

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-60-66

Г.А. Соколов

сотрудник отдела истории русской культуры

Государственного Эрмитажа

georg.sokolov@gmail.com

ПОСТБЛОКАДНЫЙ МИМЕСИС. О ДЕФОРМАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ В РАБОТАХ АЛЕКСАНДРА АРЕФЬЕВА

В статье рассматриваются формально-пластические решения, использованные художником Александром Арефьевым для создания телесных образов в своих работах. Кроме того, конструирование телесности и изменения в её трактовке у Арефьева увязываются с блокадными и пост-блокадными реалиями, внутри которых происходило становление Арефьева как художника. Выстраивание и интерпретация телесности в его искусстве рассмотрено хронологически, в соответствии с разными периодами творчества художника. Это является первой попыткой хронологически-тематической систематизации искусства Арефьева.

Ключевые слова: Александр Арефьев, телесность, модернизм, Блокада, экспрессионизм, советское послевоенное искусство, советское неофициальное искусство

The article deals with formal plastic solutions used by the artist Alexander Arefiev to create body images in his works. In addition, the construction of corporeality and changes in its interpretation by Arefiev are linked with the blockade and post-blockade realities within which Arefiev became an artist. The alignment and interpretation of corporeality in his art is considered chronologically, in accordance with different periods of the artist's work. This is the first attempt to chronologically-thematic systematization of Arefyev's art.

Keywords: Arefiev, Corporeality, Modern Art, Blockade, Expressionism, Post-War Soviet Art, Soviet Nonconformist Art

1.

Для исследований того, как травма, вызванная Великой Отечественной войной, репрезентирована в русской культуре вообще и в визуальной культуре в частности, важнейшее значение имеет искусство Александра Арефьева (1931–1978). И дело не только – и не столько – в том, что он находился в центре блокадной повседневности. Важно, что именно в блокадные годы он осознал себя как художник, начал учиться искусству, отправившись вначале в студию во Дворце пионеров, а затем – в Среднюю Художественную школу (СХШ), которая могла считаться первой ступенью перед институтом имени Репина, в дореволюционные годы называвшимся Академией Художеств (см., например, [Гуревич, 2011]).

Блокадные потрясения (как и в целом ужасы Второй Мировой войны) на русском языке, в русской культуре не осмыслены в должной степени. Этому, безусловно, способствовали определённые историко-политические обстоятельства. В советские годы война присутствовала в официальной, публичной культуре только в образе победы: она, разумеется, достигается через жертвы, но благородные, возвышенные, и до сих пор в массовом восприятии война вызывает скорее гордость, чем боль (История восприятия войны в позднесоветские годы изложена, например, в лекции Ирины Щербаковой «Память о войне: пропагандистский миф против “окопной правды”», прочитанной для сайта Arzamas.Academy; впрочем, уже из названия легко понять, что о «повседневной правде» нет речи и здесь).

В статье «Модернизм как unheimlich сталинизма» (в кн.: [Напреенко, Новоженова, 2018, с. 94-105]), Глеб Напреенко анализирует подходы к изображению ужасов войны, практиковавшиеся

© Соколов Г.А., 2019

в первые послевоенные годы очевидцами событий. Автор показывает, что художники и поэты, перед войной работавшие в полном соответствии с канонами соцреализма, обратились (а вернее, *вернулись*, потому что все или многие с этого начинали) к изобразительному языку модернизма. Они были вынуждены это сделать, поскольку модернизм был единственным способом репрезентировать происходившие зверства и страдания, не спектакуляризируя их (об этой проблеме см. [Фостер и др., 2015, с. 372-373]).

Казалось бы, те нечеловеческие события, которые происходили во время войны, не могли не отразиться в культуре достаточно широко. Однако довольно быстро модернизм, прорывающийся при изображении неизобразимых ужасов, стал подвергаться критике. В той же статье Глеб Напреенко упоминает, что художник Пименов подверг послевоенные проявления модернизма резкой критике, да и в целом восприятие травмы разделилось на две противоположные позиции: «...в рамках “приватного восприятия” (например, у Гинзбург и Гора) ужасов войны они трактуются как имманентные реальности и подлежащие анализу без поспешных выводов. Напротив, в контексте публичной репрезентации (например, у Пименова) эти ужасы подлежат осуждению и отторжению как нечто инородное общей картине реальности. Первую позицию можно условно назвать модернистской, вторую – антимодернистской» [Напреенко, 2018, с. 104].

