

УДК 7.036.1, 741.02

КАРТИНА РУБЕНСА «ОХОТА НА ЛЬВОВ» –  
ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ ХУДОЖНИКАМИ  
ГРУППЫ «ЭРМИТАЖ»

Кошкина О. Ю.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Галерея современного искусства «Матисс Клуб», Никольская пл., д. 6.,  
Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Художественное наследие неофициальной группы «Эрмитаж» (1960–1990-е) рассматривается на примере аналитической интерпретации картины «Охота на львов» П. П. Рубенса из эрмитажного собрания. Представители разных поколений живописцев-«эрмитажников» — А. П. Зайцев, А. А. Бакун, С. М. Даниэль, Ю. А. Гусев, В. К. Кагарлицкий, М. Е. Тумин, А. М. Соколов и другие — последовательно изучали специфику и манеру творчества старых мастеров в залах Эрмитажа через аналитическое копирование посредством глубокого анализа внутреннего построения картины. Исследование интерпретации работы Рубенса ведется в историко-культурном контексте, включающем историю формирования группы и становления оригинальных принципов аналитической интерпретации шедевров старых мастеров. Единый метод уникального эмпирического исследования не только обогатил творческое наследие Рубенса, но проявил лучшие художественные качества в каждом исследователе. Рассматриваемые в статье работы демонстрируют путь, пройденный художниками от копирования с целью учебы до интерпретирования как оригинального творческого проявления, имеющего самостоятельное художественное значение.

**Ключевые слова:** П. П. Рубенс; группа «Эрмитаж»; Г. Я. Длугач; А. П. Зайцев; С. М. Даниэль; А. А. Бакун; М. Е. Тумин; Ю. А. Гусев; В. К. Кагарлицкий; А. М. Соколов; аналитическая интерпретация; живопись; графика; художественный образ; художественное видение.

RUBENS' PAINTING *THE LION HUNT* AS A SOURCE OF VISUAL  
INTERPRETATION BY THE ARTISTS OF *THE HERMITAGE GROUP*

*Koshkina O. Yu.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Matisse Club Contemporary Art Gallery, 6, Nikolskaya sq., St. Petersburg, 190068,  
Russian Federation.

The artistic heritage of the informal Hermitage group (1960–1990) is considered on the example of analytical interpretation of painting *The Lion Hunt* P. P. Rubens

from the Hermitage collection. Representatives of different generations of painters from *Hermitage group* – A. P. Zaitsev, A. A. Bakun, S. M. Daniel, Y. A. Gusev, V. K. Kagarlitsky, M. E. Tumin, A. M. Sokolov and others-coherently – studied the nature and manner of creativity of old masters in the halls of the Museum through the analytical copying through deep analysis of internal build paintings. A study of the interpretation of the work of Rubens is maintained in historical and cultural context, which includes the history of the formation of the Hermitage group and the formation of the original principles of analytical interpretation of masterpieces of old masters. A unified method of unique empirical research not only enriched Rubens' creative heritage, but showed the best artistic qualities in each researcher. Dealt with in article works demonstrate the path traversed by artists from copying for the purpose of study to the interpretation as the original creative manifestation, having an independent artistic value.

**Keywords:** P. P. Rubens, Hermitage Group, A. P. Zaitsev, A. A. Bakun, S. M. Daniel, Y. A. Gusev, V. K. Kagarlitsky, M. E. Tumin, A. M. Sokolov, analytical interpretation, painting, graphics, artistic image, artistic vision.

Группа «Эрмитаж» – творческое объединение студентов и выпускников образовательных художественных учреждений Ленинграда, возникшее в конце 1960-х годов под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988)<sup>1</sup>. Художник-автодидакт строго ограничивал направление своей творческо-познавательной деятельности копированием шедевров старых мастеров из собрания Государственного Эрмитажа. В круг рассматриваемых им работ включались произведения европейских мастеров XVI–XVII веков, живопись Нового времени. Дело, начатое Длугачем в середине 1950-х годов, продолжили его ученики. Так, к концу 1980-х сформировалась оригинальная теория аналитической интерпретации европейской живописи классического периода, образовалась группа «Эрмитаж», стремившаяся к регенерации живописных традиций старых мастеров в современном художественном поле и осознанию тернистого пути «вечного ученичества» [1, с. 97–98].

