

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА И КРИТИКА КОНЦЕПЦИИ «ТРЕТЬЕГО ПУТИ»

Сергей В. Иванов

Санкт-Петербургское отделение Ассоциации искусствоведов (АИС),  
Санкт-Петербург, Россия, [rpinform@mail.ru](mailto:rpinform@mail.ru)

### *Аннотация*

В статье рассматривается полемика вокруг понятий «ленинградская школа» и «третий путь» развития ленинградского изобразительного искусства, возникшая в первой половине 1970-х годов в кругу ведущих ленинградских искусствоведов и не утратившая своей актуальности до сегодняшнего дня. Позиция и аргументы некоторых участников заочной дискуссии представлены на основе источников, дана критическая оценка отдельных тезисов, в частности, так называемой концепции «третьего пути». Обобщена связь подходов к определению понятия «ленинградской школы живописи» с реальной художественной практикой 1930–1990-х годов.

*Ключевые слова:* ленинградская школа живописи, концепция «третьего пути», ленинградские «маркисты», изобразительное искусство Ленинграда

*Для цитирования:* Иванов С.В. Ленинградская школа и критика концепции «третьего пути» // *Academia*. 2023. №3. С. 287–293. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-287-293

## THE LENINGRAD SCHOOL AND CRITICISM OF THE “THIRD WAY” CONCEPT

Sergey V. Ivanov

St Petersburg branch of the Association of Art Critics (AIS),  
St Petersburg, Russia, [rpinform@mail.ru](mailto:rpinform@mail.ru)

### *Abstract*

The article deals with the controversy around the concepts of “Leningrad school” and “Third way” of the development of the Leningrad fine arts, which arose in the first half of the 1970s among the leading Leningrad art critics and has not lost its relevance. The position and arguments of some participants in the correspondence discussion are presented on the basis of sources, as well as a critical assessment of some individual theses, in particular, the so-called “third way” concept. The paper focuses on connection of approaches to the definition of the concept of the “Leningrad school of painting” with the real artistic practice of the 1930–1990s.

*Keywords:* Leningrad school of painting, concept of “Third way”, Leningrad “Marquetists”, Fine Arts of Leningrad

*For citation:* Ivanov, S. V. (2023), “The Leningrad school and criticism of the ‘third way’ concept”, *Academia*, 2023, no 3, pp. 287–293. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-287-293

В шестнадцатом выпуске «Петербургских искусствоведческих тетрадей» за 2009 год была опубликована статья «В поисках третьего пути» известного ленинградского искусствоведа, исследователя творчества художников «левого» крыла ЛОСХ Л.В. Мочалова (1928–2019) [Мочалов 2009, с. 216–231]. На материале выставки «Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе» (Русский музей, 2006) [Время перемен 2006], автор размышляет об исторических обстоятельствах и выборе ленинградскими художниками своего пути в искусстве 1930–1980-х годов. Ряд положений статьи не утратил своей актуальности и с учетом новых реалий заслуживает того, чтобы вновь вернуться к их рассмотрению.

Л.В. Мочалов давал неоднозначную оценку концепции выставки 2006 года и «бинарной схеме экспозиции». По его мнению, размещение в одном крыле корпуса Бенуа работ «официальных» художников, а в другом «нонконформистов» зрелищно подчеркивало драматургию «времени перемен», некие его «несомненные» реалии. Во всяком случае, свое собственное видение искусства 1960–1985 годов, которое предлагали организаторы выставки.

Такой подход, считал Л.В. Мочалов, искажал реальную картину искусства, хотя бы потому, что не оставлял в ней места художникам, которые не принадлежали ни к «правым», ни к «левым». Мочалову не по душе оба «крыла»: «официальное» искусство за отфильтрованный дидактизм и иллюстративность, «неофициальное» — за фактический уход от живописи в ее традиционном понимании с присущей ей шкалой эстетических и художественных ценностей. Но, пожалуй, главная претензия в том, что и там, и там он видел сильный налет политизации, который в известный момент заслоняет собственно цели и задачи искусства.