На этом фоне случай Александра Арефьева во многом уникален. В первую очередь стоит заметить, что он принадлежал другому поколению. Родившись примерно на двадцать-тридцать лет позже, чем фигуранты статьи Напреенко Александр Дейнека (1899) или Геннадий Гор (1907), он просто не мог пройти школу модернизма/авангарда. Правда, исследователи всегда указывают на его родство с Ленинградской пейзажной школой (см., например, [Струкова, 2011, с. 234-235]), которая вышла из модернистского «Круга художников». Но если этого генеалогического эпизода достаточно, чтобы сделать художника важнейшим мостом для столетней Петербургской-Ленинградской (пейзажной) традиции [Андреева, 2017], то для увязывания истоков формообразования в искусстве Арефьева с модернизмом 1910-1920 годов его явно мало. Конечно же, Арефьев-художник родился уже в зрелом, сложившемся советском художественном процессе. Он органически перенял многие категории, в которых этот процесс мыслил о себе. К примеру, характерно утверждение художника, настаивавшего, что «формализм» (типичная категория, использовавшаяся советской идеологизированной критикой) ему и его друзьям-соратникам был чужд: они-де всегда шли от природы, от живого впечатления, то есть повседневные бытовые впечатления для Арефьева были чем-то противоположным поискам в области формы [Басин, 1979].

Екатерина Андреева заметила, что Арефьев был художником «подворотен “сталинского ампира”» [Андреева, 2012, с. 254]. В этой предельно ёмкой характеристике заключено не только точное определение места Арефьева в социальной иерархии тогдашнего «арт-мира», но и важное указание на контекст его формирования как художника.

Таким образом, можно констатировать, что в генеалогии арефьевской формы модернистская традиция едва ли занимает большее место, чем условная «советская». Однако ни одну его фигурную композицию и/или жанровую сцену нельзя назвать соцреализмом. При декларируемом отсутствии интереса к формальным поискам Арефьеву, тем не менее, не подходит и официальный изобразительный язык.

2.

Если посмотреть на пластику арефьевских тел в целом, во все годы его художественной практики – с 1940 годов по 1970 годы – то легко заметить её натуральный исток (на который, как было отмечено выше, настойчиво указывает и сам автор). Знаменитая «Банная серия», созданная в конце 1940-х, полностью основана на конкретных натуральных впечатлениях. И в дальнейшем художник не придумывает какой-то принципиально новый, доселе не употреблявшийся пластический язык, скорее в его работах деформируется язык уже существующий, постепенно удаляясь от «оригинала». То есть арефьевский модернизм идёт как бы изнутри, интуитивно,

Г.А. Соколов *Постблокадный мимесис.*

О деформации телесности в работах Александра Арёфьева

оказываясь не результатом сознательной установки на формотворчество, а реакцией на экспрессию окружающей жизни. Им не была усвоена западноевропейская экспрессивная традиция, которая и без советских запретов на «измы» не была популярна в русском искусстве.

Кроме того, несмотря на родство в отношении формы с «Кругом художников», Арёфьевым не была воспринята и традиция изображения телесности, характерная для искусства предшествующего периода – 1930-х годов. Впрочем, немногие художники тех лет делали телесность предметом своего искусства. Далеко не все интересовались возможностью помыслить и изобразить нового советского человека – во всяком случае, в качестве реального, телесного объекта.

Тем не менее, некоторые к этой теме всё же подступали. И самым ярким примером соцреалистической телесности являются работы Александра Самохвалова. Этот художник очень много писал женщин, и это были женщины новой, только что наступившей или даже ещё грядущей эпохи. Их тела всегда мощны, сильны, динамичны. Всякий раз они показаны в сложном ракурсе, позволяющем рельефнее показать их силу и гибкость. Кроме того, этот ракурс часто связан с тем, что женщины работают с новой индустриальной техникой. То есть они существуют с ней в органическом единстве, что снова возвращает нас к цели художника: показать *новых* женщин, представительниц нового времени, новой реальности.