Идейной платформой так называемой школы «аналитики синтеза» (термин Б. Ф. Головачева) стали принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений старых мастеров: «Учиться мастерству, раскрывая пластическую тайну картины, – такова изначальная направленность эрмитажного опыта» [2]. Целью

<sup>1</sup> Основатель группы. В начале 1930-х гг., будучи студентом ИнЖСА, испытал сильнейшее влияние преподававшего в институте К. С. Петрова-Водкина, проявил интерес к П. Н. Филонову и его школе. Однако образование Г. Я. Длугачем не было закончено: в результате реорганизаций (т. н. «чисток») последовало отчисление «за формализм».

художников стало, по словам доктора искусствоведения С. М. Даниэля, непосредственного участника объединения, обозначение проблемы «скрытой геометрии» — состояния, когда визуально-изобразительная рефлексия обращается на структурный принцип формы оригинала, оставляя в стороне внешне завершённую форму [3]. Основатель школы формулировал компилированную сущность живописной формы одним словом — «камень», что впоследствии приобрело характер термина, обозначающего «целое». Это свойство высшей пластической цельности, вычлененное Г. Я. Длугачем в музейных шедеврах, исповедовалось последователям-ученикам: можно «усмотреть черты мифологизации художественной формы, но это никак не противоречит самой природе творчества» [2].

Время меняло состав «эрмитажников». В различный период к ним причислялись те, кто непосредственно общался с наставником: Л. Ф. Амчиславский, А. А. Гавричков, В. И. Дземьяшкевич, А. П. Зайцев, С. П. Мосевич, Я. Я. Лаврентьев, В. Г. Власов, В. К. Кагарлицкий, А. А. Бакун, Б. Ф. Головачев, Ю. А. Гусев, С. М. Даниэль, А. М. Даниэль, М. Е. Тумин, Г. А. Матюхин, В. И. Филимонов, Р. Ш. Алмаметов, В. И. Кочубеев, П. И. Кочубеева, В. В. Крайнов, В. К. Соколова-Зайцева, А. М. Рохлин, А. А. Симонов и другие. Врожденная пытливость Г. Я. Длугача побуждала его к выявлению законов живописи и рисунка: «Отблеск универсальной истины в пластических искусствах древних приобретал в его беседах чувственно-зримую осязаемость» [4, с. 9].

Из мастеров европейского изобразительного искусства XVII–XVIII веков, картинами которых вдохновлялись художники, особое внимание привлекал Питер Пауль Рубенс (1577–1640), оставивший двойное наследство — «прекрасный метод обучения и великолепные образцы» [5, с. 97]. Эрмитажное наследие фламандского живописца вдохновляло наших современников выразительным характером холстов и экспрессией мазка: «мазки мощные, но мягкие, закругленные, эластичные и сочные» [6, с. 209].

Определенный вектор творчества «эрмитажников» — свободная интерпретация на художническом поле с целью стремления найти скрытую великую сущность в рамках аналитического комментария. В определении искусствоведа Н. А. Дмитриевой, это — проявление двух ликов современного отношения к искусству прошлого: «бережное сохранение оригинала “во плоти” и свободная интерпретация его “духа”» [7, с. 15].

Историк искусства И. И. Винкельман сопоставлял Рубенса с Гомером по неисчерпаемой плодовитости гения: «...подобно Гомеру, он богат до точности» [8, с. 152]. Французский романтик Э. Делакруа высоко ценил «качество выпуклости» (сочетание различных планов, тщательно очерченных и классифицированных в зависимости от порядка по отношению к цвету) великого фламандца, объясняя этот секрет моделировки высшим

качеством профессионализма, именно поэтому наиболее близкого к мастерам древности [9, с. 24].

