражен в строгом эпическом плане, чему соответствует атмосфера пасмурного дня, созданная на полотне. Тусклый свет как бы нависает над этой неподвижной, словно навсегда замершей жизнью. Пастозная, объемная, построенная на контрастах и насыщенная в цвете живопись – это совершенно сознательный прием для передачи эмоционального переживания и идейного смысла картины. Городские пейзажи А.П. Фризена своей философичностью и выразительным динамизмом, переданным с помощью цвета, напоминают традиции западноевропейского городского пейзажа (в частности немецкого экспрессионизма) и принципы русского искусства 1920-х гг. Отказавшись от тонкой валерной живописи, стремясь не только в этюдах, но и в композициях передать пластику предмета густой пастозной живописной фактурой, введением черного цвета, игравшего роль контура и помогавшего художнику повышать эмоциональную напряженность образа, живописец уже во второй половине 1970-х гг. достигает особой индивидуальности своих пейзажей. В эти годы художник живет в Рубцовске. Здесь были

написаны такие ранние работы в этом жанре, как «Рубцовск зимний» (1976), «Рубцовск. Площадь» (1977), «Двор. Рубцовск» (1978), «Рабочий город» (1980), «Пейзаж с заброшенным домом» (1980). По своему эмоциональному строю это пейзажи-размышления. Художник постоянно меняет точку зрения в поисках новых, неожиданных ракурсов, позволяющих с максимальной интенсивностью выразить сложившийся в воображении образ. Часто композиции строятся с высоким горизонтом. Некоторые работы пишутся из окон верхних этажей. Такая точка зрения обуславливает интересные пространственные эффекты и ракурсы. Кроме того, она оказывается и четкой границей видения, открывая сравнительно далекую, но совершенно безмятежную перспективу – дворик, дома, церковь, дали. Характерным являются незначительные деформации архитектурных форм.

Декоративные тенденции, характерные для творческого метода А.П. Фризена, созвучны поискам молодых алтайских художников 1970–1980-х гг., в частности работам А.В. Нижегородцева. Композиционная организация работ, его понимание пространства и цвета подчинены определенной стилистической концепции. Метод декоративного заполнения плоскости является ведущим. В городских пейзажах художник нередко сильно поднимает линию горизонта, решая даль более интенсивно и плотно по цвету, чем передний план. И в то же время традиционное представление о глубине пространства создается продуманным распределением цветовых зон, ритмом линий и пятен. Если в ранних работах живописец предпочитает сдержанную гамму построенных на отношении зеленых, коричневых, красных, серебристо-голубых, синих тонов, то уже во многих холстах 1970-х гг. он использует контрасты цвета, оттеняя и повышая их звучание введением черного цвета, играющего роль контура. Часто живописец выдвигает к переднему краю крупные фрагментированные мотивы городского пейзажа (дома, машины, автобусы, деревья и т.п.), резко уменьшая в масштабах дальний план. Этот прием сообщает его композиции особую пространственную активность. Названные черты присущи, хотя и в разной степени, многим работам А.В. Нижегородцева, в частности ряду городских пейзажей Барнаула «Вид из мастерской» (1970), «Городской пейзаж» (1971), «В городском парке» (1978).

Особое место в алтайской живописи второй половины XX в. занимают городские пейзажи Л.Р. Цесюлевича. Это нашло отражение в серии городских пейзажей, посвященных Риге и Барнаулу. «Рижский цикл» Л.Р. Цесюлевича составляет совершенно особую главу не только алтайского городского пейзажа 1970-х гг., но и биографии художника. Пространство города, многообразие архитектурных форм, контрасты каменных кладок и бетонных плоскостей, булыжные мостовые и набережные рек – все

это с детства вошло в восприятие художника и воспитало в нем особое ощущение и понимание красоты, неразделимо связанное с чувством любви к родному городу. Находясь в Барнауле, Л.Р. Цесюлевич изображал Ригу как романтическое воспоминание. В сущности, «Рижский цикл» – это метафоры, где родной город узнаваем, но живет особой, абсолютно далекой от повседневности жизнью. Таковы, к примеру, пейзажи «Гавань» (1970), «Рижские башни» (1970), «Ратушная площадь» (1970). Пространственно-временные ассоциации, возникавшие в сознании живописца в процессе работы, определяют особый характер изобразительной формы. Тончайшие переходы мазков, передающих световоздушную среду и пластику архитектурных форм, создают мир реальной истории и легенды как некую диалектическую целостность с сильным эмоционально-ассоциативным эффектом. Чистые цвета накладываются слоями точечной техникой, где господствует некая универсальная «единица действия» – динамичная точка, штрих, моделирующие форму. По глубине выраженных идей, по совершенству каждого формообразующего элемента, семантически и структурно связанного с общим смыслом, «рижский цикл» Л.Р. Цесюлевича представляет особую страницу в истории искусства Алтая.

