



Научная статья  
УДК 7.047:7.036(470.23-25)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.012

## Образы Италии в пейзажном творчестве художников ленинградской академической школы живописи второй половины XX века



Горкина Алевтина Валерьевна <sup>а</sup>

<sup>а</sup> Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<sup>а</sup> [alevtina.gorkina@icloud.com](mailto:alevtina.gorkina@icloud.com)

**Аннотация.** В статье рассматривается петербургская академическая пейзажная живопись второй половины XX столетия. Автор использует материалы научного и фотоархивов Российской академии художеств, а также Российского государственного архива литературы и искусства. Изучается послевоенный период, когда возобновлению и развитию традиционных связей русских и итальянских художников способствовали выдающиеся мастера, выпускники и преподаватели Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина — Андрей Андреевич Мыльников, Пётр Тимофеевич Фомин и Юрий Михайлович Непринцев. Устанавливается влияние культурного наследия Италии на пейзажное творчество этих мастеров. Рассматриваются как стилистические, так и технические подходы в передаче образов Апеннинского полуострова. Освещаются поездки ленинградских художников в Италию, среди которых — посещение творческой базы Академии художеств СССР в Риме, творческие командировки от АХ СССР и от Союза художников, персональная выставка А.А. Мыльникова в Венеции. Также изучаются впечатления мастеров и выявляются их творческие связи. Подчеркивается значение культурного диалога между Италией и СССР, анализируется роль пленэрной и этюдной живописи для развития пейзажного жанра в ленинградском академическом изобразительном искусстве.

**Ключевые слова:** ленинградская академическая школа живописи, художники-академисты, А.А. Мыльников, П.Т. Фомин, Ю.М. Непринцев, пейзажный жанр, образы Италии, реалистическая живопись, пленэрные этюды, Академия художеств СССР, диалог культур

**Для цитирования:** Горкина А.В. Образы Италии в пейзажном творчестве художников ленинградской академической школы живописи второй половины XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 152–161. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.012>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/974>.

Original article

## Images of Italy in the landscapes of Leningrad school of painting in the second half of the 20th century

Alevtina V. Gorkina <sup>a</sup><sup>a</sup> Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation<sup>a</sup> alevtina.gorkina@icloud.com

**Abstract.** The focus of the article is Petersburg academic landscape painting of the second half of the 20th century. The author is based on the materials of the scientific archive of the Russian Academy of Arts and the Russian State Archive of Literature and Art, as well as on the illustrative base of the photo archive of the Russian Academy of Arts. The author studies the post-war period, when the resumption and development of traditional contacts between Russian and Italian artists were promoted by outstanding masters, graduates and teachers of the Repin Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Among them were such artists as A.A. Mylnikov, P.T. Fomin and Y.M. Neprintsev. The study reveals the influence of the cultural heritage of Italy on the landscape art of these masters. Various stylistic and technical approaches to the transfer of images of the Apennines are considered. Key points in this context are the trips of Leningrad artists to Italy, their impressions of this country and established connections. These are events such as visits to the creative base of the USSR Academy of Arts in Rome, creative business trips from the USSR Academy of Arts and the Union of Artists, as well as a personal exhibition of A.A. Mylnikov in Venice. The author emphasizes the importance of cultural dialogue between Italy and the USSR, the role of plein air and sketch painting.

**Keywords:** Leningrad academic school of painting, academic artists, Andrey Mylnikov, Petr Fomin, Yuri Neprintsev, landscape genre, stylistic specifics, realistic painting, images of Italy, USSR Academy of Art, dialogue of cultures

**For citation:** Gorkina, A.V. (2023) 'Images of Italy in the landscapes of Leningrad school of painting in the second half of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 152–161. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/974>. (In Russ.)