По убеждению Л.В. Мочалова, на советских выставках перед зрителем проходила вроде бы сама жизнь, но — отфильтрованная. Упрек довольно необоснованный, поскольку, как и в жизни, на выставках бывает всякое. Что до «фильтрации», то в 1960–1985 годах, в отличие от нашего времени, она шла главным образом по критериям профессионального мастерства.

Нужно согласиться с Л.В. Мочаловым, когда он пишет: «Если иметь в виду собственно живопись, ее имманентные цветовые категории, то „нонконформизм“ ничего существенного в них не привнес. Он разве что наметил какие-то (преимущественно игровые) выходы из живописи как особого искусства... Эти „выходы“ (или „уходы“?) могли открыть новые формы творчества, близкие декоративно-прикладному искусству, подчас занимательно-остроумные, зрелищно-эффектные; в то же время их распространение демонстрировало отсутствие подлинных, отвечающих определенному мировосприятию живописно-пластических идей. Развитие картины как специфической модели мира, сотворенной художником, пресекалось» [Мочалов 2009, с. 217].

Разделение экспозиции «Время перемен» практически поровну на «официальное» и «неофициальное» искусство должно было говорить о примерно одинаковой роли обоих в художественной жизни в 1960–1985 годах. В действительности к середине 1980-х только официальных членов Союза художников СССР насчитывалось свыше 11 тысяч человек, тогда как общее число известных художников-«нонконформистов» не превышало 15% от этого числа.

Кроме того, коллекция «нонконформистов» Государственным Русским музеем и его отделом новейших течений формировалась в последние десятилетия преимущественно за счет авторских «дарений», тогда как собрание «официального» искусства было представлено фондами, формировавшимися совершенно в другую эпоху и по другим принципам. Поэтому это были две абсолютно несопоставимые выборки и части экспозиции. Одна — «неофициальная» — давала более или менее верное представление об авторах и культуре самой среды. «Официальная» же главным образом давала представление о закупочной политике музея и Министерства культуры СССР 30–40-летней давности.

На такой «фильтрации» и покоилась экспозиция «Времени перемен», как и продолжившей ее в 2012 году выставки «Без барьеров. Российское искусство 1985–2000», которая завершала серию показов 1994 и 2006 годов, посвященных искусству XX века. Это нужно иметь в виду, встречаясь с выводами и широкими обобщениями, основанными подчас на внешнем, поверхностном впечатлении. Отчетливо угадываемый идеологический

«заказ» заключался в том, чтобы показать, что «официальное» искусство тоталитарного режима (читай профессиональный Союз художников) третировало и подавляло отнюдь не единичные ростки «свободного» оппозиционного искусства, а уже набравшее силу движение наиболее прогрессивной и талантливой части художественного сообщества. В чем-то это очень напоминало происходившее в 1962 году в московском «Манеже», с той, однако, существенной разницей, что никаких опасений со стороны критики организаторы не испытывали. Напротив, в предложенной схеме экспозиции они не без оснований усматривали надежный способ канонизировать новый расклад сил и новую шкалу ценностей в советском искусстве 1960–1985 годов.

«Демократизация в искусстве», — замечает Л.В. Мочалов, — нахлынула как агрессия дилетантизма. Основная мощь обвала пришлась хронологически за рамки, охватываемые выставкой. Но уже в 1980-е стали обнаруживаться издержки «прогресса»... Вместе с „совковой“ идеологией отметались наработки отечественной культуры, накопленные в ее реальном историческом бытии. Школа, худо ли, бедно оберегающая традиции мастерства, третировалась как оплот тоталитаризма. Из самой профессии художника вытравлялась идея служения, — нравственное зерно, взлелеянное духовным опытом поколений» [Мочалов 2009, с. 221].