Музейный эскиз Рубенса (около 1621-го) к картине «Охота на львов» (зал № 247 Нового Эрмитажа) — самая ранняя живописная разработка замысла картины, о которой сам автор писал: «...это одно из лучших моих произведений, представляющее охоту на львов, с фигурами в натуральную величину» [10, с. 194]. Композиция эскиза задает диагональное движение, распирающее формат, выходящее за пределы рамы: несмотря на то, что цвет только намечен, «динамика цветовых пятен, стремительность линий подтверждают данную Дж. Беллори характеристику живописной манеры Рубенса как “неистовства кисти”» [11]. Данное произведение — замечательный образец живописного мастерства и типичный памятник творчества фламандского художника, более того — целой эпохи развития европейского искусства.

Эскиз выполнен на небольшой (43x64) дубовой доске так, будто автор торопится, не заканчивая деталей, закрепить только что возникший перед ним образ: «Кое-где подчеркнут рельеф несколькими мазками густой белой краски, ...однотонный подмалевок вспыхивает белым, розовым, голубым, оживляется неожиданными ударами зеленого рядом с красным» [12, с. 1]. Перед нами — осязательная картина жестокой схватки группы конных воинов со свирепыми хищниками.

Историк искусства М. Я. Варшавская художественно-творчески воссоздает рубенсовские образы: «Звери как будто одолевают своих противников: льву удалось наброситься на одного из коней, перекинуться через его спину и, сбросив всадников с седла, вцепиться ему в грудь. Великолепный белый конь, в ужасе заржав, подымается на дыбы... Слева стремительно скачет всадник с поднятым копьём и бежит воин, вооруженный мечом и щитом. Испуганный конь бросился было прочь от навалившегося на него льва... Фигуры всадников, замыкающие композицию с обеих сторон, перерезаны краями картины. Кажется, действие, разворачивающееся перед нами, продолжается и за пределами рамы» [12, с. 1–2].

Ценность данного эскиза, собственноручно выполненного мастером, заключается еще и в том, что в нем прослеживается линия мастерства Леонардо да Винчи, «Битву при Ангиари» которого Рубенс старательно копировал. «Охота на львов» виртуозно демонстрирует музыкальность живописного почерка мастера, драгоценнейшее свойство его языка, заложенное в визуальные образы.

Безусловно, анализ живописно-пластической формы («аналитика синтеза») Г. Я. Длугача был не единственным способом познания структуры произведений старых мастеров. Так, искусствовед В. И. Павлов обосновал и сформулировал схожий метод анализа произведений живописи, описанный

им в оригинальной теории «Архитектоника живописи» (2016), — он ставит в основу исследование композиции как систематическое изложение идей. Применяя данный метод, можно делать заключение о художественном качестве произведения и композиционных способностях его автора. В частности, В. И. Павлов, анализируя произведение Рубенса, пишет: «...каждая деталь имеет свою значимость в изображении и собственную роль в формировании визуального образа. Некоторые детали участвуют в “рассказе” сюжета, другие — служат для них фоном, третьи — связывают их друг с другом и/или с форматом в целом» [13, с. 7]. Различные пути постижения, сопровождающиеся созданием новых аналитических систем, демонстрируют стремление раскрыть тайну живописи. В данной статье акцент сделан на более ранней и оригинальной.

Но наиболее содержательным анализом эскиза Рубенса остается исследование проблемы композиции в этом произведении, совершенное С. М. Даниэлем, в первую очередь указывающее важность того, как мастер дробит время и придает композиции цикличность. Проникновение в суть визуального изложения проясняет, что движение есть главный фактор целостности изображения: «Будто бы вихрь завладел кистью, в мгновение ока охватил всю плоскость доски и унесся, оставив немислимо сложный след — “иероглиф” своего движения» [14, с. 64].

Упомянутый «иероглиф» в процессе развития эмпирического метода «эрмитажной школы» стал своеобразным выразителем скрытой сущности, простой и, одновременно, недоступной. Каждый из художников — визуальных «комментаторов» шедевров старых мастеров — стремился раскрыть и отобразить этот знак своим оригинальным пластическим языком. Проследуем далее за живописцами-«эрмитажниками», поставившими своей задачей расшифровать «иероглиф» рубенсовского творения.

