

TESTO E IMMAGINE

RIFLESSIONI SU LETTERATURA E ARTI VISIVE

A cura di
CLAUDIA SCANDURA e EMILIO MARI



INM
ITINERARIO NEL MERAVIGLIOSO

TESTO E IMMAGINE
RIFLESSIONI SU LETTERATURA E ARTI VISIVE

A cura di
CLAUDIA SCANDURA e EMILIO MARI



Edizioni Nuova Cultura

Itinerario nel meraviglioso. Studi di cultura russa

ISSN 2611-3759

Responsabili scientifici

Claudia Scandura, *Sapienza Università di Roma*

Ornella Discacciati, *Università degli Studi della Tuscia*



Questo volume è stato stampato con il contributo di:
Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

Copyright © 2018 Edizioni Nuova Cultura - Roma

ISBN: 9788833651118

DOI: 10.4458/1118

Copertina: a cura di Francesca Minnocci

Composizione grafica a cura di Emilio Mari



Questo libro è stampato su carta FSC amica delle foreste. Il logo FSC identifica prodotti che contengono carta proveniente da foreste gestite secondo i rigorosi standard ambientali, economici e sociali definiti dal Forest Stewardship Council

È vietata la riproduzione non autorizzata,
anche parziale, realizzata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico.

Indice

- 7 Presentazione
 CLAUDIA SCANDURA e EMILIO MARI
- 9 MICHAELA BÖHMIG
 Scrittura e visualità: “testo” vs “immagine”
 Considerazioni preliminari con alcune esemplificazioni pratiche
- 55 GIACOMA STRANO
 Testo e immagine nell’opera di Gogol’
- 67 NADIA CAPRIOGLIO
 La parola di Kazimir Malevič
- 87 CLAUDIA SCANDURA
 Il “surrealismo socialista” di Gennadij Gor
- 103 GIOVANNI ARGAN
 Nascita e formazione del paesaggio industriale sovietico
- 125 MARTA VALERI
 Тщательно пережевать – L’immagine del cibo nella satira degli anni Venti

- 149 CLAUDIA OLIVIERI
Vladimir Sorokin. Dal testo all'immagine, dall'immagine al testo
- 165 GIUSEPPE DI GIACOMO
L'importanza della memoria nel "cristianesimo tragico" di Fëdor Dostoevskij
- 191 Note biografiche degli autori

Presentazione

Nel suo pregnante *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (Torino 1959), Ripellino sottolinea come i rapporti fra arte e letteratura siano particolarmente intensi in Russia alla vigilia della rivoluzione d'Ottobre e come poeti e artisti si siano reciprocamente influenzati in uno straordinario caleidoscopio creativo. Burljuk e Majakovskij avevano studiato insieme all'Istituto di pittura, scultura e architettura di Mosca, Kručenyč, Kamenskij, Chlebnikov, Zabolockij si interessavano di arte, quando non disegnavano in prima persona, e da parte loro, parecchi pittori, Filonov, Malevič, Ol'ga Rozanova, solo per fare alcuni nomi, si dedicarono alla composizione poetica.

Partendo da questo assunto, il dottorato in Scienze del testo dell'Università "Sapienza" di Roma ha proposto ai giovani studiosi un ciclo di seminari dal titolo "Testo e immagine" nell'intento di approfondire il tema, allargandone i limiti spazio-temporali. Un ulteriore spunto lo hanno fornito le nuove ricerche estetiche sull'arte e in particolare la tesi sulla possibilità di definire l'opera d'arte in base alle relazioni che la legano a elementi che l'occhio non può cogliere, enunciata da Arthur Danto nel suo *La trasfigurazione del banale* (Bari 2008).

Per non disperdere un ricco patrimonio di studi, abbiamo raccolto i testi delle lezioni, aggiungendone anche altre di argomento analogo, nel volume *Testo e immagine. Riflessioni su letteratura e arti visive*, proponendo così un nuovo "itinerario" tra arte e letteratura che spazia dalla visione storico-filosofica dell'Ottocento, all'espressionismo astratto, agli ultimi gruppi di avanguardia, dalla visione realista-socialista degli anni Trenta, al concettualismo e al postmodernismo degli anni '90 del Novecento.

Michaela Böhmig analizza il concetto di scrittura e visualità, mettendo l'accento sulla predominanza del testo sull'immagine o vice versa, a seconda delle epoche storiche, delineando un percorso articolato sulla base di un ricchissimo corpus letterario e iconografico. Giacoma Strano mostra come Gogol' sia un abilissimo disegnatore in grado di fondere nella sua prosa, arte e vita. Il saggio di Nadia Caprioglio è dedicato allo stretto rapporto fra pittura e scrittura e in particolare presenta un'articolata analisi delle composizioni poetiche di Kazimir Malevič.

Claudia Scandura pone l'attenzione su uno scrittore assai poco conosciuto, il leningradese Gennadij Gor, autore nel 1931 di uno stravagante romanzo-quadro sulla collettivizzazione forzata intitolato *La vacca*. L'altro aspetto del piano quinquennale, quello

dell'industrializzazione del paese, si delinea sullo sfondo del contributo di Giovanni Argan, dedicato appunto alle modalità di rappresentazione del paesaggio industriale nella pittura sovietica.

Un'esplorazione dell'immagine del cibo nella cultura russa dopo la rivoluzione d'Ottobre viene presentata nell'originale studio di Marta Valeri, una carrellata sul significato simbolico del cibo attraverso le opere di Zoščenko, Zamjatin, Bulgakov e Il'f e Petrov, fino alla celebrazione della Mostra d'arte del 1933 dedicata all'industria del cibo. Al postmodernismo degli anni '90 ci porta infine Claudia Olivieri, che mostra, attraverso l'analisi delle varie opere di Vladimir Sorokin, come il rapporto fra testo e immagine sia basilare per lo scrittore.

Il saggio di Giuseppe Di Giacomo, volutamente posto a corollario del volume, indaga l'importanza della memoria nel "cristianesimo tragico" di Dostoevskij. Pur potendo sembrare un po' estraneo al tema proposto, lo studio richiama la visione di Danto da cui hanno preso l'avvio queste brevi note e costituisce un nuovo anello dello stimolante dialogo fra filologia e filosofia. Leggendo i testi di Dostoevskij come rappresentazione, ovvero ripresentazione di un'immagine, lo studioso propone un'affascinante ipotesi di lettura.