### Введение

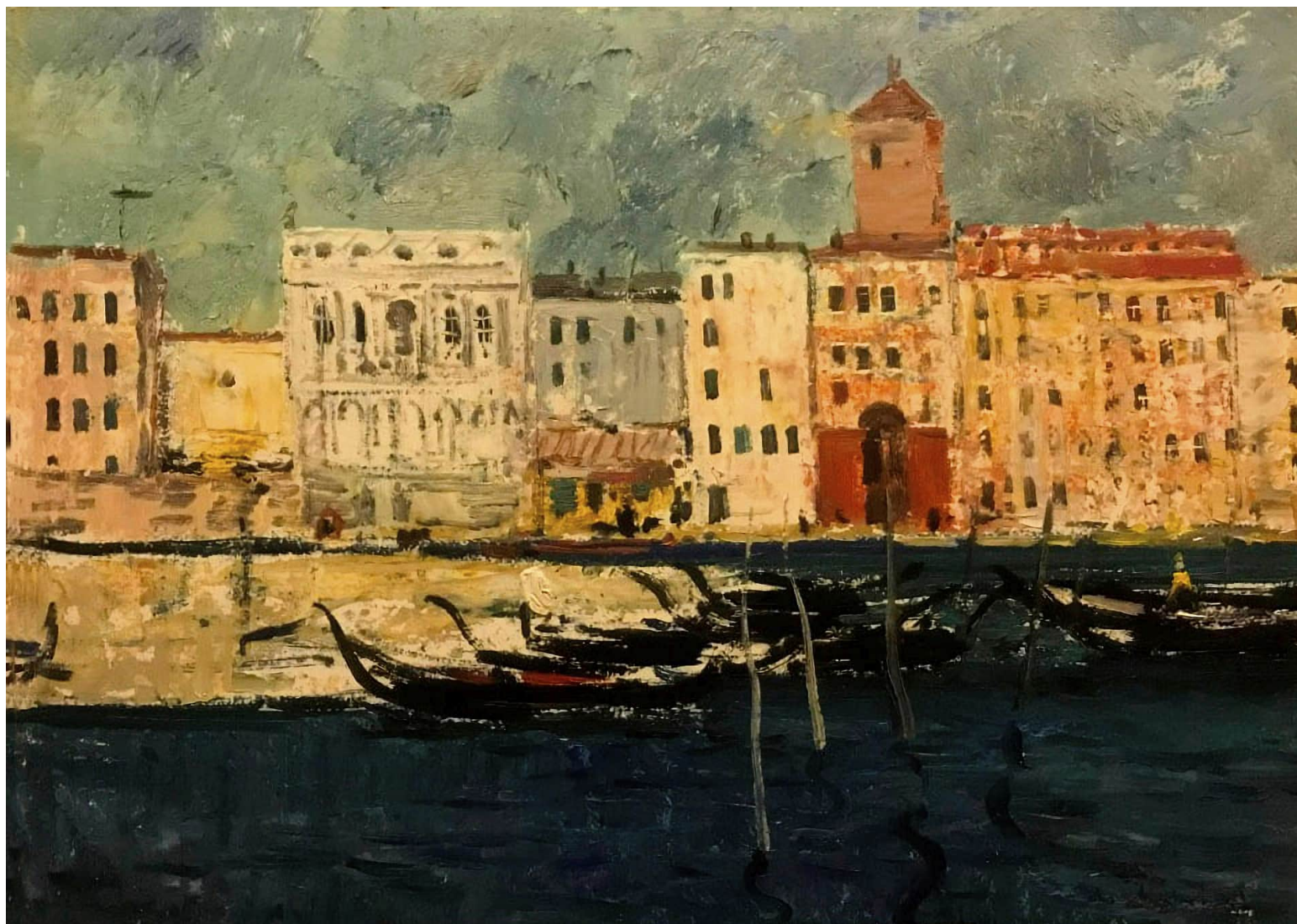
История ленинградского-петербургского академического искусства второй половины XX века вызывает устойчивый интерес у исследователей. Проблемами его изучения занимается ряд специалистов, опубликовавших разнообразные труды, — А.Л. Каганович [1], В.А. Леняшин [2], А.Ф. Дмитренко, Р.А. Бахтияров [3], С.В. Иванов [4], С.М. Грачёва [5], А.М. Муратов [6], А.Ю. Цветкова [7] и другие. Практически никто из названных авторов не обошел своим вниманием развитие пейзажного жанра этого времени [8]. Тем не менее остается немало белых пятен в изучении наследия академической школы живописи XX столетия в этом аспекте [9].

Особенно интересным представляется исследование отношения ленинградских художников-

академистов к традициям, природе и культуре зарубежных стран, с которыми они знакомились во время заграничных командировок. Одной из таких стран, популярных у мастеров второй половины XX века, стала Италия.

Родина пейзажа как жанра живописи не могла не привлечь к себе русских и советских художников, равно как и искусствоведов, изучавших развитие художественной мысли мастеров Апеннинского полуострова, невероятная красота и бесконечный талант живописцев которого позволили выделить пейзаж в отдельный жанр.

Невозможно представить русскую пейзажную живопись вне связи с Италией. Еще с XVIII века, времени основания Императорской академии художеств, существовали тесные культурные



1. А.А. Мыльников.

**Венеция.**

1960.

Холст, масло.

47 x 65.

Государственный

Русский музей

отношения между Россией и Италией [10], куда всегда стремились русские художники, чтобы познакомиться с многогранной историей развития пейзажного жанра. Не обошел интерес к изучению этой страны, ее истории и великолепной, броской природы и академистов в XX веке [11].