В трактовке телесности соцреализмом подобная установка была более-менее общей. Другие представители «Круга» (Пахомов, Пакулин etc) работали в похожем ключе. По сравнению с этой круговской телесностью работы Александра Дейнеки куда менее тактильны, менее фактурны, хотя в целом можно сказать, что он решал схожие задачи: изображение новых людей, молодых, сильных, динамичных.

Частично круговская телесность повлияла на Арёфьева. Во всяком случае, если его ранние городские сцены совершенно не близки подобной трактовке, то «Банную серию» во многом можно с ней увязать, о чём ещё будет сказано ниже.

Исследователи уже писали о документальном характере некоторых рисунков Арёфьева, изображающих, например, повешенных: это «те самые» повешенные, которых оставили после себя немцы на улицах, к примеру, Пушкина [Андреева, 2012, с. 257] – или сами немцы, казнённые в городе [Гуревич, 2011, с. 35]. Документальность, однако, в данном случае не означает фотографическую точность. Скорее, речь о некоторой отстранённости в позиции художника, беспристрастно фиксирующего то, что он видит. Но при этом пластический язык, с помощью которого выполнены эти работы, демонстрирует нам – всё с той же беспристрастностью – уже начавшуюся деформацию тела/телесности.

Однако гораздо больше, чем подобных «документальных» работ, Арёфьев создал произведений, в которых Блокада и/или вообще война не присутствует на уровне внешнего сюжета. В большинстве своих произведений, особенно созданных в ранние годы, художник ориентируется на наблюдения, на натуру.

Но натурные впечатления, на которых строится арёфьевское формообразование, сами родом из военной, точнее – блокадной реальности, из реальности деформированной, во многих случаях не-человеческой. Именно повседневная жизнь Блокады формирует восприятие совсем юным ещё художником и окружающей действительности, и человеческого тела, и соотношения этого тела с вещностью вещей, неодушевлённых предметов – то восприятие, которое Арёфьев транслирует в свои произведения.

Уже в очень ранних работах, созданных в 1947-1949 годах, Арёфьев начинает изображать людей. Поначалу они населяют его графические городские пейзажи, сработанные в основном тушью.

Эти фигуры в пространстве города зачастую похожи на тени. В некоторых из этих пейзажей абсолютно пустынно, в других нет, но принципиальной разницы поначалу не так уж много. Фигурки людей здесь графичны, контурны, иногда буквально прозрачны, даны в виде одной-двух линий. Можно было бы и вовсе счесть их стаффажем, если бы на их лицах иногда не проступали

так явственно и значительно глаза или рты, образующие – пусть до определённой степени гротескные, но всё же – выражения.

Это по сути не-телесность, тела, слитые с городом, с окружающим пространством. Можно сказать, что изображённые люди – скорее не люди, а фантомы, и уж во всяком случае, они никак не выделены на фоне пространства. Разрыв невозможен, отдельное рассмотрение невозможно. Город мыслится только как единое, неделимое пространство. Человек вплетён в пространство – и всё изображение является единым пространством, но не только (и, может быть, не столько) физическим, сколько семантическим.

Подобная трактовка человеческого тела, оказывающегося лишь элементом пространства, будет присутствовать в искусстве Арефьева и впоследствии. К примеру, уже в поздние 1960-е её представляют такие картины, как «На набережной» (1968; собрание А. Кузнецова и П. Мелякова), «Я иду за пивом (Никольский собор)» (1968; собрание семьи Франц) etc.

Другой подход к изображению человеческого тела в ранних работах Арефьева ознаменован «Банной серией» 1949-1950 годов. В этой серии установка на натурные впечатления (декларируемая художником) сочетается с вуайеризмом. Натура, используемая Арефьевым, не общедоступная. «Арефьева интересовало жизненно необходимое тело и тот момент, когда оно живёт само по себе, неподнадзорно, по-настоящему, как голые тётки в бане» [Андреева, 2012, с. 257]. Не только жизненно необходимое – живое, тёплое. Первой «Банной серии» свойственно парадоксальное сочетание обобщённости, почти условности рисунка (характерное для искусства Арефьева в целом) с множеством точных деталей. В сочетании с нежной пастельностью это даёт ощущение бережной внимательности художника к своим моделям. При этом его интерес – совершенно не эротического свойства. То есть получается, что Арефьева влечёт жизнь как таковая, поэтому он подмечает и использует только те детали, которые усиливают впечатление живости, игнорируя всё то, что на это впечатление не влияет.