Подсознательная связь Л.Р. Цесюлевича с родной городской средой нашла отражение в ряде городских пейзажей Барнаула. Чувствуется, что живописец воспринимает этот город как нечто свое, бесконечно дорогое и близкое сердцу. Это прямо отражается и в характере восприятия барнаульских видов, и даже в их изобразительной трактовке. Таков, например, пейзаж «Терема» (1970), где в архитектурных формах деревянного дома Барнаула отразилась Рига. Старый дом рождает неожиданные ритмы архитектурных объемов и плоскостей. Не случайно искусствовед Д.В. Золотарев отмечает, что эта работа является едва ли не первым примером переноса не характерных для региона готических мотивов в архитектуру сибирского города, что проявилось в легкой устремленности архитектурных форм ввысь, акценте на богатстве деревянного резного декора [1, с. 14]. На наш взгляд, такое видение связано с тем, что, будучи коренным рижанином, Л.Р. Цесюлевич хорошо знает и любит свой город, и это не могло не отразиться на его понимании красоты изобразительного языка, а значит, и на формальной стороне его городских пейзажей.

Стремясь найти поэтическое в городской среде, алтайские художники обращаются и к теме городского сада. Как известно, сады занимают важное место в архитектурном облике сибирских городов. Планировка зеленых насаждений носит ансамблевый характер и отличается целесообразностью размещения [2, с. 36–37]. Художников вдохновляют виды городских парков, скверов, а также садов плодово-ягодного питомника Лисавенко и Горно-Алтайской опытной

станции. Таковы, к примеру, небольшие по размерам этюды М.Ф. Беличенко «Зима в парке» (1961), А.Х. Исхакова «Сады. Плодово-ягодный питомник Лисавенко» (1968), Г.Ф. Борунова «Уголок старого Барнаула» (1969), А.В. Нижегородцева «В городском парке» (1978) и др. Эти мотивы трактуются в русле лирического пейзажа, подчиняя городские мотивы жизни природы. Большие тематические композиции на эту тему принадлежат кисти Л.Р. Цесюлевича. Это «Плоды горного сада» (1968), «Алтайские розы» (1974), «Время расцвета» (1974) и др.

Во второй половине XX в. все большее значение приобретает тенденция, направленная на живописное изучение архитектуры старых городов Советского Союза. Ее активное начало восходит к 1960-м гг. – к серии архитектурно-городских пейзажей М.Я. Будкеева, П.Д. Джуры. Интерес к теме усиливается в середине 1970-х гг. В мировосприятии алтайских художников этого времени исторические города обладают особой притягательностью и привлекают возможностью новых впечатлений и верно-го обогащения своего творческого опыта. Тема ярко прозвучала в 1976 г. на краевой выставке «По старым городам Советского Союза» [3]. Глубокое осмысление тема получила в живописи Г.Ф. Борунова, М.Я. Будкеева, П.Д. Джуры, 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, Ф.А. Филонова, Л.Р. Цесюлевича, Ю.А. Чулюкова. Эта выставка, на наш взгляд, является этапной, так как знаменовала собой появление нового качества в алтайском городском пейзаже второй половины XX в., заключающегося в значительном расширении его географии, а также круга осваиваемых художественных традиций. В экспозиции выставок этих лет были представлены архитектурно-городские виды Новгорода, Москвы, Пскова, Владимира, Ростова, Переславля-Залесского, Борисоглебска, Еревана, Бухары, Самарканда, Риги. Наиболее устойчивыми являются архитектурные мотивы, посвященные памятникам культового зодчества.

В 1990-е гг. на художественных выставках Алтая актуальной становится тема европейского города. К этой теме обращаются В.Д. Октябрь, В.П. Кукса, Ю.Ю. Никитюк и др. Художники развивают мотивы уличных кафе, старинной архитектуры; основные приемы художественной выразительности – декоративность, фактурность, живописность колорита.

Таким образом, формирование тематики архитектурно-городского пейзажа второй половины XX в. идет по четырем основным направлениям, где город выступает как урбанистически индустриальная среда, как историко-культурная единица, как памятник архитектуры и как сфера жизни человека. На содержательном уровне темы разрабатываются в следующих аспектах: суть урбанизма, историзм, психологизм.

В живописи алтайского городского пейзажа развиваются в основном две линии: во-первых, пленерная, продолжающая традицию русской реалистической тоновой живописи; во-вторых, декоративная, оттал-

кивающаяся от цвета как основного формообразующего элемента. В создании художественного образа проявляется общая тенденция – стремление к поэтизации архитектурно-городских мотивов.

Библиографический список

1. Золотарев Д.Е. Городской пейзаж в творчестве барнаульских художников XX века // 60 лет Алтайской краевой организации Союза художников России. Первые искусствоведческие чтения. – Барнаул, 2001.

2. Степанская Т.М. Архитектура Алтая XVIII – начала XX вв. – Барнаул, 1995.

3. По старым городам Советского Союза. Каталог. – Барнаул, 1976.