

И.И. КНЯЗЕВА

Аспирант МГАХИ им. В.И. Сурикова

e-mail: irinaknyazeva03@mail.ru

I.I. KNYAZEVA

Postgraduate student of the MGAHNI named after V.I. Surikov

e-mail: irinaknyazeva03@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2025_1_1_226_236

ПОСЛЕВОЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ РЕФОРМА НА ЖИВОПИСНОМ ФАКУЛЬТЕТЕ СУРИКОВСКОГО ИН- СТИТУТА (1948)

POST-WAR EDUCATIONAL REFORM AT THE PAINTING DEPARTMENT OF THE SURIKOV INSTITUTE (1948)

В 1948 году из-за усиления идеологического контроля партии в области культуры произошел так называемый «разгром» Суриковского института, который заключался в смене ректора и роспуске команды педагогов, представителей московской живописной школы. Статья строится на анализе архивных документов, связанных с деятельностью факультетов Суриковского института, а также воспоминаний педагогов и студентов.

In 1948, due to the strengthening of the party's ideological control in the field of culture, the so-called «defeat» of the Surikov Institute occurred, which consisted of a change of the rector and the dissolution of the team of teachers, representatives of the Moscow painting school. The article is based on the analysis of archival documents related to the activities of the faculties of the Surikov Institute, as well as the memoirs of teachers and students.

Ключевые слова: С.В. Герасимов, Суриковский институт, тоталитаризм, московская школа живописи, И.Э. Грабарь, русский импрессионизм, этюдизм, пленэризм.

Keywords: S.V. Gerasimov, Surikov Institute, totalitarianism, Moscow school of painting, I.E. Grabar, Russian impressionism, etude, plein air.

Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова ведет свою историю от Московского училища живописи ваяния и зодчества. В 1918 году МУЖВЗ вместе со Строгановским художественно-промышленным училищем были преобразованы в Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские. В 1920 году происходит слияние мастерских во ВХУТЕМАС.

Живописная линия во ВХУТЕМАСе была представлена участниками бывших объединений «Бубновый валет» и «Маковец», а также в первые годы после создания в Свободных художественных мастерских преподавали мастера более старшего поколения московской живописной школы: К.А. Коровин, А.Е. Архипов, С.В. Малютин. Многие художники прививали своим ученикам интерес к французской живописной культуре, изучая коллекции С.И. Щукина и И.А. Морозова. В.И. Костин упоминает, что во ВХУТЕМАСе существовало одновременно две линии — живописная и графическая, которые определенным образом взаимодействовали, испытывая взаимовлияния [1, с. 17].

В своих воспоминаниях В.В. Фаворская анализирует педагогические подходы разных художников. Она отмечает, что студентами сначала воспринималась формальная, внешняя сторона индивидуальной манеры мастера, затем постепенно, в определенной степени интуитивно, постигались внутренние композиционные законы: «У Коровина мы все сразу начали с того, что усвоили широкую манеру письма, что нам было, конечно, совсем не полезно, так как при слабом неверном рисунке наши “мощные” мазки ложились не на свои места. У Фалька, с его осторожным, медленным, менее эмоциональным, но более вдумчивым и сознательным способом работы, мы понемногу тоже стали писать медленнее, тоньше, мелкими мазками, очень сложными смесями, полюбили черные, серые, коричневые, зеленые, “прохладные краски» [2, с. 32].

В.И. Костин также приходит к выводу о том, что большое влияние на учеников оказывала индивидуальная авторская манера руководителя мастерской. При этом он выделяет общие стилистические черты и учебные подходы. Программа включала камерные постановки: натюрморты, пейзажи, натуру в интерьере. Объем достигался цветом (тепло-холодностью), а не градацией тона, при этом рисунок лишь слегка намечался. Существовало понятие «малой глубины» (не разрешалось прорывать пространство холста), ценились фактура живописной поверхности, колористическая цельность композиции. Использовались знания свойств основных и до-

полнительных цветов. Важной учебной задачей было достичь неразрывности предмета и фона, который воспринимался как материальная среда, окутывающая предметы. При смене фона переписывался весь холст.

В 1929–1930-х годах проводится реформа высшего образования, целью которой было сближение специалистов с производствами. Факультеты ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа были реорганизованы в самостоятельные вузы или слиты с другими учебными заведениями.