Это выдавливание из экспозиции того, что не вписывается в заданную доктрину, напомнило Л.В. Мочалову другую выставку в тех же залах Русского музея — «Агитацию за счастье» 1994 года. Только там, по замыслу организаторов, роли «реакционеров» играли корифеи соцреализма, а роли «прогрессистов» — мэтры авангарда. Но типология осталась общей. В итоге из экспозиции в 1994 году оказались выдвинутыми такие интересные художники, как В.В. Лебедев, Н.Ф. Лапшин, В.В. Пакулин, А.С. Ведерников, В.А. Гринберг, А.Е. Карев, В.М. Белаковская, А.И. Русаков, Г.Н. Траугот. Именно этот круг Л.В. Мочалов и относит к так называемому «третьему пути», рассматривая их как художников, чье творчество сформировало это понятие. В послевоенный период к «третьему пути» Л.В. Мочалов относит художников круга выставки «одиннадцати» 1972 года.

Здесь нужно дать одно немаловажное пояснение. В некоторых статьях в 1970-е годы Л.В. Мочалов выделяет вышеупомянутый круг художников как своеобразную «ленинградскую пейзажную школу», сложившуюся в 1930-е годы [Мочалов 1976, с. 8]. А.С. Ведерников, Н.Ф. Лапшин, В.А. Гринберг, А.И. Русаков действительно были талантливыми художниками. Они сумели обогатить ленинградское искусство значительными произведениями в жанре камерного городского пейзажа, создав в нем определенное направление.

Вместе с тем, ленинградские поклонники новой французской живописи и творчества Альбера Марке не представляли собой многочисленной и однородной группы, а своеобразное видение городского пейзажа предопределило известную стилистическую замкнутость их творчества, некоторую одномерность, позволяющую говорить о нем не более чем как об одном из направлений в ленинградской пейзажной живописи 1930-х — начала 1940-х годов.

Выдвинутая Мочаловым идея «ленинградской пейзажной школы» не получила поддержки. В 1977 году после московской выставки «Изобразительное искусство Ленинграда» ее подвергли критике В.А. Гусев и В.А. Ляшин в статье «Искусство Ленинграда» [Гусев, Ляшин 1977, с. 3], а в 1989 году М.Ю. Герман в монографии, посвященной А.И. Русакову [Герман 1989, с. 105–106]. Позднее с их мнением «солидаризировались» такие разные специалисты, как В.Т. Богдан, С.М. Даниэль, А.Ф. Дмитренко и некоторые другие [Богдан 2013], [Даниэль 2001, с. 5], [Дмитренко, Бахтияров 2017, с. 79].

Уязвимость идеи «ленинградской пейзажной школы» понимал и сам Мочалов. Поэтому в середине 1990-х вместо «ленинградской пейзажной школы» он вводит в своих статьях понятие «третьего пути». Оно уже не связывается с узким кругом ленинградских «маркистов», расширяются его жанровые, видовые (сюда автор включает также некоторых ленинградских скульпторов и графиков) и хронологические границы. В рассматриваемой статье 2009 года Л.В. Мочалов уже не использует понятие «ленинградская пейзажная школа», хотя само творчество «маркистов» в жанре городского пейзажа относит к одному из главных проявлений «третьего пути» в довоенной ленинградской живописи. Но все-таки — лишь как к одной из возможных стратегий художников

«третьего пути» во времена резкой идеологической поляризации искусства. Среди других проявлений он называет «вызревшую в Питере на оттепельной волне так называемую «группу одиннадцати» [Мочалов 1977, с. 226]. В 2011 году оставленную Мочаловым идею «ленинградской пейзажной школы» 1930–1940-х годов попыталась реанимировать А.И. Струкова в своей одноименной монографии [Струкова 2011]. Однако новых весомых аргументов в защиту идеи Мочалова, кроме ранее уже оспоренных критикой, у автора не нашлось. При всей схожести неких черт, отличавших творчество перечисленных выше мастеров ленинградского камерного пейзажа 1930-х годов, они принадлежали уже к гораздо более широкой общности художников и к тому движению в искусстве, в котором, как показала история, не определяли главных направлений развития. В этих условиях для выделения их творческого наследия в особую «ленинградскую пейзажную школу» потребовались бы гораздо более весомые исторические и художественные основания, нежели те, что были предъявлены. Можно сказать, что для этого история советского искусства должна была бы пойти по иному пути. Но мы имеем то, что имеем, а история, как известно, не знает сослагательного наклонения [Иванов 2019, с. 93].