Женские тела в этих работах не слишком похожи на самохваловские, хотя общий интерес к подобному сюжету явно унаследован Арефьевым от предшественников. Объединяет его с круговцами интерес к живой динамике этих тел – но молодой художник здесь более натуралистичен, «приземлён», его женщины родом из сегодняшнего дня, из обыденной повседневности – в отличие от женщин Самохвалова, которые ещё только должны были сбыться, когда художник их писал.

В том же 1949 году, когда начала создаваться «Банная серия», Арефьев написал картину, находящуюся будто на стыке двух вышеописанных тенденций. Это «Женский торс» (собрание В. Громова).

Картина решена монументально. Она достаточно велика (82,5 x 82,5) по сравнению с другими работами Арефьева. Изображённая фигура будто бы не помещается в рамках холста – и поэтому она безголова. Она динамична: движение происходит по диагонали из правого верхнего в левый нижний угол. Однако эта сильная, живая телесность оказывается снята трактовкой пространства как однородного, немного стёртого – это вызывает ассоциации с фресками и немного напоминает будущую античную серию (не зря составители каталога выставки Арефьева в KGallery поместили рядом с репродукцией «Торса» одну из «античных» работ [Александр Арефьев, 2016, с. 22-23]). И под этой пеленой отстранённости начинает казаться, что головы у фигуры быть и не должно, она бы только помешала. Человеческое тело таким образом объективируется, переходит в состояние вещи, предмета.

Подобное отношение к человеческой телесности может быть продиктовано именно блокадной повседневностью. Воспоминания очевидцев (см., например, в [Яров, 2011]) изобилуют, как известно, свидетельствами о трупах, лежавших на улицах, окоченевавших до такой степени, что они действительно воспринимались как предметы, как помехи и проблемы, но не как люди. Блокадная реальность содержит много примеров страдания в крайней степени – но в то же время при такой интенсивности переживание страданий притупляется, становится нормой, рутиной.

Г.А. Соколов *Постблокадный мимесис.*

О деформации телесности в работах Александра Арёфьева

Екатерина Андреева писала о телесности в работах художника: «У Арёфьева есть два состояния человеческого вещества: живая страстная плоть, часто лишённая лица, которое обозначено экспрессивной гримасой, или, как у Домье, силуэтный знак человека, с головой, похожей на спортивный снаряд для битья – боксёрскую грушу» [Андреева, 2012, с. 257]. Но применительно к самым ранним годам творчества эта классификация ещё не работает в полной мере. «Силуэтный знак человека» действительно присутствует (см. выше), как и живая плоть, но страстности до определённого времени нет или не очень много.

В ранние 1950-е Арёфьев часто изображает смерть (см. об этом [Бобринская, 2012, с. 85-98]). Это повешенные, убитые при арт-обстреле или убивающие друг друга люди, а также – поножовщина и драки. Однако здесь телесность не акцентирована, тела убитых людей похожи как раз на «силуэтный знак человека». Как справедливо заметила Екатерина Бобринская, подобные сюжеты у Арёфьева плакатны, воспринимаются сразу и не несут в себе дополнительной «психологической глубины».

Даже работы так называемой второй «Банной серии», несмотря на то, что в них ещё присутствуют «живые», тепло написанные тела, уже в гораздо большей степени представляют собой интерьеры. Художник наблюдает уже не за людьми, не за тем, что и как они делают, а за *телами*, причём порой фрагментированными: очень часто не видны их головы или другие члены. С учётом сказанного выше можно констатировать, что к 1950-м годам живая, объёмная телесность вытеснена из арёфьевского искусства.