**Новаторство выдающихся представителей ленинградской академической школы живописи в формировании образа Италии в советской живописи**

Во второй половине столетия, в послевоенный период, возобновлению и развитию традиционных связей русских и итальянских художников способствовали выдающиеся мастера, выпускники и преподаватели Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, перенявшие эстафету от Императорской академии [12]. Среди них были такие живописцы, как Андрей Андреевич Мыльников [13], Пётр Тимофеевич Фомин [14] и Юрий Михайлович Непринцев [15].

В конце 1950-х — начале 1980-х годов по работам мастеров, получивших возможность отправиться в творческую командировку в эту страну,

можно проследить, как формировался образ Италии в советской живописи.

Полотна, написанные в этой южной стране, отличались от пейзажей, выполненных на родине в соответствии с отечественными изобразительными особенностями академической школы [16]. Изображая русский ландшафт, живописцы стремились к более сдержанному колориту в холодных гармониях, акцентируя внимание в большей степени на природе, нежели на архитектуре. В альбомах, созданных по итогам многочисленных выставок мастеров, можно проследить эту тенденцию [17]. В итальянских же пейзажах живописцами был сделан акцент на красочности и яркости цветовой палитры. Художники фокусировали взгляд на городских формах, их привлекали памятники и средневековые здания, погруженные в совершенно другую природу. Открывая Италию не по холстам предшественников, а по собственным ощущениям, живописцы буквально обрушивали на зрителя свои восторги и яркие впечатления от долгожданной встречи с прекрасной страной, детально изображая Венецию, Рим, Флоренцию и другие города.

Каждый из академических мастеров открывает Италию по-своему, но все они сосредоточивали внимание на присущем ей богатом культурном и историческом наследии в сочетании с живописной природой. Италия становится для художников ленинградской академической школы источником новых знаний и опыта. Изучая подлинное итальянское искусство разных эпох, мастера не могли не испытать его влияния и не привезти из поездки свои отклики, запечатленные в пейзажных работах, выполненных в разных техниках.

### **Андрей Андреевич Мыльников**

А.А. Мыльников, часто посещавший зарубежные страны во второй половине XX века, после путешествий привозил множество зарисовок и этюдов, которые, по наблюдениям современников, становились важным исходным материалом для творчества. А.Л. Каганович называл А.А. Мыльникова мастером пленэрных этюдов [1, с. 92].

Италия представлена в таких его пейзажах, как «Венеция» (1960), «Падуя» (1960), «Венеция» (1964, пастель), «Вилла Абамелик» (1964, пастель), и многих других. Ссылаясь на архивные материалы [18], можно сказать, что с присущей ему сосредоточенностью к изучению предмета искусства, с опорой на монументальные принципы живописи художник делает в работах акцент на композиции и цветотональных пятнах. Одним из ярких примеров этому служит пейзаж «Венеция» (1960, рис. 1). Картина поражает своей экспрессивностью и эксцентричностью.

Работа выполнена в небольшом прямоугольном формате (48 x 66 см), что позволило художнику написать картину за один сеанс и остро раскрыть характер итальянского города. Буквально уловив настроение места, А.А. Мыльников без конкретизации находит принцип для передачи выразительного образа всей Венеции. С помощью лаконичных и обобщенных пятен мастер изображает южную архитектуру в пастельных оттенках на фоне голубого неба, которому создает контраст темная, почти цвета индиго, вода канала с гондолами — символом города. Но следует подчеркнуть, что завораживает даже не сам мотив, а техническая составляющая пейзажа, созданного с помощью широкой кисти. Экспрессивно написать работу позволил прогрунтованный картон, поверхность которого не так впитывает краску, как холст. Детали в виде окон домов А.А. Мыльников обозначает более мелким модулем кисти, но даже тут художник не прорисовывает внутренние рамы, а процарапывает по еще мокрой краске. Здесь следует вспомнить об итальянском художнике Винченцо

Мильяро (1858–1938), так как технические приемы его живописи схожи с работами ленинградского мастера А.А. Мыльникова. В работе «Дверь капуана Неаполь» Винченцо Мильяро делает акцент на цветотональном пятне, пастозно накладывая краску на поверхность холста. Следует также обозначить некоторую схожесть в цветовой палитре, где использованы те же насыщенные теплые оттенки охры и синего. Но колорит картины А.А. Мыльникова «Венеция» (1960) более яркий, что делает эту работу мажорной, в то время как пейзаж Винченцо Мильяро написан в минорной гамме. Тональные отношения в пейзаже ленинградского мастера более приподняты, и лишь главные акценты выделены насыщенными контрастами. У итальянского художника вся гамма выдержана в темном тоне с небольшой разницей между цветовыми пятнами по тону без ярких градаций и выделения акцентов.