CLAUDIA SCANDURA e EMILIO MARI

Nascita e formazione del paesaggio industriale sovietico

GIOVANNI ARGAN

Nel 1870, nacque a Pietroburgo la Società delle Mostre d'Arte Ambulanti, i cui membri, in netta contrapposizione con l'elitaria arte accademica dell'epoca, orientata sulla rappresentazione classicista di temi mitologici e biblici, decisero di avviare un processo di democratizzazione artistica, che, per un verso, si riprometteva di realizzare dipinti realistici, in grado di testimoniare le forti contraddizioni sociali dell'Impero zarista – nello specifico, le misere condizioni della classe contadina –, e per altro verso, puntava a rivolgersi a un pubblico più ampio possibile, attraverso mostre itineranti, che si sarebbero spostate di città in città¹. La Società delle Mostre d'Arte Ambulanti proponeva quindi un'arte realistica e critica, accessibile a tutti, che potesse, al contempo, coinvolgere le classi popolari e sensibilizzare quelle agiate riguardo alla necessità di riformare l'arretrato e iniquo sistema socio-economico dell'Impero.

Aleksej Savrasov (1830-1897), Ivan Šiškin (1832-1898) Archip Kuindži (1841-1910), Vasilij Polenov (1844-1927) e Isaak Levitan (1860-1900), paesaggisti membri della Società delle Mostre d'Arte Ambulanti, diedero vita, con le loro opere, alla prima "scuola" contemporanea di paesaggismo russo, che, per quanto influenzata dall'arte europea nella tecnica realistica, risultava assolutamente russa nei soggetti. Essi elessero a protagonisti dei loro dipinti i campi fioriti e la rigogliosa vegetazione dei boschi in primavera, i fiumi e i laghi illuminati dalla luce estiva del tramonto, le fragili capanne di legno e paglia dei villaggi, le valli e le montagne innevate, le chiese e i monasteri coronati da cupole a cipolla, tutti motivi caratteristici del vastissimo territorio dell'Impero². Attraverso questi soggetti, i paesaggisti ambulanti espressero, in chiave romantica, il rapporto tra natura, uomo e storia, dando vita a due principali filoni, che domineranno tutta la pittura di paesaggio, dalla fine dell'XIX secolo agli inizi degli anni '30 del Novecento: il paesaggio lirico e il paesaggio storico. Il primo, attraverso la raffigurazione di una natura intima ed eterna, mirava a infondere negli spettatori stati d'animo di

¹ A. Lebedev, *The Itinerants. Russian realist artists of the second half of the 19th and the early 20th centuries*, Aurora Art Publishers, Leningrad 1982, pp. 5, 8-9.

² Ivi, pp. 15-16.

gioia, quiete e tristezza, mentre il secondo, rappresentando chiese, monasteri e monumenti antichi, voleva suscitare il senso di appartenenza storico-nazionale alla terra russa.

Quando nell'Ottobre del 1917 i Bolscevichi presero il potere, la stragrande maggioranza dei paesaggisti dipingeva, quindi, scorci naturalistici e architetture antiche. All'epoca, i paesaggisti più affermati erano quelli della "vecchia generazione", così definiti dalla storiografia sovietica perché, nati intorno agli anni '70 del XIX secolo, custodivano e proseguivano, anche nella nuova era rivoluzionaria, la tradizione ottocentesca della pittura ambulante³. Inizialmente, il neonato governo rivoluzionario, nella confusione generale della Guerra Civile (1918-1922), si preoccupò, in ambito artistico, soprattutto di tutelare i monumenti, commissionare manifesti propagandistici e apparati decorativi per le manifestazioni, riorganizzare scuole e istituti artistici, lasciando aperta la questione della definizione della nuova arte socialista. Fu, però, ben presto chiaro a tutti gli artisti, che nel nuovo sistema delle arti, in cui lo Stato si sostituiva al mercato nelle commissioni e negli acquisti di opere, era necessario adeguare la produzione artistica ai nuovi dettami rivoluzionari, anche per non restare esclusi e isolati. Gli artisti delle avanguardie cercarono di imporre con forza le loro ricerche formali, acclamandole come le uniche capaci di esprimere un'autentica arte rivoluzionaria, mentre i pittori di matrice realistica, riunitisi per la maggior parte nell'ACHRR – Associazione degli Artisti della Rivoluzione Russa⁴, iniziarono, più concretamente, a illustrare temi rivoluzionari. Ma se i pittori di storia e di genere, al pari dei ritrattisti, riuscirono facilmente e rapidamente a riconvertire la loro pittura in senso socialista, così, invece, non fu per i paesaggisti, i quali trovarono sulla loro strada un nodo difficile a sciogliersi: come si sarebbe dovuta esprimere l'ideologia socialista nel paesaggio?

I paesaggisti della "vecchia generazione", per tutti gli anni '20, non si sforzarono eccessivamente nella ricerca di una soluzione dogmaticamente valida; impiegarono piuttosto degli accorgimenti per continuare a dipingere ciò che avevano sempre rappresentato. Questo perché, essendo artisti già affermati, non avevano interesse a cambiare il loro stile e tanto meno i loro soggetti preferiti. Subito dopo il '17, offrirono la loro piena collaborazione al neonato Stato socialista, ricoprendo ruoli e incarichi di varia natura, con l'idea che fosse importante dimostrare la propria adesione alla Rivoluzione nei fatti piuttosto che nei dipinti. Ad esempio, Arkadij Rylov (1870-1939), a partire dal 1918,

³ M. F. Kiselëv, *Pejzaž sovetskich chudožnikov 1917-1974*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1976, p. 5.

⁴ L'associazione fu fondata nel 1922 e fu attiva sino al 1932. Nel 1928 prese il nome di Associazione degli Artisti della Rivoluzione (ACHR).

insegnò presso l'Accademia delle Belle arti di Pietrogrado⁵; Konstantin Juon (1875-1958), nel biennio 1918-19, prestò servizio presso la Sezione per l'Istruzione Popolare di Mosca (MONO), in qualità di organizzatore dell'insegnamento scolastico ed extra-scolastico delle arti figurative⁶; Vasilij Bakšeev (1862-1958), dal 1917 al 1919, lavorò presso la commissione per la tutela dei monumenti artistici e antichi del Consiglio Cittadino di Mosca (MOSSOVET)⁷. Tuttavia, i dubbi sull'opportunità di continuare a dipingere paesaggi naturalistici e vedute di antichi monasteri, soggetti privi di qualsiasi connotazione socialista, persistevano, per cui qualcuno iniziò a ideare composizioni che potessero dar vita a un paesaggismo d'impronta sovietica. Konstantin Juon fu il primo, tra i pittori della "vecchia generazione", a realizzare composizioni e soggetti innovativi, ottenendo però modestissimi risultati. Nei primi anni '20, dipinse le tre allegorie *Il nuovo pianeta* (1921), *Sinfonia dell'azione* (1922) e *Persone* (1923), tutte dedicate ai contemporanei avvenimenti della Rivoluzione e della Guerra Civile, adottando dei soggetti e uno stile a dir poco singolari per un pittore, come lui, specializzato nella raffigurazione realistica di chiese e monasteri⁸. Nell'opera *Persone* [fig. 1], Juon ha rappresentato un impianto industriale, dove gli operai, nonostante sia calata la notte, continuano instancabilmente a lavorare sullo sfondo di un freddo cielo stellato, illuminato da proiettori e abitato da enormi e misteriosi corpi celesti. La bizzarra composizione geometrica della volta celeste ricorda le opere cubofuturiste, suggerendo l'idea che l'artista abbia mutato la propria maniera per avvicinarsi a quella dei movimenti d'avanguardia, che, in quegli anni, sembravano aver conquistato una posizione dominante nel nuovo sistema delle arti. Il messaggio allegorico di questa rappresentazione è interpretabile come la "costruzione", da parte della classe operaia, di un nuovo pianeta socialista, finalmente in comunicazione con l'ordine cosmico. Anche se sotto il profilo compositivo l'opera non è perfettamente riuscita – la giustapposizione delle diverse parti produce un effetto disarmonico –, bisogna sottolineare la novità del motivo industriale, e in particolare del messaggio ideologico di cui è portatore. Juon, tuttavia, non intuì appieno l'impatto innovatore che il motivo industriale avrebbe potuto avere sulla pittura di paesaggio, dal momento che il suo interesse per esso riguardava la composi-