В этом контексте важно сказать несколько слов об арёфьевских пейзажах. В живописных работах, появляющихся по меньшей мере с того же 1949 года, художник изображает Ленинград, ещё недавно бывший, по выражению Екатерины Андреевой, «гигантской братской могилой» [Андреева, 2012, с. 257]. Город был очень сильно разрушен, и эта повседневная, практически будничная руинированность настолько вошла в обыденное сознание его жителей, что у Арёфьева проявилась не столько непосредственно в сюжетах, сколько в самом способе изображения. Несмотря на декларируемое неприятие «формализма», художник зачастую вносит деструктивные элементы в поверхность картин. Иногда они поцарапаны, а в случае, например, с «Белой ночью» (1951, «Царскосельская коллекция») элементом живописного изображения становится пустой, не покрытый краской участок холста. Таким образом, можно сказать, что живописный строй работ Арёфьева, все те эффекты, которые в них можно увидеть, неслучайны и связаны, по всей видимости, с блокадными/постблокадными реалиями, в которых происходило становление художника.

Поэтому можно предположить, что живая естественная телесность уходит из работ Арёфьева неслучайно. Полнокровное тело попросту не может быть самим собой в таком контексте. Здесь неизбежно вспоминаются истории о блокадниках, встречавших в бане полных женщин презрением – ведь они, *очевидно*, не страдали так, как остальные: худые, измождённые, преждевременно постаревшие [Берггольц, 2003, с. 239-240].

Впоследствии живое, динамическое, *телесное* (а не вещное или «интерьерное») тело вернётся в искусство Арёфьева в 1960-е годы. Это будет уже та самая «живая страстная плоть», в первую очередь «античных» работ, о которой пишет Андреева. Но тело уже не может быть таким, каким оно было раньше, не может соответствовать какому-то более-менее конвенциональному состоянию. Оно теперь субстанция, оно не может быть однородным и статичным. Даже в тех случаях, когда Арёфьев строит многофигурные сцены, фигурки в которых даны очень обобщённо, сама рельефная поверхность картины уже воспроизводит необходимую динамику.

Центральными работами этого времени, в которых отразились вышеописанные свойства, являются «Прометей» (в нескольких вариантах) и «Прокруст». В них отчётливо видно, как именно теперь существует тело в арёфьевском искусстве: оно рвётся из оков/на части, оно заходится в крике. И это тоже можно счесть следствием изменённого войной восприятия. Ведь натурная ориентация, провозглашённое самим художником дистанцирование от «формализма» предполагают, что арёфьевское тело получилось из предельного напряжения изначального, «натурального», чуть ли не академического (вспомним почти законченную СХШ) тела.

G.A. Sokolov *Post-Blockade Mimesis.*

On the deformation of corporeality in the works of Alexander Arefiev

В 1960-е годы возвращаются и повешенные, которых Арефьев вновь изображает. Вероятно, это связано с тем, что, несмотря на неартикулированность темы войны, темы травмы, она скрыто, незримо присутствует в его искусстве.

Это подспудное присутствие логически приводит к иссушению арефьевских тел. После «античных» 1960-х в следующее десятилетие в искусстве Арефьева снова преобладает невесомая, «теневая» телесность: фигуры превращаются в тени, выхолащиваются, теряют плотность. Это видно не только в картине «Художник рисует ночью» (1972-1974, собрание KGallery), но и в серии «Бред», начатой ещё в 1960-е, и в фантазмагорической акварели «Художник и модель» (1975, собрание А. Кузнецова и П. Мелякова).

В целом можно констатировать, что телесность в искусстве Арефьева изменялась нелинейно, но в конечном счёте от людей-теней и людей-штрихов в ранних рисунках художник пришёл к людям-теньям и людям-тёмным пятнам в работах последних лет.

Однако «тени» ранних лет не тождественны поздним. В ранних работах художника тело ещё не получило самостоятельного статуса. Его тела погружены в стёртое, руинированное пространство послеблокадного города. Но постепенно впечатления военных лет в сознании художника перерабатываются, и он оказывается готов к их трансляции – что и отражается в работах последующего периода: в изображении как убитых и раненых, так и полнокровных, живых тел.

Постепенно, однако, изначальный заряд жизненной энергии, питавший полнокровную телесность, уходит из искусства Арефьева. Поэтому поздние «тени» – это не *ещё* не существующая телесность: она *уже* не существует. Арефьевские тела будто «сдулись», от них осталась лишь оболочка. Эти изменения напрямую связаны с блокадной и вообще военной травмой.