Смелое живописное письмо А.А. Мыльникова действительно можно рассматривать как новаторство в рамках ленинградской школы живописи, одной из точек отчета в художественной стилистике городского типа пейзажа в целом. Нужно отметить, что и итальянцы оценили работы мастера: в 1960 году художник был приглашен на биеннале в Венецию, где состоялась его персональная выставка.

Схожесть в живописном подходе мастеров ленинградской и итальянской школ говорит о взаимосвязи двух культур. Так диалог между странами не только значительно обогатил творчество художника, но и указал вектор развития для пейзажного жанра внутри академической школы.

### **Пётр Тимофеевич Фомин**

Другой художник-академист, П.Т. Фомин, раскрывает эту страну через венецианские пейзажи, часть которых можно найти в альбоме «Пётр Фомин» [19]. В 1970-е годы мастер посещает зарубежные страны, среди которых первой, в 1972 году, становится Италия<sup>1</sup>.

Из поездки П.Т. Фомин привозит множество этюдов, выполненных в свободной манере, но с характерными признаками итальянского города: узорчатая ковка, обрамляющая балконы и украшающая уличные фонари, яркие дома и памятники архитектуры. Среди работ можно выделить «Большой канал. Венеция» (1972), «Венеция» (1972), где присутствует колористическая гамма в теплых оттенках коричневого и красного с глубоким ультрамарином и серебристыми тонами голубых и зеленых красок.

Такая цветовая палитра напоминает пейзажи итальянского мастера XVIII века Микеле

<sup>1</sup> Этот год стал в жизни живописца одним из знаковых. Уже будучи профессором Института им. И.Е. Репина и активным участником выставок, именно с 1972 по 1975 год художник являлся председателем Правления ЛОСХ РСФСР [20, л. 118].

Мариески. Этот живописец изображает виды Италии как во фронтальной, так и в угловой перспективе в разных ракурсах. Среди известных работ художника можно назвать «Площадь св. Джованни и Паоло в Венеции» (1731–1732), «Вид на Рио ди Каннареджо» (1740), «Вид из дворца Лабиа на Большой канал и вход в Каннареджо» (1742) и др. Применение разной перспективы в городских пейзажах видов Италии также можно наблюдать и в работах ленинградского мастера XX века П.Т. Фомина. Это сравнение показывает, как художники из разных эпох и стран смогли уловить образ Италии через призму практически одного ракурса. Различие между городскими пейзажами Микеле Мариески и П.Т. Фомина можно уловить лишь в технике живописи. Итальянский мастер, как и многие живописцы XVIII века, изображает город с дотошной детализацией и прорабатывает практически каждую форму окружающей среды. Ленинградский художник XX века пишет пейзажи в более свободной манере с присущей академической школе этюдностью, что было характерно для пейзажного жанра второй половины XX века.

Одна из работ П.Т. Фомина под таким же названием, «Венеция» (1972, рис. 2), была написана маслом на картоне, где мастер изображает фрагмент венецианского канала. Этот пейзаж отличается от других итальянских работ своей многокрасочностью и характерным для П.Т. Фомина лиризмом. Мастер словно выражает сдержанный восторг от увиденного, и, как и в случае с пейзажами родины, эта работа «сочетает эпическую приподнятость с тонкой лирикой» [20, л. 19]. Живописец Г.М. Коржев точно сказал: «Пейзажи П.Т. Фомина подкупают удивительной задушевностью, они прозрачны и музыкальны» [20, л. 19]. Эти слова наиболее точно описывают настроение картины «Венеция».

Практически в один красочный слой пишет мастер этот пейзаж смелыми движениями кисти. Художник тонко чувствует серебристую световоздушную среду венецианского неба, показывая его в пастельно-холодных и охристых оттенках, эту гамму поддерживает написанный в нежно-лазурном колорите водный канал. Внутри этого пространства П.Т. Фомин изображает несколько палаццо, выкрашенных в теплые оттенки красного и желтого, с деревянными ставнями изумрудного цвета. Благодаря вставкам зеленого, фрагменты которого встречаются буквально во всей работе в виде элементов городского декора и редкой растительности, а также в холодных рефлексах от воды на доме дальнего плана, яркие венецианские строения не смотрятся изолированно, они

погружены в единую гармоничную световоздушную среду. Так художник, приехавший из города, который называют Северной Венецией, нашел выразительные средства на южной итальянской почве, потому что не только впитал в себя культуру и живопись своего города, но и привнес особое понимание и видение пейзажа, как того требовала академическая традиция ленинградской школы, развивая и углубляя ее итальянскими мотивами, создавая на картоне поистине музыкальную живопись.