⁵ Rylov insegnò all'Accademia fino al 1930. A. K. Antonova, *Proizvedenija A. A. Rylova v gosudarstvennom russskom muzee*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1972, p. 21.

⁶ Vystavka proizvedenij členov akademii chudožestv SSSR, Akademija chudožestv SSSR, Moskva 1974, p. 402.

⁷ M. P. Sokol'nikov, V. N. Bakšeev. *Žizn' i tvorčestvo*, Iskusstvo, Moskva 1972, p. 31.

⁸ M. S. Lebedjanskij, *Stanovlenie i razvitie russskoj sovetsskoj živopisi. 1917- načalo 1930-ch gg.*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1983, p. 95.

zione di un'allegoria, e non la rappresentazione di uno spaccato di vita contemporanea. Considerato il modesto apprezzamento che ricevettero i suoi dipinti allegorici – in una monografia del '53, a lui dedicata, verranno addirittura sprezzantemente criticati per «la scarsa chiarezza, il carattere astratto e la pretestuosità»⁹ –, Juon preferì tornare a dipingere le architetture dell'antica Russia, inserendole in scene di recente storia rivoluzionaria, come in *Prima della presa del Cremlino. La porta di Nicola* (1926), affinché il tema storico-politico giustificasse la loro presenza.



1. Konstantin Juon, *Persone*, 1923, olio su tela, 91 x 121 cm, Museo d'Arte di Char'kov

L'idea di rappresentare cantieri e impianti industriali per trasformare la tradizione paesaggistica russa in un nuovo paesaggismo di matrice socialista era comunque ormai nell'aria; soprattutto, dopo il varo della NEP, nel 1921, e la fine della Guerra Civile, nel 1922, quando apparirono i primi segnali di ripresa industriale, dovuti alla riconversione civile della produzione bellica. Il giovane pittore Boris Jakovlev (1890 – 1972)

⁹ «Картины К. Ф. Юона «Симфония действия», «Новая планета», «Люди» и некоторые другие произведения из этого цикла отличаются своей идейной неясностью, образной отвлечённостью и надуманностью». P. Sysoev, *Konstantin Fëdorovič Juon, Sovetskij chudožnik*, Moskva 1953, p. 7.

fu tra i primi a registrare i cambiamenti in corso e le possibilità artistiche da essi dispiagate, anche perché membro fondatore dell'ACHRR, associazione che si poneva l'obiettivo di «rappresentare in modo artistico-documentario il sommo momento della storia nel suo slancio rivoluzionario», e, nello specifico, «l'oggi: la vita quotidiana dell'Armata Rossa, dei lavoratori, dei contadini, delle personalità della rivoluzione e degli eroi del lavoro»¹⁰. Questa particolare attenzione verso la contemporaneità rivoluzionaria spinse lo stesso Jakovlev a dipingere, nel 1923, la celebre opera *Il trasporto si organizza* [fig. 2], primo paesaggio industriale della storia dell'arte sovietica¹¹.



2. Boris Jakovlev, *Il trasporto si organizza*, 1923, olio su tavola, 100 x 140 cm, Galleria Tret'jakov, Mosca

Con una tavolozza grigio-ocra e una pennellata realistica e precisa, entrambe eredi della tradizione pittorica ambulante, Jakovlev ha raffigurato una locomotiva a vapore in

¹⁰ Riportiamo la citazione completa tratta dal programma dell'ACHRR: «Наш гражданский долг перед человечеством – художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда». M. S. Lebedjanskij, *Sovetskaja russkaja živopis' pervogo oktjabr'skogo desjatiletija*, Chudožnik RSFSR 1977, p. 111.

¹¹ Concordi nel dare questo primato a Jakovlev sono: E. N. Litovčenko, V. M. Syrkovskij, *Boris Nikolaevič Jakovlev, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moskva 1985, p. 5; O. I. Sopocinskij, *Obraz našej rodiny v sovetskoj živopisi*, Akademija Chudožestv SSSR, Moskva 1963, p. 38; M. S. Lebedjanskij, *Sovetskaja russkaja živopis'...*, p. 130.