Живописный факультет был переведен в Ленинградскую Академию Художеств. Графический факультет ВХУТЕИНа сохранил свою самостоятельность «...стал той небольшой, но единственной в Москве художественной школой, где еще сохранились традиции Московского Училища Живописи. Этому способствовало то, что в составе его преподавателей сохранилось ядро, состоящее из бывших воспитанников Училища Живописи: профессора С.В. Герасимова, профессора Г.Т. Горощенко, профессора Федорова, воспитанников ВХУТЕМАСа профессора А.А. Дейнеки, профессора И.И. Чекмазова и ряда других художников» [3, с. 43]. Лишь небольшая часть преподавателей и студентов живописного и скульптурного факультета переехала в Ленинград.

На базе Графического факультета развивается Московский институт изобразительных искусств, формируется его первый профессорско-преподавательский состав под руководством И.Э. Грабаря, а затем — С.В. Герасимова. В него входили Б.В. Иогансон, И.М. Лейзеров, А.А. Дейнека, А.А. Осмеркин, Г.Г. Рязский, Г.М. Шегаль, К.Н. Истомина, П.Д. Покаржевский, Д.К. Мочальский, Н.Х. Максимов, Н.М. Чернышев, В.В. Фаворская, И.В. Чекмазов, В.В. Почиталов и др.

1930-е годы отмечены борьбой с формализмом и натурализмом — за социалистический реализм в изобразительном искусстве. Одновременно в прессе разворачивается «Дискуссия о живописности», что подробно рассматривается в статье Т.Ю. Пластовой. Живописность связывается с понятием импрессионизма: «Знаменательно, что, как и ранее (в период формирования импрессионизма во Франции и во времена восприятия импрессионистических идей в России в начале 20 века), импрессионизм как безусловно живописное начало противопоставлялся, с одной стороны, академизму, а с другой — утверждаемой «тематической лубочности», нарративной сюжетности, которая в 1930-е годы была связана с идеологией» [4]. К импрессионизму в этот период обращаются и многие художники авангарда, что было отмечено в ходе ряда докладов международной конференции 2018 года, состоявшейся в Музее русского импрессионизма [5].

На фоне данных социокультурных тенденций формируется программа Московского института изобразительных искусств. В период с 1936 по 1945 год были заложены основы педагогической системы, продолжающие действовать и по настоящее время. Особая роль в этом процессе принадлежит И.Э. Грабарю и С.В. Герасимову.

Научный склад ума побуждал Грабаря, первого ректора института, к синтезу лучших педагогических подходов. Сам он получил обширное художественное образование, преимущественно европейское. В юности Грабарь посещал занятия у П.П. Чистякова, уволенного из Академии в результате реформы в 1892 году, изучал его систему, посвященную рисунку и построению формы, затем в Академии художеств в течение года он обучался в мастерской И.Е. Репина. Несколько лет Грабарь учился и преподавал в Европе. В Мюнхене, в школе Антона Ашбе, он воспринимает импрессионистический подход в живописи с отдельным нанесением красок на холст, а также особенности отношения объема и пространства среды. Грабарь обращался к изучению преподавания в разных школах Парижа (Академии Жюлиана и Коларосси), затем получил архитектурное образование в Мюнхенском политехникуме.

При Грабаре в институт возвращают академические часы рисунка, утраченные во ВХУТЕМАСе, а также такие дисциплины, как анатомия, перспектива, теория теней. В 1939 году была организована система персональных мастерских для занятий со студентами старших курсов, в которых преподавание велось руководителем мастерской и прикрепленными к ней ассистентами по рисунку и живописи. Руководство мастерскими осуществляли И.Э. Грабарь, С.В. Герасимов, Б.В. Иогансон, Г.Г. Ряжский, А.А. Осмеркин, Г.М. Шегаль, Г.К. Савицкий, Н.М. Чернышев, М.П. Бобышев.

Вторым ректором Московского института становится Сергей Васильевич Герасимов, яркий представитель московской живописной школы, ученик В. А. Серова и К. А. Коровина, воспитавший целую плеяду советских художников. Среди его учеников — Г. М. Коржев, П. П. Оссовский, Ю. П. Кугач, В. В. Гаврилов, В. К. Нечитайло, Л. А. Бажбеук-Меликян, В. Г. Федоров, Т.А. Осипова, К. Ф Власова, С. П. Ткачев и многие другие. Выпускник Строгановского художественно-промышленного училища и МУЖВЗ, Герасимов многие годы занимался педагогической деятельностью. Художник прошел все этапы формирования ВХУТЕМАСа, после ликвидации ВХУТЕИНа он остался преподавать на Графическом факультете. В своем живописном творчестве Герасимов наследует и сохраняет лучшие традиции москов-