### Юрий Михайлович Непринцев

Ю.М. Непринцев посещал Италию дважды: в 1956 и 1963 годах<sup>2</sup>. Любовь к этой невероятной красоте стране он выразил под несколько другим углом, нежели А.А. Мильников и П.Т. Фомин, которые в большей степени изображали Венецию через открытую и насыщенную колористическую гамму «смелой» масляной живописи. Словно выражающие восторг автора от увиденного, их работы напоминают в большей степени театральные занавес сиюминутной атмосферы. Ю.М. Непринцев же видит Италию утонченной, изысканной, делая акцент не на ярком синтезе природы и архитектуры, а на предметных формах элементов городской среды.

Разницу в изобразительном подходе можно проследить в работе Ю.М. Непринцева «Дождливая Венеция» (1963, рис. 3), выполненной в технике мягкого материала по бумаге прямоугольного, вытянутого по горизонтали формата. Композиционно разделяя городской пейзаж на несколько планов, используя три основных тона, художник создает воздушную среду, в которой подчеркивает единство временности и постоянства бытия. Так, автор обращает внимание на динамичность современности с ее быстротечностью, образами стремительно идущих навстречу дождю людей с зонтами, словно преодолевающих стихию: на первом плане — черные силуэты человеческих фигур, на втором — в том же направлении плывущий катер. А историческая составляющая города выступает некоей константой, своего рода постоянством, неподвластными стихиям. Кованый фонарь и пришвартованные к причалу гондолы пребывают в статичном состоянии, которое подчеркнуто темным тоном и вертикалью фонарного столба. Древняя архитектура, прорисованная через светлый серый тон на заднем плане, величественно проступает сквозь дождливое небо Венеции. В этой работе прочитывается глубокий и даже философский смысл, поскольку она выполнена так, словно Ю.М. Непринцев увидел Италию

<sup>2</sup> «Ректорат, партийная и профсоюзная организация Института рекомендуют Непринцева Ю.М. с женой Тихомировой М.И. для поездки в творческую командировку в Италию на творческую базу Академии художеств СССР в Риме, сроком на один месяц и несут за них ответственность», — из характеристики художника (утверждена на заседании партбюро Института, протокол № 2 от 15 июня 1971 года) [21].

2. П.Т. Фомин.

Венеция.

1972.

Картон, масло.

42 x 35.

Сахалинский областной

художественный музей.

Фото: Государственный

каталог Музейного

фонда РФ,

№ 26932467



не как турист в сиюминутном восторге, а в большей степени как исследователь, чувствующий ее быстротечный ритм в окружении величественной истории, неподвластной круговороту времен

года и сезонных стихий. Это и отличает ощущение Италии Ю.М. Непринцевым от того, что мы видим в итальянских работах А.А. Мыльникова и П.Т. Фомина, где художники делали акцент на общем



3. Ю.М. Непринцев.  
**Дождливая Венеция.**

1963.

Бумага, офорт.

30 x 60.

Коллекция семьи  
художника.

Фотодокумент  
из фотоархива РАХ,  
Санкт-Петербург

впечатлении от страны, словно пытаюсь ухватить момент переживания и передать его на холсте.

Свое трепетное чувство к этой стране Ю.М. Непринцев подчеркивает также техникой изобразительности, выбирая акварель, темпера и пастель в качестве художественных материалов. Следует отметить, что, еще будучи студентом, мастер начал увлеченно изучать технику графики: «Наряду с живописью т. Непринцев в продолжение ряда лет работал по литографии, а в течение последнего года серьезно изучал технику офорта, каковая задача включена в его план как аспиранта» [21]. Именно к этим основам различной техники графики художник прибегает в путешествии по Италии. Мастер воспроизводит на бумаге образы этой страны, которые можно увидеть в знаковых его работах: «Рим. Улица Марсе» (1963), «Утро Неаполя» (1974), «Дом в Венеции» (1963), «Дождливая Венеция» (1963), «Рим. Мост св. Ангела» (1963). Особый интерес вызывают акварельные работы «Флоренция. Понте Веккио» (1956) и «Рим. Пейзаж с пиниями» (1972, рис. 4), привлекая внимание именно своими изобразительными особенностями. Они словно были созданы в одно время с шедеврами итальянских мастеров конца XVII — середины XVIII века. Прежде всего можно провести аналогию с пейзажами-ведутами, призванными отображать облик города и его жизнь. В первую очередь стоит отметить пейзажи итальянского мастера XVIII столетия Джованни Антонио Каналетто, который знаменит не только живописью, но и графическими зарисовками. Его изображениям Италии будто вторят акварели ленинградского художника Ю.М. Непринцева.