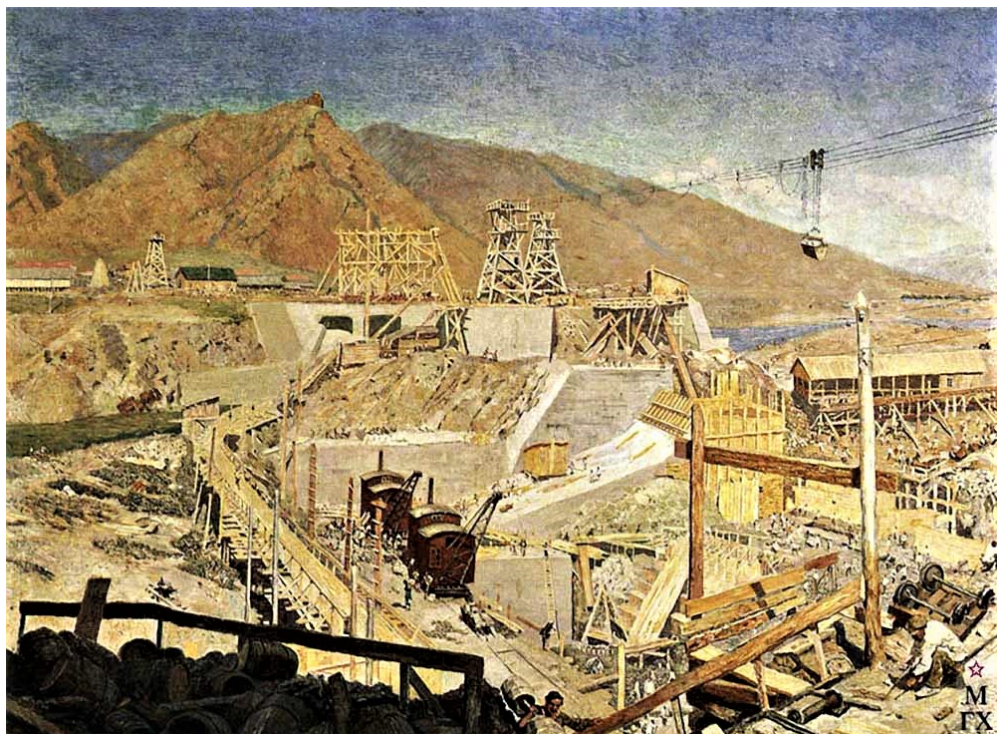
partenza da una stazione semideserta e in apparente stato di abbandono. L'essenza dell'opera, però, non è racchiusa nella semplice rappresentazione della stazione ferroviaria che riprende a funzionare, ma nella metafora in essa contenuta. La locomotiva in marcia, recante la stella rossa, simboleggia il neonato Stato socialista, che, dopo anni di conflitti, carestie e dissesti economici, è ora pronto a ripartire per raggiungere floride e prospere destinazioni¹². Con *Il trasporto si organizza* Jakovlev diede inizio al sottogenere del paesaggio industriale, caratterizzato per l'appunto dalla rappresentazione della contemporaneità nel suo sviluppo tecnico e tecnologico, mostrando agli altri pittori la via da intraprendere per innovare la tradizione paesaggistica russa in senso socialista. Il paesaggio industriale, esprimendo la lotta del popolo sovietico per la costruzione socialista del paese, liberava i paesaggisti dalla necessità di ideare complesse composizioni ideologiche – come le già citate allegorie di Juon –, offrendo loro soggetti semplici che si potevano coniugare anche con scorci naturalistici o vedute di architetture antiche. La diffusione del paesaggio industriale non fu naturalmente immediata, soprattutto tra gli artisti della “vecchia generazione”, molto affezionati ai loro temi preferiti, e meno inclini ai cambiamenti. Infatti, furono i pittori della nuova generazione, nati tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, che s'interessarono, fin da subito, alle veloci trasformazioni del mondo circostante, scegliendo di rappresentarle. Nel 1925, il giovane pittore dell'ACHRR Boris Ioganson (1893-1973), sulla scia di Jakovlev, dipinse *La costruzione della Centrale Idroelettrica Zemo-Avčal'skaja (ZAGES)*¹³ [fig. 3]. I lavori per l'edificazione di questa centrale, situata in Georgia alla confluenza dei fiumi Aragvi e Kura, erano iniziati nel 1923, su impulso della GOELRO – Commissione Statale per l'Elettrificazione della Russia. La Commissione stava attuando il piano di elettrificazione, approvato per volontà di Lenin nel 1920, che prevedeva il ripristino e la ricostruzione delle centrali esistenti, nonché, la costruzione di 30 nuove centrali idroelettriche e termoelettriche. L'obiettivo era quello di realizzare, in un lasso di tempo di 10-15 anni, una grande rete di distribuzione energetica, che potesse raggiungere la maggior parte del territorio dell'URSS, contribuendo allo sviluppo dell'industria e dell'agricoltura, e al miglioramento delle condizioni di vita dei cittadini sovietici¹⁴. Ioganson, ne *La costruzione della Centrale Idroelettrica Zemo-Avčal'skaja (ZAGES)*, ha quindi trattato un tema di grande attualità e rilevanza politica. Nell'opera ha raffigurato meticolosamente il lavoro degli operai dediti all'edificazione della diga, la cui vastità è sot-

¹² O. I. Sopocinskij, *Obraz našej rodiny...*, pp. 37-38.

¹³ N. I. Stankevič, B. V. Ioganson, *Chudožnik RSFSR*, Leningrad 1978, p. 7.

¹⁴ V. L. Gvozdet'skij, *Goerlo plan*, Bol'shaja Rossijskaja enciklopedija, Tom 7, BRE, Moskva 2007, p. 564.

tolineata dalle lunghe funi usate per trasportare materiale edile da una sponda all'altra del fiume. La forte luce del sole di mezzogiorno, che investe tutta la scena, infonde una sensazione di profondo ottimismo, presentando il cantiere come la vittoria dell'uomo sovietico sulla natura, la quale viene piegata e plasmata per costruire un mondo migliore.

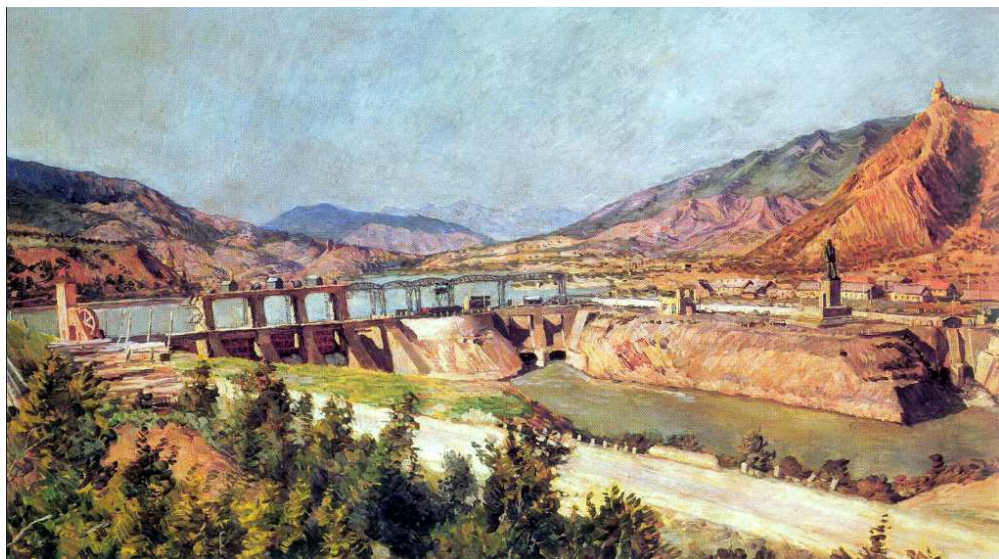


3. Boris Ioganson, *La costruzione della Centrale Idroelettrica Zemo-Avčal'skaja*, 1925, olio su tela, dimensioni e ubicazione ignote

È utile confrontare quest'opera di Ioganson con quella di Il'ja Maškov (1881-1944), *ZAGES. La diga sul fiume Kura e la strada Voенno-Gruzinskaja* (1927) [fig. 4], raffigurante il medesimo soggetto. Maškov aveva trascorso la sua giovinezza artistica in seno al *Fante di Quadri* (1910-16), associazione artistica d'avanguardia di matrice cézanniana, ma dopo la Rivoluzione, come anche altri membri della stessa associazione, era prudentemente rientrato nei ranghi, iniziando a dipingere con una maniera più tradizionale e iscrivendosi all'ACHRR nel 1924¹⁵. Egli, tuttavia, non aveva perso l'interesse per la ricerca artistica, al tempo incentrata sullo studio di soggetti e composizioni originali, piuttosto che sull'elaborazione di uno stile pittorico moderno. In questa tela, Maškov descrive la centrale idroelettrica terminata e ormai in funzione, la cui importanza poli-

¹⁵ S. M. Gračeva, *Maškov*, Bol'saja rossijskaja enciklopedija, Tom 19, BRE, Moskva 2011, pp. 432-433.

tica è suggellata dalla statua di Lenin¹⁶, promotore della moderna elettrificazione del paese, che simbolicamente sovrintende e custodisce tutto l'impianto. Da un confronto puramente documentario delle due opere, realizzate a distanza di due anni l'una dall'altra, possiamo apprezzare la celerità con cui si svolsero i lavori; non a caso, lo slancio verso l'industrializzazione della NEP, e il successivo inizio dell'industrializzazione forzata, decretata dal primo piano quinquennale (1928-32), faranno sì che l'intero progetto di elettrificazione della GOELRO venga portato a termine nel 1931, con largo anticipo rispetto al previsto¹⁷.