ской живописи конца XIX — начала XX веков. Для него важны психологическая глубина образов в портрете и тематической картине, пленэрный опыт. В его искусстве происходит дальнейшая трансформация традиции русского импрессионизма и московской живописной школы под влиянием модернистских открытий и поисков 1910–1920-х годов, монументальных классицистических тенденций 1930-х годов. По мнению В.А. Филиппова, «на протяжении многих лет Сергей Герасимов являлся самым крупным представителем советского импрессионизма. Таким образом он оказался “хранителем” памяти русского импрессионизма. Через все перипетии он пронес и передал живописные принципы, которые он воспринял от своего учителя Константина Коровина» [6, с. 299].

В военные годы институт продолжил свою деятельность. В эвакуации «В Моск. Гос. Художественный Институт были включены Киевский и Харьковский художественные институты, а также Московское художественно-промышленное училище» [3, с. 74]. В 1942 году в Самарканде институт выпустил около 70 окончивших школу живописцев. В 1943 году в Музее изобразительных искусств в Москве прошла выставка дипломных работ выпускников. «Среди дипломников военного времени: В.Г. Цыплаков, В.К. Нечитайло, Ю.П. Кугач, Максимов, Д.К. Тегин, Н.П. Толкунов, Герасимов Л., С.И. Дудник, Д.В. Горлов, А.М. Руднев, Безуглый, Балановский, Ч.Г. Ахмаров и др.» [3, с. 44].

В послевоенные годы на живописном факультете был сконцентрирован основной поток студентов — 330 человек (графический — 43, скульптурный — 78) и включал восемь персональных мастерских. В формировании творческой направленности студентов играла роль многоэтапная образовательная программа, которая проводилась командой педагогов-единомышленников. Дипломников вели к созданию крупноформатной многофигурной тематической картины, которая складывалась при использовании большого количества натуральных этюдов.

Немаловажное влияние на становление художественного видения студентов оказала летняя пленэрная практика в Крыму и определенная учебная программа, включающая в себя различные задачи освоения природы на открытом природном пространстве. Представляет интерес выдержка из доклада преподавателя института И.И. Чекмазова о пленэрной практике студентов, организованной им в Крыму в деревне Козы Судакского района: «...импрессионизм, который, конечно, не мог ограничиться только пейзажем, но включил в свои задачи и фигуру, и обнаженных,

и портрет, и натюрморт, и многое другое. Эти задачи показаны в нашем учебном плане и проводятся в летней практике студентов. Изучая достижения школ импрессионистов, мы проникаемся ими, пользуемся ими в пленэрной живописи, но не делаем их целью нашего творчества, а лишь средством для изображения реальности» [7, с. 113]. Чекмазов говорит об использовании импрессионистического метода в образовательной практике уже несколько в оправдательном ключе, доказывая необходимость применения сделанных импрессионизмом открытий в живописи. По его мнению, пленэр способствует восприятию глубокого пространства, а также на природе на предметы сильнее влияют среда и освещение, что помогает научиться видеть рефлексы: «...особенности зрительного восприятия природы на пленэре наглядно обнаруживают и приучают глаз художника воспринимать и находить их в условиях мастерской. С другой стороны, студент, работая на пленэре, использует навыки, полученные при работе в закрытом помещении, обогащает их, решает более глубокое, развернутое пространство, учитывая особенности освещения, состояние атмосферы и приобретает опыт, наблюдая природу во всем ее многообразии» [7, с. 115].

С 1948 по 1962 год в институте происходят смена ректора и реформа художественного образования. Ю. Я. Герчук в своей статье называет послевоенные годы «оледенением», предшествующим «оттепели» [8, с. 108]. С началом холодной войны и борьбы за сферы влияния в политическом и социальном переустройстве мира политика в области культуры еще более ужесточилась. Творческая работа художников стала рассматриваться как обязанность, правильное выполнение которой подлежало проверке. Курс был направлен на возвеличивание русской культуры и борьбу с «низкопоклонством перед Западом». Не вышло специального постановления по изобразительным искусствам, однако вся практическая работа кафедр, в особенности по композиции, была пересмотрена в свете постановлений ЦК ВКП(б) по литературе и музыке [3].