В заключение статьи Л.В. Мочалов вновь возвращается к выставке «Время перемен» и делает несколько важных замечаний. «Оно — искусство — безусловно присутствует на выставке, но вне и помимо этих политизировано-клановых баталий. Тут-то и закрадывается не уместящееся в логику «или — или» желание чего-то еще. Завязывается и крепнет мысль о «третьем пути». «Третий путь» — важнейший корректив художественного процесса; враг однобокости, стадности; противовес и догматизму, и дилетантизму; знак-стоп конъюнктурности. О поисках его вызывает сама бесперспективная непримиримость первых двух. Но, поразмыслив, мы признаемся себе, что и искать-то (а особенно, выдумывать!) ничего не надо. Пошарим по запасникам памяти, тем более по музейным, и без особого труда поймем, что он всегда существовал и существует, «третий путь»! Тот путь, который прокладывается каждым настоящим, не сгибающимся перед «обстоятельствами» и не способным на сделку с совестью художником» [Мочалов 2009, с. 230–231].

Итак, «третьим путем» идем, товарищи! Здесь и только здесь «настоящие художники, не сгибающиеся перед «обстоятельствами» и не способные на сделку с совестью». Будем дружно и честно работать (а мы по-другому и не умеем!) и тогда увидим «небо в алмазах».

Предлагая условно выделять в ленинградском изобразительном искусстве три пути, Л.В. Мочалов обосновывает свое предложение скорее чувственно-эмпирически, нежели научно и методологически. Если с «первым путем» («официоз») что-то предположить можно, то со вторым уже проблемы. Вроде бы у автора это «нонконформизм». Но его история достаточно коротка. Что считать «вторым путем» в 1920–1940-е годы? Авангард? Но его сам Л.В. Мочалов противопоставляет «нонконформизму», находя точки соприкосновения скорее с «третьим путем». Сам же «третий путь» оказывается непонятно где, и на практике сводится к некой добровольно-принудительной жанровой резервации.

Без убедительного обоснования деление «по путям» выглядит искусственным, вызывая непреодолимые трудности, что отмечает и сам автор. В самом деле, из картин почти каждого художника, кого Мочалов готов записать в «официоз», можно составить впечатляющую выставку лирических портретов, камерных пейзажей, декоративных натюрмортов. Не случайно у Мочалова ленинградский «официоз» анонимен. Назови автор его «представителей» по именам — и вся концепция «третьего пути» грозила бы рассыпаться на глазах. Поскольку дело не в «третьем пути», и даже не в очередной попытке переписать историю искусства XX века, а в известном уделе каждого творца искать баланс между заказом и свободой творчества.

Спорно и утверждение о представителях «третьего пути» как о «настоящих художниках, не сгибающихся перед обстоятельствами и не способных на сделку с совестью». Если пойти по такому пути отбора кандидатов на «третий путь», то нас ожидает немало сюрпризов и затруднений. Тут много и субъективного. Вот, скажем, один хороший искусствовед во «времена перемен» написал в одном серьезном журнале по поводу одной серьезной выставки: «Безусловно, творчество ленинградцев неотделимо от общего развития советского искусства, составляет один из потоков, входящих в его русло.

Основа этой общности — гуманизм, идеи народности и партийности, питающие метод социалистического реализма. Как показывает экспозиция, творчество ленинградских художников проникнуто духом гражданственности, что выражается в тесной связи искусства с жизнью, в широте и разнообразии тематики произведений. Тематическая программность, а в ряде случаев публицистическая заостренность произведений ленинградцев, естественны и понятны: Ленинград — город замечательных демократических и революционных традиций, город, где в октябре 1917 года выстрел „Авроры“ возвестил начало новой эры, город-герой» [Мочалов 1977, с. 3].