4. Il'ja Maškov, ZAGES. La diga sul fiume Kura e la strada Voенно-Gruzinskaj, 1927, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca

Con questi loro dipinti, Jakovlev, Ioganson e Maškov contribuirono all'ammodernamento del paesaggismo sovietico, ma solo dal punto di vista tematico, e non anche da quello stilistico, poiché essi rimanevano comunque fedeli, come tutti gli altri membri dell'ACHRR, alla linea di sviluppo della tradizione pittorica ambulante. Non si posero quindi il problema di elaborare una maniera originale e innovativa per rappresentare le nuove forme della contemporaneità. Ci pensarono, invece, altri giovani artisti, anch'essi molto attratti dai temi dell'industrializzazione e della modernità, che appartenevano all'OST – Società dei Pittori da Cavalletto. Quest'ultima si era costituita a Mosca nel 1925, riunendo alcuni ex studenti del VCHUTEMAS – Ateliers Supe-

¹⁶ La scultura è opera dello scultore Ivan Šadr (1887-1941); essa è stata realizzata e sistemata *in situ* nell'anno 1927. Cfr. E. A. Mukoseeva, *Šadr, Bol'shaja rossijskaja enciklopedija*, Tom 34, BRE, Moskva, p. 673.

¹⁷ V. L. Gvozdet'skij, *Goerlo plan*, p. 564.

riori Artistico-Tecnici¹⁸, un istituto artistico di recente fondazione (1920), che forniva una preparazione assolutamente d'avanguardia. Oltre ai classici corsi di pittura, scultura e architettura, il VCHUTEMAS offriva anche quelli di arti applicate alla produzione (poligrafia, ceramica, lavorazione dei tessuti, lavorazione del metallo, etc.), con l'obiettivo di forgiare artisti capaci di rapportarsi coi comparti industriali. Inoltre tutti gli allievi seguivano un corso dove venivano insegnati il linguaggio delle forme plastiche e le leggi della creazione della forma e del colore¹⁹. Questa particolare formazione fece sì che i giovani artisti dell'OST, come Aleksandr Dejneka (1899-1969), Jurij Pimenov (1903-1977) e Aleksandr Labas (1900-1983), cercassero di rappresentare la realtà con una maniera sintetica, frutto dell'unione di realismo e astrattismo²⁰. Ciò che li accomunava era la passione per le industrie, i macchinari, la radio, l'elettricità, il volo degli aerei, le nuove forme della città moderna, tutti temi che, nei primi anni della NEP, in cui l'industria non si era ancora risolledata, non erano ancora del tutto attuali, ma che lo sarebbero diventati a breve²¹.

Aleksandr Dejneka, nel 1924 e nel 1925, viaggiò nella regione del Donbass, in Ucraina, per studiare il lavoro degli operai nelle miniere e i macchinari da essi impiegati. Da questi proficui soggiorni, nacquero una serie di opere grafiche, pubblicate poi su diverse riviste, nonché la celebre tela *Sul cantiere dei nuovi reparti* (1926)²² [fig. 5]. In quest'opera, due possenti operaie si stagliano sullo sfondo di una lunga e alta struttura metallica, all'interno della quale, in basso, giace un vagoncino vuoto. L'operaia di spalle, che ricorda le muscolose donne michelangeloesche, traina un carrello minerario verso i binari in primo piano, mentre la lavoratrice di sinistra si stringe le dita, mostrando un'espressione di gioia, quasi estatica. Come è stato notato dalla critica dell'epoca, «l'originalità di A. Dejneka risiede nel fatto che egli vi trasferisce quasi interamente le sue tecniche grafiche»²³; infatti questi ha costruito lo spazio in maniera del tutto originale, combinando astrazione e realtà: sulla destra, il contrafforte del telaio metallico è sospeso nel nulla, come se fosse una forma bidimensionale ritagliata e incollata sulla

¹⁸ V. Kostin, *OST*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1976, p. 23.

¹⁹ A. O. Sopocinskaja, *Vchutemas*, Bol'saja rossijskaja enciklopedija, Tom 6, BRE, Moskva 2006, p. 102.

²⁰ V. Kostin, *OST*, p. 33.

²¹ Ivi, pp. 24 - 25.

²² *Cronologia della vita e delle opere*, in *Aleksandr Dejneka: il maestro sovietico della modernità*, cat. della mostra a cura di M. Lafranconi, I. Vakar, E. Voronovič, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira, Milano 2011, pp. 174-175.

²³ F. S. Roginskaja, *Obzor živopisnogo sezona* in "Krasnaja nov", n. 7, 1926, citato da E. Voronovič, *Aleksandr Dejneka. Le opere e il contesto*, in *Aleksandr Dejneka...*, 2011, p. 33. L'opera fu esposta, nel 1926, in occasione della seconda mostra dell'OST, ricevendo giudizi molto positivi.



5. Aleksandr Dejneka, *Sul cantiere dei nuovi reparti*, 1926, olio su tela, 209 x 200 cm, Galleria Tret'jakov, Mosca

tela, mentre nella parte centrale, la volta della galleria è disegnata secondo le regole prospettiche e poggia saldamente sul terreno, restituendo un effetto di tridimensionalità e concretezza. Le stesse figure, per la loro corporatura monumentale, emanano un forte senso di solidità, che confligge, tuttavia, con l'incertezza del piano su cui poggiano; tanto che l'operaia di sinistra, al confine con la campitura bianca, sembrerebbe addirittura in procinto di fuoriuscire dalla rappresentazione. Dejneka ha ideato una maniera figurativa sintetica, frutto dell'unione di grafica e monumentalità, completamente inedita rispetto alla tradizione della pittura realistica russa, che potesse esprimere al