Необходимо отметить, что «дискуссия о живописности» была продолжена и в первые послевоенные годы. Художественные критики А.М. Эфрос и Н.Н. Пунин выступили в защиту импрессионистического метода для поиска путей обновления в искусстве и вскоре стали жертвами тоталитарной системы. Эфрос на докладе в Третьяковской галерее 25 декабря года «...выдвигал в качестве плодотворней традиции “Бубнового валета”, развивавшегося в сторону сближения с “традиционным русским реализмом”. Он назвал “русский импрессионизм” в традициях “Союза русских художников”

“наиболее разветвленным и наиболее живым течением нашей живописи”, а в его пределах предпочел “обновленный, развивающийся” импрессионизм Сергея Герасимова “стабильному” — у его однофамильца Александра» [8, с. 110]. Усиливаются вульгарно-социологические тенденции: П.М. Сысоев призвал, в частности, «все музеи Советского Союза очистить от формалистических коллекций, которые являются рассадником формалистических взглядов и низкопоклонства перед упадочной буржуазной культурой эпохи империализма» [8, с. 129]. Идеологический критике подверглись и крупные мастера — А.А. Дейнека, Н.И. Альтман, С.В. Герасимов и др.

В 1948 году был ликвидирован Музей новой западной живописи, который так и не был открыт в годы войны, коллекцию разделили между Эрмитажем и Музеем изобразительных искусств. Произведения не выставлялись в музеях вплоть до смерти Сталина. В 1947 году Московский институт переходит в ведение созданной Академии художеств СССР. В 1948 году Московскому государственному академическому художественному институту присваивается имя В.И. Сурикова. Новым ректором становится Ф.А. Модоров (с 1948 по 1962 год), что положило начало реформы художественного образования. Педагогическая работа в институте подверглась идеологической критике Академии художеств. Увольняют преподавателей: В.В. Фаворскую, И.И. Чекмазова, В.В. Почиталова, А.А. Осмеркина и др. Сергей Герасимов остается руководителем мастерской до 1950 года, со своим последним выпуском: Г.М. Коржев, П.П. Оссовский, А.П. Ткачев, Т.А. Осипова, В.В. Федоров, К.Ф. Власова, И.Н. Попова и др. В числе новых педагогов института — Ф.А. Модоров, В.П. Ефанов, П.П. Соколов-Скаля, Ф.П. Решетников, П.И. Котов. Известные выпускники этого периода — П.Ф. Никонов, В.Е. Попков, А.А. и П.А. Смолины, Т.Т. Салахов, А.Д. Шмаринов, Л.В. Шепелев, Э.В. Булатов, А.Б. Гросицкий, М.Ю. Кугач, Е.Н. Трошев, И.В. Шацкий и др.

Интерес представляют воспоминания П.Ф. Никонова о непростом периоде образовательной реформы, проводимой в институте: «Это были самые мракобесные годы в нашей жизни, в культурной жизни в нашей стране. 1948 год — когда из Института (МГХИ) вынуждены были уйти — вся плеяда во главе с Сергеем Васильевичем Герасимовым. И самый близкий его учитель Василий Васильевич Почиталов — уходит. Приходит Модоров. Совершенно другие критерии возникают в искусстве в это время, в 1950-е годы. Картину надо делать. Никакие этюды — все это нужно забыть. Постановку нужно по 100 часов, мусолили, не знали, что с ней делать. И, как “дразнилки”, висели еще — я застал Институт на Собачьей площадке

— хотя разговоры уже были, висели великолепные студенческие работы Ткачевых, Аристовой потрясающие были работы и, конечно, Славы Федорова... И меняется живопись, меняется искусство: на смену приходят гигантские картины. Нет, живопись остается, очевидно, но она уже не пробивается на выставки, на стены» [9, с. 122]. Смена образовательной системы отражается в искусстве молодого поколения художников сурового стиля, чья живопись приобретает монументально-плакатные черты и лишается многоцветного колоризма и камерной этюдной живописности.

В сохранившихся архивных отчетах о работе факультетов МГА-ХИ им. Сурикова за 1949–1951 годы можно проследить, как в образовательном процессе отражаются социокультурные потрясения. Руководством была ликвидирована кафедра всеобщей истории искусств, осталась только русского и советского искусства. Кафедру марксизма-ленинизма объединили с кафедрой философии, ее преподаватели обязаны были принимать активное участие в просмотрах работ студентов по специальным дисциплинам, присутствовать на занятиях по истории искусства, консультировать дипломников. На специальном семинаре, проводимом для повышения идейно-политического уровня профессорско-преподавательского состава, обсуждались такие темы, как «Импрессионизм как отражение реакционной идеалистической философии в искусстве. Обсуждение статьи “За социалистический реализм в живописи”, опубликованной в газете “Культура и жизнь” от 31 октября 1949 г., и др.» [10, с. 5].