«Ну и что?» — спросит кто-то. Написано искренне, честно, как человек думал. Но кто-то возразит: нет, прогнулся человек, пошел на сделку с совестью. А третий и вовсе заключит, что автор, очевидно, всегда был таким. И каждый будет в чем-то прав. Выходит, многое зависит от того, как посмотреть.

А как быть с талантом? Вопрос для искусства не последний. Что избрать художнику: заказ и простор для реализации таланта, или схимничество и бесконечную войну с ветряными мельницами? А что предпочесть обществу? Талант, обласканный властью, или посредственность, ведущую с властью то ли борьбу, то ли торг?

И еще об одном посыле автора. Л.В. Мочалов пишет о творчестве группы ленинградских мастеров камерного пейзажа 1930-х как об «одной из возможных стратегий художников „третьего пути“ во времена резкой идеологической поляризации искусства». Что понимать под «резкой идеологической поляризацией искусства»? Или попробуем вспомнить, когда в России ее не было? Вот, например, передвижники — это разве не о том же? А если о том же, то где в XIX веке пролегал «третий путь» с настоящими, не сгибающимися перед «обстоятельствами» и не способными на сделку с совестью художниками? Каков же «первый путь» с его «официозом»? Не проходили ли оба пути через тех же «Бурлаков на Волге», «Запорожцев», через «Утро стрелецкой казни», «Боярыню Морозову», «Покорение Сибири Ермаком» с их политизированностью и обилием «дидактической иллюстрации», которые недостатком не воспринимались?

Между тем без этих произведений мы не мыслим своего искусства, своей культуры. Они — вершины, наша гордость. Хотя и тогда (в том числе и теми же авторами) создавалось много иной живописи в жанре романтического пейзажа, парадного портрета и даже натюрморта.

И нужно ли понимать автора так, что «третий путь» как явление возникает только «во времена резкой идеологической поляризации искусства»? И если нет, не только, то какая «стратегия» у художников «третьего пути» во времена не столь резкой идеологической поляризации искусства?

Попытаемся рассуждать. Вот, скажем художник В.А. Гринберг или искусствовед Н.Н. Пунин. По мнению Мочалова, оба яркие носители идеологии «третьего пути» в ленинградском искусстве 1930-х, т.е. во времена его «резкой идеологической поляризации». Между тем, в годы революции и гражданской войны (никак не более спокойных в смысле поляризации общества и искусства) один не без успеха писал портреты большевистских вождей, а другой был комиссаром в Эрмитаже и Русском музее, а затем руководил там же отделом новейшего искусства. Про несгибание перед обстоятельствами и сделки с совестью мы уже говорили. Но что за замечательные зигзаги встречаются на «третьем пути»!

Нужно ли выдавать за некий «третий путь» то, что естественным образом вытекает из многообразия дарований, личных предпочтений и жизненных обстоятельств разных художников? И если немалая часть членов «официального» ЛОСХ в 1930-е годы могла не только писать, но из выставки в выставку экспонировать камерные городские пейзажи — не говорит ли это о гораздо более терпимых условиях для творчества, чем рисуется сегодня, нежели о некоем «пути», притягивавшем порядочных людей, не идущих на сделки с совестью? Одни находили себя в историческом жанре, другие в портрете, третьи в камерном пейзаже.

Изучение каталогов выставок конца 1930-х годов показывает, что к этому времени сложились условия, при которых в обмен на минимальную политическую лояльность и профессиональную пригодность любой член ЛОСХ мог работать в избранном жанре, пользуясь равными правами и возможностями с остальными членами творческого

Союза. Это, однако, не должно заслонять для нас творчество их современников, работавших в других жанрах и создававших подлинный живописный портрет своей эпохи в лицах, с ее героями и антигероями, с ее буднями и праздниками, порывами, подвигами и трагедиями, не уместившимися в рамки камерных пейзажей и натюрмортов.