6. Jurij Pimenov, *Avanti con l'industria pesante!*, 1927, olio su tela, 260 x 212 cm, Galleria Tret'jakov, Mosca

meglio il dinamismo e l'energia dell'industrie. Molto vicina a *Sul cantiere dei nuovi reparti*, per tema e per maniera grafica, è l'opera *Avanti con l'industria pesante!* (1927) [fig. 6] di Jurij Pimenov, nella quale, in primo piano, degli operai metallurgici, colti nell'attimo di compiere un corale sforzo per introdurre nel forno un attrezzo dal lungo

manico, esprimono pienamente l'enfasi e lo slancio del lavoro collettivo²⁴. Sullo sfondo, incorniciate da un immenso telaio metallico, si aprono due vedute industriali, una affacciata sull'esterno della fabbrica, l'altra sull'interno, entrambe costruite secondo un punto di fuga proprio e divergente. E tutto ciò, unitamente al faticoso procedere verso sinistra dei due operai, che, in secondo piano, spingono un pesante carrello, genera un moto centripeto, capace di imprimere forte dinamismo all'intera composizione. Anche Pimenov, come Dejneka, dimostra di padroneggiare una maniera marcatamente grafica, che si distingue, però, per la complessità compositiva, per l'acceso dinamismo, e, soprattutto, per l'impronta espressionista, debitrice della Nuova oggettività tedesca²⁵. Nelle tele di Dejneka e Pimenov, appena analizzate, il paesaggio non è tuttavia il protagonista della rappresentazione, perché funzionale alla contestualizzazione della scena di lavoro in fabbrica e all'esaltazione degli sforzi e dell'eroismo degli operai; per cui non possiamo definire queste opere paesaggi industriali a tutti gli effetti. D'altronde, gli anni '20 sono un periodo di formazione e definizione di questo sottogenere, e non tutti capiscono immediatamente che un paesaggio, raffigurante soggetti, quali macchinari, impianti industriali, aerei, macchine, treni, etc., può generare lo stesso effetto e impatto ideologico di una scena di genere con operai o contadini al lavoro. Lo intuì, però, un altro membro dell'OST, Aleksandr Labas, che cercò di esprimere, nelle sue opere, l'energia vitale e produttiva della città moderna. In *La piazza della città* (1926) [fig. 7], la forma ovale della piazza, attorno alla quale ruotano tutti i soggetti della rappresentazione, conferisce uno speciale movimento alla scena, trasfigurando la città in una grande macchina in funzione²⁶. In primo piano, un gruppo di Pionieri, avanza a passo di marcia; mentre carrozze, macchine, biciclette e un sidecar intrecciano le loro traiettorie di fronte alla fermata del tram, generando un traffico caotico. Sulla destra, un orologio ancorato a un lampione, segna all'incirca le otto e dieci: l'ora di punta in cui tutti si affrettano per andare al lavoro. Le persone che salgono sul tram, le macchine, le carrozze, e in generale tutto ciò che si muove è rappresentato in maniera sfocata, come se Labas, affacciato alla finestra di un palazzo, avesse catturato l'immagine, con una macchina fotografica, dopo un lungo periodo di esposizione della pellicola. Per

²⁴ V. Kostin, *OST*, p. 102.

²⁵ Nel 1924 si tenne, nelle sale del Museo di Storia di Mosca, la Prima Esposizione Pangermanica. Molti giovani artisti, tra cui Pimenov, ebbero così modo di conoscere le opere dei maestri dell'espressionismo tedesco, quali Otto Dix, Georg Grosz, Emil Nolde, Oskar Kokoschka. Cfr. *ivi*, pp. 39-40 con E. Voronovič, *Aleksandr Dejneka...*, p. 32.

²⁶ V. Kostin, *OST*, p. 81-82.



7. Aleksandr Labas, *La piazza della città*, 1926, olio su tela, 88 × 71 cm, Galleria nazionale di Perm'

creare questo effetto pittorico, egli ha diluito l'olio passandolo con pennellate leggere, a mo' di acquerello, e ha sfumato in grigio alcuni elementi della composizione. La città, molto probabilmente Mosca, rispecchia gli effetti della NEP, che con la sua combinazione di nazionalizzazioni e libero mercato, ha rianimato il contesto sociale e urbano,

proiettandoli in una vita veloce e frenetica. Quest'opera di Labas, a differenza di quelle di Dejneka e Pimenov, rientra pienamente nella categoria del paesaggio industriale²⁷.

Alla fine degli anni '20, il genere del paesaggio industriale stava quindi maturando in due diverse direzioni: la prima, tracciata dai giovani dell'ACHRR, seguiva la linea di sviluppo della tradizione pittorica perpetuata dai maestri della *vecchia generazione*, mentre la seconda, figlia dell'innovativa formazione offerta dal VCHUTEMAS, veniva percorsa dai giovani dell'OST, desiderosi di svecchiare, non solo i soggetti, ma anche lo stile pittorico. Qualunque fosse la direzione da intraprendere, una cosa era certa, il paesaggismo sovietico oramai non poteva più prescindere dal tema industriale, e ciò valeva sia per la nuova che per la vecchia generazione di pittori. Il paesaggio industriale si presentava come la soluzione ideale per l'ammmodernamento del genere del paesaggio in senso socialista, e progressivamente sempre più pittori si dedicarono ad esso. Ciò fu dovuto, anche e soprattutto, al varo del primo piano quinquennale (1928-32), che accelerava il mutamento morfologico di molte zone dell'URSS, e alla maggiore mobilità degli artisti, incentivata dallo Stato con l'obiettivo di far loro immortalare i successi conseguiti nei comparti dell'agricoltura e dell'industria. Uno dei motori principali di questa accresciuta mobilità fu l'Associazione Cooperativa Panrusa "Artista" – Vsekochnudožnik, nata nel 1929, con lo scopo di centralizzare le commissioni statali in materia artistica. Essa distribuiva agli artisti commesse, ricevute da enti statali, che potevano prevedere viaggi di studio nei kolchoz e negli impianti industriali situati anche nelle aree più remote del paese. I suoi associati avevano così la possibilità di viaggiare spesso, e anche di scegliere, in base alla commessa presa in appalto, la tipologia del sito da visitare²⁸.

In questo clima storico-artistico in veloce mutamento, Konstantin Bogaevskij (1872-1943) fu uno dei primi, tra i maestri della "vecchia generazione", a cimentarsi nel paesaggio industriale. Bisogna fare una premessa: fra tutti i vecchi paesaggisti, Bogaevskij è sempre stato il più originale, avendo elaborato, già dal primo decennio del Novecento, una maniera pittorica "tradizionale", che non si rifaceva tanto alla scuola di fine Ottocento russa, quanto piuttosto a quella quattrocentesca italiana, e in particolare a Mantegna. Mosso da grande passione per l'antico, Bogaevskij si era specializzato in

²⁷ Se si vuole essere più precisi, però, la si può catalogare come paesaggio cittadino sovietico, sottotipo del paesaggio industriale, nel quale rientrano le opere raffiguranti la modernità della città attraverso immagini dello sviluppo tecnologico ed edilizio. Tuttavia, per quanto l'ambientazione cittadina sia indicativa, non è sempre facile individuare il detto sottotipo, soprattutto quando ci si trova davanti a un panorama cittadino contrassegnato dalle ciminiere fumanti delle fabbriche.