Холодная экспрессия Арефьева оборачивается в итоге саморазрушением тела внутри его искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Александр Арефьев. Живопись. Графика. – Санкт-Петербург: KGallery, 2016.
2. Басин А. «Нас пачкает не что входит, но что исходит» (памяти Александра Арефьева) // Часы. 1979. №13. – С. 188-201.
3. Берггольц О. Встреча. – Санкт-Петербург: «Царское село», 2003.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Ю. Орден непродávующихся живописцев и ленинградский экспрессионизм – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2017.
2. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва - Ленинград, 1946-1991. – Москва: Искусство-XXI век, 2012.
3. Бобринская Е. А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. – Москва: Ш. П. Бреус, 2012.
4. Буа Ив-Ален 1946 / Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
5. Гуревич Л. Ю. Александр Арефьев / ОНЖ. Арефьев. Васми. Громов. Шагин. Шварц. – Санкт-Петербург: Новый музей, 2011.
6. Напреенко Г. Модернизм как unheimlich сталинизма. О военных рисунках Александра Дейнеки / Напреенко Г., Новоженнова А. Эпизоды модернизма. – Москва: НЛО, 2018. – С. 94-105.
7. Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930-1940-е годы. – Москва: Галарт, 2011.
8. Яров С. В. Блокадная этика. Представления о морали в Ленинграде в 1941-1942 гг. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2011.

SOURCES

1. Aleksandr Arefiev. *Zhivopis'. Grafika* [Painting. Graphics]. Saint-Petersburg, KGallery, 2016.
2. Basin A. "Nas pachkaet ne to, chto vhodit, no chto ishodit" (pamyati Aleksandra Arefieva) ["It's not what gets inside that gets dirty, but what comes out of us" (in memory of Alexander Arefyev)]. In *Chasy* [Clock], 1979, №13. P. 188–201.
3. Berggolts O. *Vstrecha* [Meeting]. Saint-Petersburg, Tsarskoye Selo, 2003.

Г.А. Соколов *Постблокадный мимесис.*
О деформации телесности в работах Александра Арефьева

REFERENCES

1. Andreeva E. Y. *Orden Neprodavushchihsiya Zhivopistsev i leningradskiy expressionism* [Order of non-selling artists and Leningrad expressionism]. Saint-Petersburg, Izdatelstvo Ivana Limbaha, 2017.
2. Andreeva E. Y. *Ugol nesootvetstviya: shkoly nonkonformizma, Moskva - Leningrad, 1946-1991* [Corner of mismatch: schools of nonconformism, Moscow - Leningrad, 1946-1991]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek, 2012.
3. Bobrinskaya E. A. *Chuzhiye? Neofitsial'noye iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Strangers? Informal art: myths, strategies, concepts]. Moscow, SH. P. Breus, 2012.
4. Bois Y.-A. 1946 / Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernism. Antimodernism. Postmodernism* [Art Since 1900/ Modernism. Antimodernism. Postmodernism]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
5. Gurevich L. Yu. *Alexander Arefiev / ONZH. Arefiev. Vasmi. Gromov. Shagin. Schwartz* [Alexander Arefiev / ONZH. Arefiev. Vasmi. Gromov. Shagin. Schwartz]. Saint-Petersburg, Novy Musey, 2011.
6. Napreyenko G. *Modernizm kak unheimlich stalinizma. O voyennykh risunkakh Aleksandra Deyneki*. [Modernism as an unheimlich of Stalinism. On the military drawings of Alexander Deineka] / Napreyenko G., Novozhenova A. *Epizody modernizma*. [Episodes of Modernism]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2018. Pp. 94–105.
7. Strukova A. I. *Leningradskaya peyzazhnaya shkola. 1930-1940-ye gody* [Leningrad Landscape School. 1930-1940-ies]. Moscow, Galart, 2011.
8. Yarov S. V. *Blokadnaya etika. Predstavleniya o morali v Leningrade v 1941-1942* [Blockade Ethics. Representation of morality in Leningrad in 1941-1942]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoria, 2011.