Что принесла бы концепция «третьего пути», разделения искусства тридцатых на «официальное» и «неофициальное», согласись мы с идеей автора? Вымощенный лучшими намерениями, «третий путь» прямоком ведет нас туда, от чего на словах автор как раз хотел уйти: к дальнейшему углублению раскола и поляризации мнений, усилению политизации и ослаблению живой связи с реалиями XX века, к обострению мировоззренческих конфликтов, затрудняющих выработку общих подходов и позиций по ключевым вопросам современной искусствоведческой науки и художественной практики.

Так повелось, что углубленное изучение творчества того или иного художника, группы художников у нас выливается в непомерное выпячивание, превознесение, поклонение, приобретающие к тому же неприятный политический оттенок. Возможно по той же причине мы гораздо менее склонны искать объединяющее начало, позитивный элемент и в недавней истории, а «стремление прочесть минувшее в духе сегодняшних представлений говорит лишь о профессиональной несостоятельности» [Герман 1995, с. 102].

Вместе с тем, у статьи есть и несомненные плюсы. Л.В. Мочалов был одним из немногих, кто писал о научной несостоятельности, бесперспективности и даже губительности для науки и современной художественной практики «бинарного» взгляда на отечественное искусство второй половины XX века. Он последовательно отстаивал родовые признаки станковой живописи и станковой картины как самостоятельного вида пластического искусства от любых попыток их размывания со стороны агрессивного дилетантизма. Наконец, Мочалов занимал принципиальную позицию в вопросе так называемой псевдопреемственности между «нонконформизмом» и русским авангардом первой четверти XX века, как и в оценке роли «нонконформизма» в развитии станковой картины.

Разделяя сожаление Л.В. Мочалова по поводу недостатков экспозиции «Времени перемен» и в целом сложившейся практики показа советского искусства середины — второй половины XX века, не хочется упрощать очевидную проблему, тем более сводить ее к отсутствию или, напротив, присутствию в экспозиции тех или иных имен. В серьезной ревизии и пересмотре нуждаются сами концептуальные подходы, отражением которых всего лишь является экспозиция очередной выставки. Отстаивая групповые интересы и нумерованные «пути», мы рискуем в очередной раз подменить изучение творчества попытками втиснуть его в заранее заготовленные схемы. Упуская из виду общую для многих путей «станцию», которой на протяжении нескольких десятилетий оставалась ленинградская школа изобразительного искусства.

## Литература

1. Богдан 2013 — Богдан В. Т. Академия художеств 1920-е начало 1930-х // Третьяковская галерея. 2013. №2 (39). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/%E2%84%962-2013-39/akademiya-khudozhestv-1920-e-nachalo-1930-x> (дата обращения: 28.10.2022).
2. Время перемен 2006 — Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе / Альманах. Вып. 140. СПб.: Palace Editions. 2006.
3. Герман 1989 — Герман М. Ю. Александр Русаков. М.: Советский художник. 1989. С. 3–7.
4. Герман 1995 — Герман М. Ю. Снова об искусстве 30-х / Вопросы искусствознания. М., 1995. №1–2. С. 99–125.
5. Гусев, Леняшин 1977 — Гусев В. А., Леняшин В. А. Искусство Ленинграда // Художник. 1977. №4. С. 2–4.
6. Даниэль 2001 — Даниэль С. М. Вокруг «Круга» / На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920–1930-х годов. Из московских частных коллекций. М., 2001. С. 5–25.
7. Дмитренко, Бахтияров 2017 — Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство // Петербургский художник. 2017. №25. С. 7–92.
8. Иванов 2019 — Иванов С. В. К вопросу о ленинградской школе живописи // Иванов С. В., Левитин А. П., Сидоров В. М. и др. Ленинградская школа живописи. Очерки истории / Под ред.

Дмитренко А. Ф., Иванова С. В. СПб.: Галерея АРКА. 2019. С. 84–93.