²⁸ M. Bown, *Socialist realist painting*, Yale University Press, Singapore 1998, p. 111.

paesaggi storici, dipingendo la natura rocciosa e le città antiche della sua terra natale, la Crimea, celebre per la sua storia e per le sue rovine²⁹. Quando, nel 1930, iniziò a lavorare alla serie dedicata alla costruzione della DNEPROGES³⁰ – centrale idroelettrica situata sul fiume Dnepr nei pressi della città ucraina di Zaporizžja³¹ –, videro la luce opere connotate da un forte contrasto interno, scaturente dalla combinazione ossimorica di un soggetto assolutamente moderno con una maniera pittorica antiquaria.



8. Konstantin Bogaevskij, *Dneprostroy*, 1930-1931, olio su tela, 49 x 111 cm, Museo regionale di Doneck

Questo contrasto emerge appieno nella tela *Dneprostroy* (1930-31) [fig. 8], dove la schiera di gru, i contrafforti in via di costruzione sulla destra e le casupole sparse qua e là, a causa dell'apparente assenza dell'uomo, restituiscono l'immagine di un desolato sito di archeologia industriale, piuttosto che di un contemporaneo cantiere in funzione. In realtà, una qualche presenza umana è confermata dai due treni a vapore, uno in viaggio sulla diga in primo piano, l'altro su un ponte metallico in secondo piano, e dalle colonne di fumo che si innalzano da diversi punti del cantiere. Tuttavia, l'intera composizione, oppressa da voluminose nuvole, simili a formazioni rocciose, invece di esprimere, come nella tela di Ioganson [fig. 3], la trionfale lotta dell'uomo sovietico contro la natura, imprime una sensazione di forte straniamento, che conferisce all'opera un tono quasi metafisico. Eppure, la DNEPROGES, i cui lavori erano iniziati nel 1927 su impulso della GOELRO, verrà inaugurata nel 1932, presentandosi, per le sue avanzatissime caratteristiche tecnico-tecnologiche, come uno dei più importanti traguardi del primo

²⁹ O. I. Sopocinskij, *Obraz rodini*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1968, p. 56.

³⁰ R. D. Baščenko, *K. D. Bogaevskij, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moskva 1984, pp. 86-87.

³¹ M. I. Smirnova, *Dneproges*, Bol'saja rossijskaja enciklopedija, Tom 9, BRE, Moskva 2007, p. 144.

piano quinquennale³². Ma Bogaevskij, incapace di aggiornare la sua visione del mondo e la sua poetica, non ha saputo raccontare il progresso, e non ha cercato di elaborare, come i membri dell'OST, una maniera moderna che esprimesse lo slancio del paese verso il futuro, preferendo rappresentare la diga alla stregua di una rovina antica, appartenente già al passato.



9. Aleksandr Dejneka, *In aria*. 1932, olio su tela, 81 x 101 cm, Pinacoteca Statale A. A. Dejneka, Kursk

A partire dall'inizio degli anni '30, lo Stato sovietico cominciò a definire la questione, rimasta a lungo aperta, relativa all'indirizzo dell'arte sovietica, dando uno stretto giro di vite a tutto il sistema delle arti. Nel 1930, venne chiuso il VCHUTEMAS, che, nel frattempo, era stato ribattezzato VCHUTEIN³³, venendo così a mancare quell'innovativa istruzione artistica, che aveva formato i membri dell'OST e tantissimi altri giovani³⁴. Poco dopo, nel 1931, a causa di forti dissidi interni, che portarono a una

³² *Ibid.*

³³ Acronimo di Istituto Artistico-Tecnico Superiore.

³⁴ A. O. Sopocinskaja, *Vchutemas*, op. cit., p. 102.

scissione, l'OST, di fatto, si sciolse³⁵. La possibilità, quindi, che l'arte sovietica adottasse ufficialmente una maniera figurativa moderna si faceva sempre più remota. Il 23 aprile 1932, il Comitato Centrale del Partito, stufo della miriade di associazioni artistiche, formatesi nel corso degli anni '20, e delle continue faide, che fra le stesse si consumavano per ottenere maggiore protezione e sostegno da parte del potere, emanò la disposizione *Sulla ristrutturazione delle organizzazioni artistiche-letterarie*, che scioglieva quasi tutte le associazioni e intimava agli artisti di riunirsi in un unico sindacato³⁶.

Aleksandr Dejneka, che nel frattempo aveva abbandonato l'OST (1928) per militare prima con la OKTJABR' (1928-31) e poi con la RAPCH – Associazione Russa degli Artisti Proletari³⁷ (1931), entrambe associazioni fortemente politicizzate, realizzò, agli inizi degli anni '30, i suoi primi paesaggi industriali. Tra questi, *In aria* (1932) [fig. 9], che tratta il tema dell'aviazione molto caro all'artista. Infatti, da ragazzo, Dejneka aveva avuto l'eccezionale opportunità di volare su un aeroplano Farman, vivendo un'esperienza di visione del paesaggio dall'alto, che l'avrebbe profondamente segnato³⁸. L'opera, molto sintetica nella composizione, raffigura, sullo sfondo di una cima innevata, il volo di un aereo ad alta quota. In essa, è sempre presente il caratteristico tratto grafico di Dejneka, ma meno accentuato rispetto alle tele precedenti; si scorge, nella montagna e nelle nuvole che la sovrastano, un'attenzione naturalistica, rilevabile anche nella coerenza spaziale di tutta la composizione, che prefigura l'inizio di una nuova maniera pittorica. Il velivolo, nella sua minutezza in confronto all'immensità della vetta, rappresenta il simbolo dei coraggiosi sforzi dell'uomo sovietico, intento a conquistare, alla natura, anche l'etere³⁹. Molto simile a questa tela di Dejneka, nello stile e nella semplicità compositiva, è l'opera di Georgij Nisskij (1903-87) *Autunno. I semafori* (1932) [fig. 10]. Nisskij, nel 1926, quando era ancora studente del VCHUTEMAS, aveva conosciuto Dejneka presso la palestra dell'Istituto. L'incontro era stato molto importante per lui, perché attraverso Dejneka, era poi entrato in contatto con l'innovativo indirizzo artistico dell'OST, della quale, però, non divenne mai membro. Nonostante ciò, Nisskij restò positivamente influenzato dalle opere dei pittori dell'OST, e, nello specifico, da quelle di Dejneka⁴⁰, come è facilmente riscontrabile nella

³⁵ V. Kostin, *OST*, p. 138.

³⁶ Ivi, p. 139.

³⁷ *Cronologia della vita e delle opere*, in *Aleksandr Dejneka...*, 2011, pp. 175-176.

³⁸ Ivi, p. 174.