Так, работа «Флоренция. Понте Веккио» (1956, рис. 5), выполненная в технике гризайль, похожа на работы Каналетто прежде всего в выборе мотива. Всё пространство формата занимает городская среда, состоящая из средневековых зданий площади Синьории во Флоренции. В самом центре композиции живописец изображает конный памятник Козимо I Медичи, таким образом подчеркивая историческую доминанту города. Всмотревшись в работу Ю.М. Непринцева, мы видим то же усиленное внимание к деталям городской среды, что и у Каналетто. С той же тщательностью он обозначает элементы архитектуры, что и итальянский художник, но, пожалуй, с меньшей проработкой форм, что связано прежде всего с поставленными задачами. Ю.М. Непринцев пишет городской мотив *alla prima*, будучи ограниченным временем поездки, а Каналетто, как правило, работал лессировками, длительно, что давало ему возможность отобразить практически каждую деталь с топографической точностью. Кроме того, итальянский художник для оживления городского пейзажа на своих полотнах часто изображал фигуры горожан, порой в торжественной процессии, как на картинах «Солнечный день» (XVIII), «День Святого Роха» (1743), «Площадь Сан-Марко» (XVIII) и др. На акварели ленинградского живописца у конной статуи также показаны группы людей в виде стаффажа.

Таким образом, ленинградский художник, несмотря на толщу разделяющих его со старыми мастерами времен, словно пребывает в диалоге с ними, размышляя об образе прекрасной Флоренции, вспоминая венецианскую живопись. Страницы биографии пребывания Ю.М. Непринцева в Италии не освещаются документально, но мы

4. **Ю.М. Непринцев.**

**Рим.**

**Пейзаж с пиниями.**

1972.

Бумага, акварель.

27,5 x 39,3.

Фотодокумент

из фотоархива РАХ,

Санкт-Петербург



5. **Ю.М. Непринцев.**

**Флоренция.**

**Понте Веккио.**

1956.

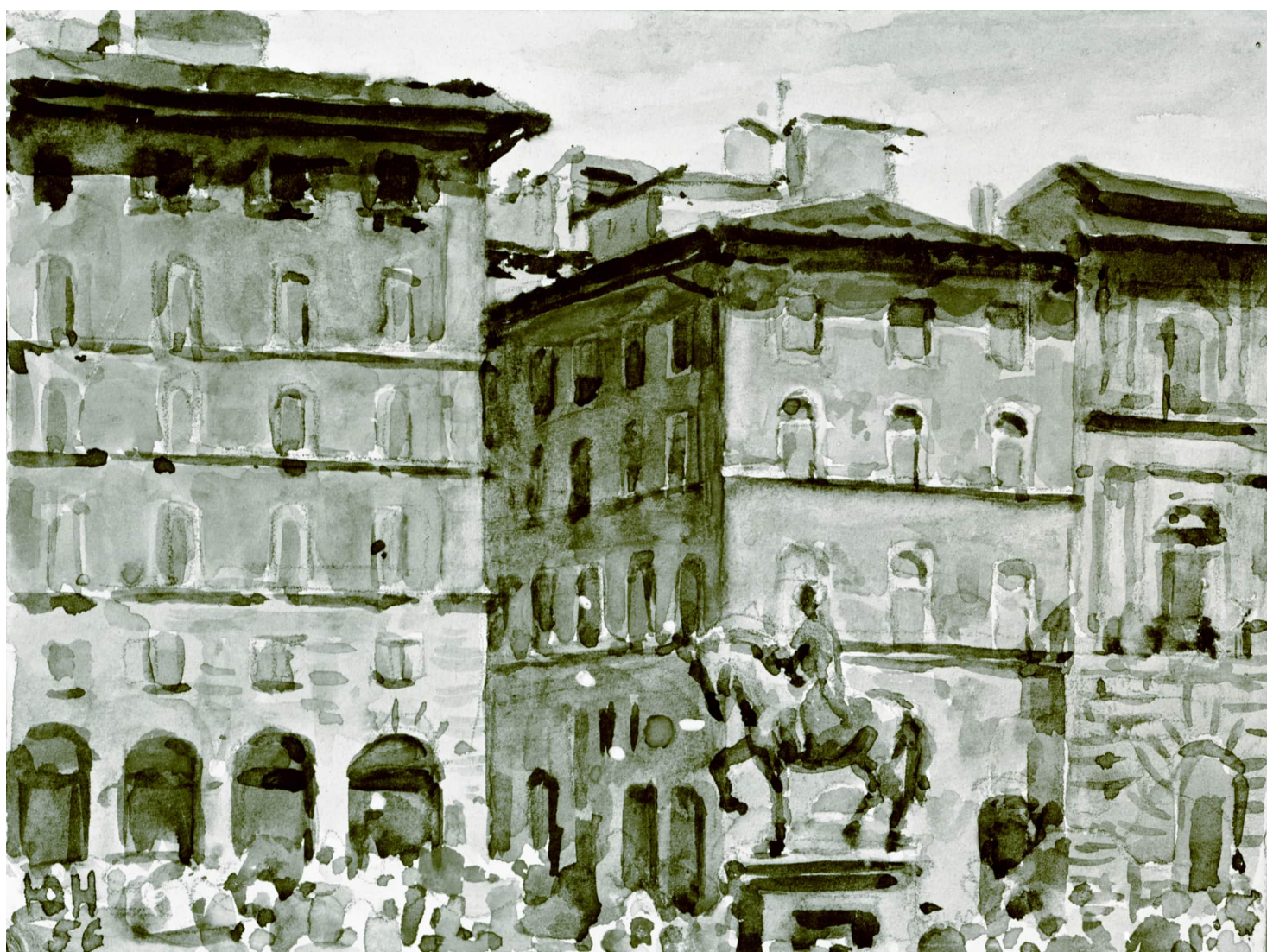
Бумага, акварель.