В отчете о работе живописного факультета содержится критика программы летней практики 1948 года: «Вместо того, чтобы во время летней практики создать для студентов возможность соприкоснуться с жизнью нашей страны, с ее индустрией, сельским хозяйством и проч. Вместо того, чтобы иметь возможность наблюдать человека, непосредственно в жизни в моменты труда, отдыха и т. д. — летняя практика проходила в Козах, т. е. в месте изолированном, не дающем возможности наблюдать и собирать большой и разнообразный материал для работы над тематической, содержательной картиной. Работа в Козах имела студийный характер и заключалась в писании с обнаженной натуры, натюрморта и пейзажа без какой-либо целеустремленности» [10, с. 20]. Было принято решение организовать практику на новых основаниях: «В основу всей работы студентов в период практики была поставлена картина, на постепенном и последовательном осуществлении которой и была сосредоточена вся работа» [10, с. 19].

Показательными являются воспоминания П.Ф. Никонова о борьбе с этюдизмом в годы его студенческой практики (учебная база в крымских Козах в то время уже не использовалась): «Помню свою практику во Владимире и его окрестностях. Суздаль тогда был нетронутым полуразрушенным старинным городом. В Покровском монастыре — больные в богадельне, а в Спасо-Евфимиевом монастыре — колония малолетних преступников. Мы ходим, этюды пишем. Кругом такие церкви, такие памятники! Нас собирают и говорят: «Никаких этюдов!» Помню, приехали во Владимир: «Вот эта группа пойдет во Владимире на тракторный завод, а эта — на завод “Автоприбор” И извольте к концу практики — картины». Я помню, тогда сюжет нарисовал: старший мастер передает свои знания ученикам. Картинки были темные, а по содержанию — тематические анекдоты. Но композиционная задача - как здесь разместить людей — была небезынтересной» [11].

Студентов во время летней практики стали направлять на рыбо-ловецкие заводы, в гражданский морской флот и колхозы. Педагог обязан был помочь найти тему для картины. Первоначально предоставлялся эскиз композиции, затем происходил поиск материалов, типажей и т. д. В отчете о деятельности факультета можно наблюдать, как усиливаются академические тенденции в живописи и меняется технологический подход к созданию картины: «После того, как этюды и рисунки к теме были собраны, приступили к работе над окончательным эскизом и картоном, при этом потребовалось уделить особое внимание перспективе и анатомии, так как этюды приходилось перерабатывать. Перед этим этапом были прочитаны лекции о работе над картиной, на основе собранного материала, начиная с рисунка, подмалевки и завершения лессировкой» [10, с. 22].

Академия, созданная как аппарат контроля, выдвигает свои требования: «...президентом Академии Художеств А.М. Герасимовым была поставлена перед Институтом высокая цель: добиться такой культуры и техники рисунка, какие были свойственны академическим работам лучших воспитанников Академии Художеств в годы ее наибольшего процветания» [3, с.119]. Поднятие уровня рисунка, по-видимому, решено было проводить путем борьбы с живописностью. С.В. Герасимов, смещенный с должности ректора института, некоторое время оставался руководителем персональной мастерской, при этом продолжал подвергаться планомерной критике: «...нужно сказать, что остался еще ряд чисто вкусовых моментов в живописи Герасимова. Есть еще погоня за чисто живописным пятном... Иногда это увлечение живописностью, увлечение вкусными пятнами, приводит в его

мастерской к печальным результатам. Мы видели, как очень интересный замысел студента Хинского, взявшего очень интересную тему о “Варяге”, был погублен в погоне за “темпераментными”, чисто живописными решениями, в погоне за вкусными живописными пятнами...» [10, с. 34–40].