9. Мочалов 1976 – Мочалов Л. В. Владимир Ариевич Гринберг / Выставка произведений: Каталог. Л., 1976. С. 9–11.

10. Мочалов 1977 – Мочалов Л. В. Искусство Ленинграда // Творчество. 1977. №3. С. 3–8.

## References

1. Bogdan, V. T. (2013), "Akademiya khudozhestv 1920-e – nachalo 1930-kh" [Academy of Arts 1920s – early 1930s], *Tretyakovskaya galereya*, 2013, no 2 (39). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/%E2%84%962-2013-39/akademiya-khudozhestv-1920-e-nachalo-1930-x> (reference date 28/10/2022).

2. *Vremya peremen. Iskusstvo 1960–1985 v Sovetskom Soyuze* (2006) [Time for change. Art 1960–1985 in the Soviet Union]: Almanac, Issue 140, St Petersburg: Palace Editions.

3. German, M. Yu. (1989), Alexander Rusakov, Moscow: Sovetsky Khudozhnik, pp. 3–7.

4. German, M. Yu. (1995), "Snova ob iskusstve 30-kh" [Again about the art of the 30s], *Voprosy iskusstvoznaniya*, Moscow, 1–2/95, pp. 99–125.

5. Gusev, V. A., Lenyashin, V. A. (1977), *Iskusstvo Leningrada* [Art of Leningrad], *Khudozhnik*, no 4, pp. 2–4.

6. Daniel, S. M. (2001), *Vokrug "Krug" / Na beregakh Nevy: Zhivopis i grafika leningradskikh khudozhnikov 1920–1930-kh godov. Iz moskovskikh chastnykh kollektsey* [Around the "Krug": On the banks of the Neva. Painting and graphics of the Leningrad artists

11. Мочалов 2009 – Мочалов Л. В. В поисках третьего пути // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2009. Вып. 16. С. 216–231.

12. Струкова 2011 – Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. М.: Галарт. 2011.

of the 1920-1930s. From Moscow private collections], Moscow, pp. 5–25.

7. Dmitrenko, A. F., Bakhtiyarov, R. A. (2017), "Peterburgskaya (Leningradskaya) khudozhestvennaya shkola i sovremennoe iskusstvo" [Petersburg (Leningrad) art school and contemporary art], *Peterburgsky Khudozhnik*, no 25, pp. 7–92.

8. Ivanov, S. V., et al. (2019), *K voprosu o leningradskoy shkole zhivopisi, Leningradskaya shkola zhivopisi: Ocherki istorii* [On the question of the Leningrad school of painting, Leningrad school of painting: History essays], Eds. Dmitrenko, A., Ivanov, S., St Petersburg: ARKA Gallery, pp. 84–93.

9. Mochalov, L. V. (1976), *Vladimir Arievich Grinberg: Vystavka proizvedeniy* [Vladimir Arievich Grinberg: Exhibition of works] Catalogue, Leningrad, pp. 9–11.

10. Mochalov, L. V. (1977), "Iskusstvo Leningrada" [Art of Leningrad], *Tvorchestvo*, no 3, pp. 3–8.

11. Mochalov, L. V. (2009), *V poiskakh tretiego puti* [In search of a third way], *Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi*, Issue 16, pp. 216–231.

12. Strukova, A. I. (2011), *Leningradskaya peyzazhnaya shkola. 1930–1940-e gody* [Leningrad landscape school. 1930s – 1940s], Moscow: Galart.

### Информация об авторе

Сергей В. Иванов, кандидат экономических наук, Санкт-Петербургское отделение Ассоциации искусствоведов (АИС), Санкт-Петербург, Россия; 190131, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 38; [rpinform@mail.ru](mailto:rpinform@mail.ru)

### Author Info

Sergey V. Ivanov, Cand. of Sci. (Economics), St Petersburg branch of the Association of Art Critics (AIS), St Petersburg, Russia; 38 Bolshaya Morskaya St, 190131 St Petersburg, Russia; [rpinform@mail.ru](mailto:rpinform@mail.ru)