11 x 15.

Фотодокумент

из фотоархива РАХ,

Санкт-Петербург



можем видеть его утонченные и полные деликатности работы, которые были созданы в этой стране как дань самых глубоких чувств к ней и ее культуре и искусству.

### Выводы и заключение

Подводя итог, можно сказать, что, несмотря на идеологизированность международных отношений СССР, такие мастера, как Андрей Андреевич Мыльников, Пётр Тимофеевич Фомин и Юрий Михайлович Непринцев были открыты для мирового искусства. Впитав лучшие традиции академической школы, они смогли передать яркость и в то же время утонченность образов Апеннинского полуострова, вступив в диалог с итальянской культурой, увиденной и прочувствованной ими в подлинниках художников разных школ. Итальянские мозаики, фрески и архитектура в окружении необычайно красивой

природы позволили мастерам-академистам передать атмосферу этой удивительной страны. Каждый из них нашел для создания итальянских пейзажей свой собственный камертон, по которому можно определить личность мастера. Пейзажные работы, привезенные из Италии, значительно обогатили как личное творчество каждого художника, так и ленинградскую академическую школу в целом. Италия стала богатым дополнением к теме западноевропейского творчества ленинградских мастеров-академистов послевоенной эпохи, помогла определить новые задачи в пейзажном жанре и оригинально осмыслить его. Безусловно, диалог между Россией и Италией очень важен для каждого поколения русских художников, потому что без открытых контактов нет взаимодействия культур и масштабного развития искусства живописи.

### Список источников

1. Каганович А.Л. Андрей Андреевич Мыльников. Л.: Художник РСФСР, 1980. 282 с.
2. Леняшин В.А. Борис Сергеевич Угаров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 192 с.
3. Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А. Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство // Петербургский художник. 2017. № 1. С. 74–90.
4. Иванов С.В. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. СПб.: Галерея АРКА, 2019. 448 с.
5. Грачёва С.М. Натюрморт в творчестве современных петербургских художников-академистов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 8 / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 456–466. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-44>.
6. Муратов А.М. Классическая традиция в современном искусстве // Художник. 1994. № 4. С. 10–16.
7. Цветкова А.Ю. Ленинградская пейзажная живопись: современный стиль, локальная идентичность, творческая индивидуальность художника-пейзажиста (1960–1980-е гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2022. 25 с.
8. Цветкова А.Ю. Ленинградская пейзажная живопись 1960–1980-х годов: трансформация проблемного поля исследований // Манускрипт. 2021. № 12. С. 2882–2889. <https://doi.org/10.30853/mns20210505>.
9. Леняшин В.А. Художников друг и советник: современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. 315 с.
10. Манин В.С. Русская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2000. 632с.
11. Грачёва С.М. Основные тенденции современного академического изобразительного искусства Санкт-Петербурга // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 129–142.
12. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
13. Гусев В.А., Елизарова Е.А. Мыльников : альбом. М.: Советский художник, 1989. 144 с., ил.
14. Сазонова К.К. Пётр Тимофеевич Фомин. Л.: Художник РСФСР, 1984. 223 с.
15. Юрий Михайлович Непринцев (К 100-летию со дня рождения) : сборник статей / сост. Н.В. Цыцин. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2012. 96 с.
16. Грачёва С.М. География России в пейзажной живописи современных петербургских академических художников // География искусства: Пространство, подчиненное стилю : сборник статей / ред.-сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2021. С. 246–262.
17. Леняшин В.А., Кутейникова Н.С., Ямщиков С.В. Пётр Фомин, Никита Фомин. На Псковской земле. СПб.: Palas Editions, 2018. 119 с.
18. Мыльников Андрей Андреевич. Личное дело // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-78. Оп. 10-3. Д. 930. Л. 23.
19. Пётр Фомин. Живопись. Воспоминания современников / авт.-сост. Н.П. Фомин, М.Б. Фомина. СПб.: [б. и.], 2002. 112 с.