Особенно следует выделить рассмотрение Даниэлем композиционной S-образной в структуре картины «Охота на львов». Эскиз Рубенса имеет диагональную композицию, как линию, наиболее динамичную в плоскости изображения. Перцептивные силы, функционирующие в структуре поля, — это векторы, выходящие из противоположных углов и устремленные к диагонали прямоугольника изображения под прямым углом. Здесь прямой угол, по универсальному принципу Ле Корбюзье, — «интеграл сил, поддерживающий мир в равновесии» [14, с. 14]. «Диагональ борьбы» — три прямые, скованные прямыми углами, рожают S-образную в структуре картины: статика равновесия разрушена диагональю, а прямоугольная константа есть конфигурация вращающейся симметричной конструкции. Поворотная симметрия, дополненная к зеркальной, организует в композиции «восьмерку» как форму движения, зацикленного на себя. «Охота на львов» Рубенса

служит убедительным подтверждением данной композиционной закономерности: «S-образная обнаруживает себя как форма непосредственного, стихийного или сознательного подражания пластике природы; это настолько распространенный случай, что стремление учесть всякий “вариативный зигзаг” было бы равносильно попытке сосчитать волны на море» [14, с. 67–68].

Каждое приложенное к этой статье произведение участников группы «Эрмитаж» наполнено индивидуальными размышлениями, возвращенными из разных вариантов художественного смысла музейного шедевра. Всмотримся в них.

Рассуждения Юрия Александровича Гусева (1939–2018)<sup>2</sup> об исследовании картины, ее анализе, созвучны тезису о «камне» («целом») из теории Г. Я. Длугача, полагавшего, что интерпретация дает возможность демонстрации только одной грани сущности «космоса» Мастера (здесь — Рубенс), которую воссоздает наш современник: «...это не копии, а, скорее, — интерпретации какой-либо грани кристалла. Кристалла Мастера» (цит. по: [16, с. 83–84]). Нельзя определить временной промежуток, в который укладывается понимание художником хотя бы одной грани картины: легко пропустить, проскочить мимо чего-либо особенного. Именно поэтому работа над аналитическими этюдами и копиями продолжалась годами.

И все же Ю. А. Гусев не был удовлетворен дисциплиной «выразительности» (всцело содержательного отношения к любой линии) — одним из принципов системы Г. Я. Длугача. Познание самого себя — вот цель Ю. А. Гусева. Даже первый этап копирования по методу «аналитики синтеза», требовавший предельного самоограничения в средствах (выражения пластической идеи картины посредством комбинации линий), не смог сдержать ни свойства темперамента, ни творческую мотивацию художника. Творчество живописца прошло путь перерождения: от доминирования отображения внешней действительности до самопогружения и выявления аспекта «символ судьбы».

Психолог искусства Р. Арнхейм констатировал динамичность любой визуальной модели: «Это самое элементарное свойство на деле оказывается самым значительным атрибутом художественного произведения, так как, если скульптура или картина не выражали бы динамики напряжения, они не смогли бы достоверно отображать нашу жизнь» [17, с. 385]. Работы Ю. А. Гусева

---

<sup>2</sup> Ю. А. Гусев (1939–2018) сам о себе говорил, что он геолог, живописец и искусствовед. Первое высшее образование — Горный институт (1957–1962), затем — Ленинградское художественное училище (Таврическое, 1964–1968) и факультет теории и истории искусств ИЖСА им. И. Е. Репина (1976–1982). С 1991 г. и до последних дней — преподаватель РГИСИ, доцент. Работа в составе группы «Эрмитаж», начавшаяся с конца обучения Ю. А. Гусева в ЛХУ, стала, «серьезной школой понимания саморазвития формы внутри формата картины» [15].

эпохи «эрмитажного» периода наполнены галереей смыслов, динамично сменяющихся, предлагаемых автором к освоению и осознанию. Они приглашают зрителя к диалогу.

Аналитическая интерпретация работы Рубенса, выполненная Ю. А. Гусевым карандашом по бумаге, содержит в своем каркасе необходимые прямые (вертикаль, горизонталь, наклонные), но страстность, эмоциональная горячность автора сгибает, скручивает, свинчивает эти прямые в плотный узел стальных линий, которые спускаются и скользят вниз, к основанию формата. Эти «лавовые потоки» создают необычный эффект: сначала кажется, что на рисунке нет прямых линий. Есть источник «лавы» — спрессованный линейный узел в верхней трети формата справа, где вздыбленная лошадь в резком повороте шеи запрокидывает голову. Здесь работа графитом чрезвычайно плотна, скульптурна исполнительски, — вот она, вышедшая на поверхность «магма», прорвавшая «недры», задающая скорость поступательному движению разворачивающейся битвы (рис. 1).