Успехи в композициях связываются с выездами на летнюю практику в колхозы, совхозы и предприятия области. В картине должен был быть «разыгран» определенный сюжет: «...работа над композицией требует от студента не только владения карандашом, сознательности в выборе и трактовке сюжета, углубленного понимания психологических состояний “действующих лиц” композиции и их взаимоотношений» [3, с. 120]. Тематизм развивается не только в итоговой картине, а даже в учебной постановке. В отчете за 1951 год «Учебные постановки по живописи и рисунку были акцентированы на современную советскую действительность, напр.: “Советская школьница” у педагогов Цыплакова, Королева и Покаржевского, типаж в русском национальном костюме, у пед. Невежина. “В скульптурной мастерской”, “Физкультурницы”, “Рыбаки чинят сети” у проф. Ряжского, “Учительница”, проф. Ефанов, “В колхозе” проф. Котов П.И. и т. п.» [12, с. 4].

Проведение учебного плана подвергается жесткому контролю, что представлено в архивных отчетах о деятельности факультетов: «Но мы считаем своим долгом отметить постановку, которую позволил себе Ефанов в своей мастерской, — совершенно нелепую, ничем не оправданную, буквально смехотворную постановку из двух обнаженных фигур, которая была осуждена экзаменационной комиссией и вызвала смех представителей Академии Художеств» [10, с. 34]. Интересны и показательны также воспоминания П.Ф. Никонова о процессах на факультете во время его учебы (1953 г.): «Я помню, П.Д. Покаржевский готовил постановку с натурщиком и попросил какой-то предмет, чтобы оттенить белизну тела. Кто-то из студентов дал черную дудочку. И получился прямо греческий мотив. Вдруг входит Невежин и говорит: “Это что за мифологические сюжеты! Это что, Петр Дмитриевич, реставрации ваших бывших привязанностей? Знаете, вы с этим...” Покаржевскому чуть плохо не стало. До такой степени пресекалось желание куда-то еще посмотреть, кроме как в сторону “соцреализма”» [11].

Список литературы:

1. Костин В. Ост. — М.: Художник РСФСР, 1976. — 178 с.
2. Фаворская В.В. Воспоминания художника // Вера Фаворская. Иван Чекмазов. Творческое наследие / авторы вступительных статей Т.А. Ермакова, М.В. Федорова. — М.: Сканрус, 2003. — 271 с.

3. Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Канцелярия. Материалы по вопросу предоставления Московскому государственному художественному институту им. В.И. Сурикова помещения в г. Москве по Товарищескому пер. д.№ 30 (письма руководства, сотрудников и студентов института руководителям партий и правительства, справки об истории института, доклад С.В. Герасимова на 2ой сессии Академии художеств СССР и др.) Крайние даты 2.IV.1942–11.VII.1959 // РГАЛИ. Ф. 2459. Оп. 2. Ед.хр.1.

4. *Пластова Т.Ю.* Творчество А. Пластова и проблемы «живописности» в критике 1930-х годов // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. — 2018. № 1. Ч. 1. — С. 129–141.

5. Импрессионизм в авангарде. Сборник материалов международной конференции. Музей русского импрессионизма. 7–8 июня 2018. — М., 2018.

6. *Филиппов В.А.* Импрессионизм в русской живописи. — М.: Белый город, 2007. — 320 с.

7. *Чекмазов И.И.* Доклад о пленэрной практике студентов, организованной им в Крыму в деревне Козы Судакского района//Вера Фаворская. Иван Чекмазов. Творческое наследие / авторы вступительных статей Т.А. Ермакова, М.В. Федорова. — М.: Сканрус, 2003. — 271 с.

8. *Герчук Ю.* Оледенение. 1945–1953 // Наедине с совестью. Сборник статей «Костинские чтения» / составитель: Г.А. Анисимов. — М.: Мусaget, 2002. — 395 с.

9. *Никонов П.* Слава Федоров — представитель русского импрессионизма // Творческие искания и мера свободы в отечественной живописи 1940–1980-х годов. Памяти Владислава Федорова [коллективная монография]. — М.: Союз дизайн, 2021. — 206 с.

10. Отчет о работе МГХИ им. В.И. Сурикова за 1949/1950 учебный год // РГАЛИ. Ф.2459. Оп. 2. Ед. хр. 32.

11. *Дьяконицына А.* Павел Никонов. Движение к свободе // Третьяковская галерея [Электронный ресурс]. — 2019. — № 2 (63). URL: www.tg-m.ru (дата обращения: 24.01.2025).

12. Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Учебная часть. Постановления и резолюция по отчетному докладу зам. директора института по учебной работе и отчеты декана факультета живописи МГХИ за 1951/1952 уч. г. // РГАЛИ. Ф.2459. Оп. 2. Ед. хр. 51.