20. Фомин Пётр Тимофеевич. Личное дело // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-78. Оп. 8-2. Д. 479. 153 л.  
 21. Непринцев Юрий Михайлович. Личное дело // Научно-библиографический архив Российской академии художеств (НБА РАХ). Ф. 7. Оп. 7. Д. 73. Л. 80.

### References

1. Kaganovich, A.L. (1980) *Andrey Andreevich Mylnikov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
2. Lenyashin, V.A. (1984) *Boris Sergeevich Ugarov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
3. Dmitrenko, A.F. and Bakhtiyarov, R.A. (2017) 'Petersburg (Leningrad) art school and contemporary art', *Peterburgskiy khudozhnik = Petersburg artist*, (1), pp. 74–90. (In Russ.)
4. Ivanov, S.V. (2019) *The Leningrad School of Painting. Essays on the History*. Saint Petersburg: ARKA Gallery. (In Russ.)
5. Gracheva, S.M. (2018) 'The genre of still life in contemporary painting of St. Petersburg artists-academicians', in Mal'tseva, S.V., Staniukovich-Denisova, E.Iu. and Zakharova A.V. (eds.) *Actual problems of theory and history of art*, vol. 8. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press, pp. 456–466. doi:10.18688/aa188-4-44. (In Russ.)
6. Muratov, A.M. (1994) 'Classical tradition in contemporary art', *Khudozhnik = Artist*, (4), pp. 10–16. (In Russ.)
7. Tsvetkova, A.Yu. (2022) *Leningrad landscape painting: modern style, local identity, creative individuality of the landscape painter (1960–1980s)*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
8. Tsvetkova, A.Yu. (2021) 'Leningrad landscape painting of the 1960–1980s: transformation of problematic field of research', *Manuscript*, (12), pp. 2882–2889. doi:10.30853/mns20210505. (In Russ.)
9. Lenyashin, V.A. (1985) *Artists' friend and adviser: modern painting and problems of criticism*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
10. Manin, V.S. (2000) *Russian landscape painting*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
11. Gracheva, S.M. (2017) 'Key trends of the modern academic art of Saint-Petersburg', *Bulletin of the RFBR. Humanities and Social Sciences*, (2), pp. 129–142. (In Russ.)
12. Gracheva, S.M. (2019) *Modern Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and trends of development*. Moscow: BuksMart. (In Russ.)
13. Gusev, V.A. and Elizarova, E.A. (1989) *Mylnikov*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
14. Sazonova, K.K. (1984) *Petr Timofeevich Fomin*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
15. Tsytsin, N.V. (comp.) (2012) *Yuri Mikhailovich Nepintsev (To the 100th anniversary of his birth)* [Collection of articles]. Saint Petersburg: Repin Institute of Arts. (In Russ.)
16. Gracheva, S.M. (2021) 'Geography of Russia in landscape painting of modern St. Petersburg academic artists', in Lavrenova, O.A. (ed.) *The geography of art: the space subordinated to the style*. Moscow: Film and Television Institute (GITR), pp. 246–262. (In Russ.)
17. Lenyashin, V.A., Kuteinikova, N.S. and Yamshchikov, S.V. (2018) *Petr Fomin, Nikita Fomin. On the Pskov land*. Saint Petersburg: Palas Editions. (In Russ.)
18. Anon. (no date) 'Mylnikov Andrey Andreevich. Personal file', in *Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg*, coll. R-78, aids 10-3, fol. 930, p. 23. (In Russ.)
19. Fomin, N.P. and Fomina, M.B. (2002) *Petr Fomin. Painting. Memoirs of contemporaries*. Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
20. Anon. (no date) 'Fomin Petr Timofeevich. Personal file', in *Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg*, coll. R-78, aids 8-2, fol. 479. (In Russ.)
21. Anon. (no date) 'Nepintsev Yuri Mikhailovich. Personal file', in *Scientific and bibliographic archive of the Russian Academy of Arts (NBA RAH)*, coll. 7, aids 7, d. 73, p. 80. (In Russ.)

### Информация об авторе

Горкина Алевтина Валерьевна, аспирант кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, [alevtina.gorkina@icloud.com](mailto:alevtina.gorkina@icloud.com).

### Information about the author

Alevtina Valeryevna Gorkina, Postgraduate student, Department of Russian Art, Saint Petersburg Academy of Arts named after I.E. Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, [alevtina.gorkina@icloud.com](mailto:alevtina.gorkina@icloud.com).

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
 The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.01.2023; одобрена после рецензирования 27.02.2023; принята к публикации 02.03.2023.

The article was received by the editorial board on 28 January 2023; approved after reviewing on 27 February 2023; accepted for publication on 02 March 2023.