По мнению Б. Ф. Головачева (коллеги, товарища по группе), рисунки Ю. А. Гусева могут быть уподоблены «философским эссе о бытовании материи в ее дотоле невидимой и неведомой глубине» [18, с. 16–17]. Действо, представляемое Ю. А. Гусевым, не ограничивается рамками бумажного листа. Текучей «лавой» из сложного сцепления тел оно упирается в формат, раздвигает его границы, представляя композицию «Охоты...» лишь частью некоего грандиозного целого. Собственно, это и есть одна из живописных задач, решаемая интерпретатором не так, как Рубенсом. В оригинале старый мастер, виртуозно используя колористику, не прорисовывает детали, а лишь намечает контуры, ведет линии разной толщины, размазывая краску пятном. Наш современник плотностью штриховки графитного карандаша обозначает узловые моменты яростного момента борьбы: вздыбленная лошадь белизной мраморной скульптуры «проявлена» из тьмы армагеддона; все остальное — образы всадников, пеших, животных — сплелось в вязком соединении линий — кривых, бесконечно долгих и коротко оборванных.



Рис. 1. Гусев Ю. А.  
Аналитическая интерпретация  
композиции П. П. Рубенса  
«Охота на львов». 1969.  
Бумага, карандаш. 38,9 x 57,6.  
Собственность семьи художника



Рис. 2. Тумин М. Е.  
Аналитический этюд с картины  
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1980-е.  
Бумага, смешанная техника.  
41,5 x 61. Частная коллекция

Марк Ефимович Тумин (1946–2013)<sup>3</sup> выполнил несколько аналитических интерпретаций «Охоты на львов». Этому художнику всегда было свойственно объединение различных технических приемов — его можно смело назвать «мастером синтеза». Вот и здесь, соединяя динамичный штрих карандаша, яркие или трепетно-нежные линии акварели, добиваясь тончайших нюансов светотени масляной живописи, «сплетая» художнические манеры, он стремится расширить спектр средств худо-

жественной выразительности техник, создавая с их помощью сложнейшие эмоциональные образы. Работы живописца метафизичны. К примеру, аналитический этюд, выполненный смешанной техникой по бумаге, демонстрирует не только свободный диапазон визуализации яростного мгновения смертельной охоты, но проявляет обостренное осмысление автора целостного высказывания о мире и сущем, о добре и зле, о битве света и тьмы (рис. 2).

При всей подробной проработке переднего плана заметен повышенный интерес к колористическим проблемам: основное внимание художника стремится в глубину, а пространство как таковое, включающее в себя световоздушную среду, играет важнейшую роль в образной и композиционной структуре листа. Так возникает «таинственное мерцание» [19, с. 3] на полотнах художника, подмеченное искусствоведом Н. И. Благодатовым, специалистом по ленинградскому неофициальному искусству.

М. Е. Тумин, подобно всем своим коллегам, сосредоточенно изучал теорию искусства и визуального восприятия, артистически используя ее на практике, особенно в любимом графическом формате. Художник стремился к точному воплощению задуманного — к тому, чтобы его пластический мир стал неоспоримым сонмом линий, вбирающим «в себя решительно все оттенки выразительности — от холодного лиризма первоначально до жаркого драматизма в конце» [20, с. 121].

Представитель младшего поколения «эрмитажников» Андрей Михайло-

<sup>3</sup> М. Е. Тумин родился в Ленинграде. Его портфолио образования включает художественную студию при ТХУ (1960–1962), городскую художественную школу (1963–1964), ЛХУ им. В. А. Серова (1965–1968), где занимался под руководством А. П. Зайцева, и СНО ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. В своем профессиональном становлении художник отдавал должное творческому фундаменту, заложенному А. П. Зайцевым.