³⁹ *Russia on the Road. 1920-1990*, cat. della mostra a cura di N. Stepanova e M. Lafranconi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira, Milano 2015, p. 40.

⁴⁰ M. F. Kiselëv, *Georgij Nisskij, Izobrazitel'noje iskusstvo*, Moskva 1972, p. 12.

tela *Autunno. I semafori*, composta da un numero minimo di elementi (i pali e i fili del telegrafo, i passeri, i binari, i semafori e la locomotiva), inseriti in uno spazio piatto di chiara ascendenza grafica. Naturalmente anche il dinamismo intrinseco al soggetto, il treno che supera il passaggio segnato libero da un semaforo abbassato, è un'eredità della poetica dell'OST⁴¹, che Nisskij stesso richiamò indirettamente quando scrisse riguardo alla tela in discussione: «Ho più intimità con un semaforo, piuttosto che con una betulla. Il treno è molto più espressivo e contemporaneo di un covone di Levitan; il nostro stato d'animo attuale è vicino a lui [il treno]»⁴².



10. Georgij Nisskij, *Autunno. Semafori*, 1932, olio su tela, 54 x 69 cm, Galleria Tre'jakov, Mosca

⁴¹ Ivi, p. 21-22.

⁴² «У меня с semaфором больше интимности, чем с березкой. Паровоз выразительнее и современнее, чем левитановская копка, около него наше сегодняшнее настроение». G. Nisskij [Avtobiografičeskij očerk] in *Sovetskije chudožniki. Živopisci i grafiki*, t. I., p. 227, citazione riportata da M. F. Kisel'ev, in *Georgij Nisskij*, p. 22.

Con queste due tele, Dejneka e Nisskij avviarono una rivoluzione nel sottogenere del paesaggio industriale. Prima, la stragrande maggioranza dei paesaggi industriali era incentrata esclusivamente sull'oggetto industriale, che ingombra la quasi totalità della composizione, relazionandosi molto poco con il contesto naturalistico in cui era inserito. Nelle opere appena descritte, invece, natura e industria si compenetrano e si fondono, dando così vita a paesaggi, nei quali il motivo industriale si carica di forte contenuto emotivo. Lo spirito romantico, che pervadeva i paesaggi lirici e storici dei pittori della "vecchia generazione", è stato assimilato dalla nuova generazione che lo ha reinvestito nel paesaggio industriale. Ma lo scambio tra vecchia e nuova generazio-



11. Arkadij Rylov, *Il trattore per i lavori del legname*, 1934, olio su tela, 135 x 187 cm, Galleria Tret'jakov, Mosca

ne, non fu unilaterale; e ne è prova l'opera di Rylov *Il trattore per i lavori del legname* (1934) [fig. 11]. Quando la dipinse, Rylov aveva 64 anni e alle spalle una lunga carriera di docente e di affermato paesaggista lirico. Egli era uno dei più importanti maestri della "vecchia generazione", e, dalla Rivoluzione fino alla realizzazione di quest'opera, non aveva mai mutato il proprio stile, estremamente realistico, e i propri soggetti naturalistici. Ma, oramai, i tempi erano cambiati: da una parte, si facevano spazio i paesaggisti della nuova generazione con opere raffiguranti soggetti industriali, dall'altra, do-

po la nascita, nel 1934, del movimento di Stato del realismo socialista, che metteva fine al processo di riordino del sistema delle arti e alla pluralità di indirizzi artistici⁴³, diventava d'obbligo, per i pittori, l'aggiornamento ideologico della loro produzione. Per questo Rylov decise di cimentarsi anche lui nel paesaggio industriale, raffigurando trattori carichi di legname, che attraversano un maestoso bosco innevato. Qui è condensato tutto il lirismo della tradizione paesaggistica ambulante, che si trasmette anche alle nuove macchine prodotte dall'uomo. Con quest'opera si conclude quindi il processo di formazione del paesaggio industriale, unica e vera soluzione per l'ammodernamento della tradizione paesaggistica russa in senso socialista. A questo punto, anche gli artisti della "vecchia generazione" lo hanno ormai capito; mentre i giovani dimostrano di aver fatto tesoro della tradizionale interpretazione romantica del paesaggio per trasfigurare i meccanici oggetti della modernità in soggetti poetici.

⁴³ M. Bown, 1928-36, in *Realismi socialisti*, cat. della mostra a cura di M. Lafranconi e M. Bown, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira, Milano 2011, p. 38.

Bibliografia

Aleksandr Deineka: il maestro sovietico della modernità, cat. della mostra a cura di M. Lafranconi, I. Vakar, E. Voronovič, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira, Milano 2011.

Antonova, A. K., *Proizvedenija A. A. Rylova v gosudarstvennom russkov muzee*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1972.

Baščenko, R. D., *K. D. Bogaevskij, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moskva 1984.

Bol'saja rossijskaja enciklopedija, BRE, Moskva T.6 (2006), T. 7 (2007), T. 9 (2007), T. 19 (2011), T. 34 (2017).

Bown, M., *Socialist realist painting*, Yale University Press, Singapore 1998.

Kiselëv, M. F., *Georgij Nisskij, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moskva 1972.

Kiselëv, M. F., *Pejzaž sovetskich chudožnikov 1917-1974*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1975.

Kostin, V., *OST*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1976.

Lebedev, A., *The Itinerants. Russian realist artists of the second half of the 19th and the early 20th centuries*, Aurora Art Publishers, Leningrad 1982.

Lebedjanskij, M. S., *Sovetskaja russkaja živopis' pervogo oktjabr'skogo desjatiletija*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1977.

Lebedjanskij, M. S., *Stanovlenije i razvitije russkoj sovetskoj živopisi. 1917-načalo 1930-ch gg.*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1983.

Litovčenko, E. N., Syrkovskij, V. M., *Boris Nikolaevič Jakovlev, Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moskva 1985.

Nisskij, G. [Avtobiografičeskij očerk] in *Sovetskije chudožniki. Živopiscy i grafiki*, t. I.

Realismi socialisti, cat. della mostra a cura di M. Lafranconi e M. Bown, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira, Milano 2011.

Roginskaja, F. S., *Obzor živopisnogo sezona in "Krasnaja nov"*, n. 7, 1926.

Russia on the Road. 1920-1990, cat. della mostra a cura di N. Stepanova e M. Lafranconi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Skira, Milano 2015.

Sokol'nikov, M. P., *V. N. Bakšeev. Žizn' i tvorčestvo*, Iskusstvo, Moskva 1972.

Sopocinskij, O. I., *Obraz našej rodiny v sovetskoj živopisi*, Akademija chudožestv SSSR, Moskva 1963.

Sopocinskij, O. I., *Obraz rodiny*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1968.

Stankevič, N. I., *B.V. Ioganson*, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1978.

Sysoev, P., *Konstantin Fëdorovič Juon*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1953.

Vystavka proizvedenij členov Akademii chudožestv SSSR, Akademija chudožestv SSSR, Moskva 1974.