вич Соколов (род. в 1977) — научный сотрудник Кунсткамеры, кандидат исторических наук, учился живописи у М. Е. Тумина, был его преданным адептом. А. М. Соколов, несомненно, — представитель художников, работающих за мольбертами в залах музея, по-прежнему вдохновленных могучей волей единого наставника и реализующих идею о создании новой анатомии «композиционной за-теи, анатомии пространства, анатомии акцентов и упущений» [21, с. 6].

К примеру, графическая интерпретация картины Рубенса (рис. 3)

обнаруживает сурово-аскетичное структурное мышление А. М. Соколова, диктующее жесткий драматизм его работе. Можно сказать, что художнику удалось сохранить хрустальную сущность метода «эрмитажной школы» в краткой формулировке — парафразе методологического принципа Уильяма из Оккама — «Не проводить ни одной линии без необходимости» (ср.: «Не следует множит сущее без необходимости» [22]). Линии художника выверены, просчитаны, остры; в местах уплотнения они материализованы до следа стали — вот-вот и плоскость бумаги будет рассечена бритвой, прорежется острием клинка. На рисунке — первый этап аналитической интерпретации, работа карандашом.

Живописец, поэт, педагог Владимир Кимович Кагарлицкий (1939–1993)<sup>4</sup> с 1968 года в течение многих лет изучавший искусство старых мастеров в Эрмитаже, отмечал: «Огромное влияние оказал на меня Г. Я. Длугач, мой учитель, открывший мне глаза на внутренний пластический смысл картины» [23, с. 7–8].

В своих заметках «Копирование рисунков старых мастеров как форма воспитания пластического видения» В. К. Кагарлицкий уделил особое внимание свойствам линий, присутствующих при построении художественного образа на изобразительной плоскости, невидимых, но мыслимых автором, играющим решающую роль, образующих скрытый план художественного произведения, его внутреннюю архитектуру: «...это — горизонталы,



Рис. 3. Соколов А. М.  
Аналитическая интерпретация картины  
П. П. Рубенса «Охота на львов». 2016.  
Бумага, грифель. 54,5 x 74,6.  
Собственность художника

<sup>4</sup> В. К. Кагарлицкий после геологоразведочного факультета Горного института (1957–1962) в 1968 г. закончил Таврическое училище (ЛХУ, к моменту окончания — ЛХУ им. В. А. Серова), получив образование на живописно-педагогическом отделении.



Рис. 4. Кагарлицкий В. К.  
Аналитическая интерпретация картины  
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1960-е.  
Бумага, грифель, цветные карандаши,  
кисть, белила.  
Собственность семьи художника

вертикали, диагонали, а также сложные дуги и кривые, из которых следует особенно отметить S-образные линии...» [16, с. 63]. Художник отмечал, что в эскизе Рубенса «диагонали, направленные слева направо вверх сообщают стремительность движению копья» [16, с. 68], что он эффектно воплотил в своей графической работе (рис. 4). В ней отчетливо выделен густой штриховочной тканью линий, контрастом цвета (умбра и бистр цветных карандашей против кисти белил) изгиб S-образной, придающей дополнительную знаковую нагрузку,

акцентирующую метафорический смысл охоты.

Для Альберта Александровича Бакуна<sup>5</sup> (род. в 1946) художническая истина «находится где-то среди формообразующих линий, которыми он дробит» полотна старых мастеров в поиске «единственно верного пластического решения»: только тогда каждый элемент будет «просчитан и с точки зрения толкования формы и с точки зрения живописи» [24]. Живописец годами вырабатывал последовательность приемов аналитического копирования — строгий, точный, геометрически исчисленный карандашный эскиз на холсте, затем — поэтапная работа маслом (рис. 5). На представленном здесь изображении отчетливо проступают характерные черты живописного почерка А. А. Бакуна 1990-х годов — крепко выстроенная структура произведения, сконструированная из множественных прямых, сглаженная виртуозной пластичностью (места пересечения плоскостей текучи, не остры) и гармонией колорита, максимально приближенной к оригиналу (преобладание золотисто-охристых тонов, приглушенно-алый — рубахи воина и решительно-холодный синий — падающего воина, рефреном повторяющийся на вздыбленной лошади).

Но и сегодня продолжается самостоятельный для А. А. Бакуна процесс

<sup>5</sup> А. А. Бакун — яркий представитель группы «Эрмитаж». Основы изобразительного искусства были получены им в родном Выборге, в местной изостудии (1958–1962). Последующее обучение в ЛХУ было нелегким: поступил в 1962 г., спустя два года был отчислен из училища за «увлечение буржуазно-формалистическими направлениями искусства Запада». Далее был год странствий по России, восстановление в училище и его окончание. Главная встреча жизни — знакомство с Г. Я. Длугачем — состоялось в 1966 г. Через три года, осенью 1969 г., посещения главного музея страны стали постоянными. Художник стал брать уроки исследования манеры и стиля живописи старых мастеров у наставника вплоть до 1985 г.

творческого диалога со старыми мастерами с целью раскрытия великой таинственной сущности: аналитические копии картины Рубенса, выполненные художником, говорят о непрекращающейся работе поиска общности с законами пластики, цвета и формы старого мастера. В долгом исследовательском пути его поддерживает твердая убежденность в числовых закономерностях, заложенных в великом произведении, и неистощимое вдохновение. Последний из «эрмитажников», кто до сих пор, спустя десятилетия, возвращается к шедевру фламандца, создает новые и новые аналитические копии «Охоты...» (рис. 6). В работах последнего времени проступают новые грани творческой индивидуальности А. А. Бакуна — острота построения (художник не сковывает себя необходимостью смягчать края выстроенного «кристалла» изображения), колористическая свобода (красно-алый смело проникает в абрис животных, им акцентированы основные энергетические линии движения; серо-голубые тона вытесняют охристые; холодные цвета обостряют восприятие напряжения), условность изображения в периферийных зонах формата.

Александр Павлович Зайцев (р. 1937) — петербургский художник, выдающийся педагог, почетный профессор кафедры рисунка СПбГХПА им. А. Л. Штиглица.

Познание архитектоники художественного образа А. П. Зайцевым — это начало изучения практики «интерпретации изобразительного искусства, включая наряду с традиционными ее формами, и опыты, предпринятые в недавнее время» [25, с. 15]. А. П. Зайцев, применяя законы алгебры, логики и геометрии, расширяя философскую обоснованную систему построений, развил метод Г. Я. Длугача, создав альтернативный вариант постижения



Рис. 5. Бакун А. А.  
Аналитическая копия с картины  
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1995.  
Холст, масло. 84 x 120.  
Частная коллекция, США



Рис. 6. Зал 247  
«Фламандская живопись XVII–XVIII вв.»  
Нового Эрмитажа: оригинал Рубенса  
и работа А. А. Бакуна «  
Аналитическая интерпретация картины  
П. П. Рубенса «Охота на львов»». 2007.  
Фото А. А. Бакуна



Рис. 7. Зайцев А. П.  
Аналитическая копия картины  
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1960-е.  
Бумага, грифель. 42 x 64.  
Собственность художника

композиции. В основу своего метода А. П. Зайцев положил строгие математические расчеты, применение пифагорейско-платоновского учения о пропорции, а также применение ленты Мебиуса в качестве композиционной схемы. В таком случае, по его мнению, художник «удерживает в сознании сложнейшие рулады и выходит уже на интуитивный счет борющихся движений, образующих этот мистический КАМЕНЬ ИСКУССТВА» [26, с. 169]. Первые публикации А. П. Зайцева с оригинальными принципами

аналитической системы пластического интерпретирования картины относятся к 1981–1982 годам, когда он писал о «пропорциональных отношениях треугольника Пифагора “замечательные свойства которого, могут быть использованы в творческой практике художника”» (цит. по: [27, с. 195]). Опираясь на рекомендацию Жоржа Брака «мерить вдохновение линейкой», А. П. Зайцев, признавая эмоционально-взволнованное состояние художника, с которым трудно совладать, брал за основу логику измерений старых мастеров, учитывая, по мнению исследователя Н. Н. Сапрыкиной, что «в свете новейших открытий золотое сечение есть внутри-биологическое свойство интеллектуального состояния человека» [28].

Особую значимость для А. П. Зайцева представляли вариации на тему рубенсовского шедевра «Охота на львов», где «система Пифагора существует, но в более сложной геометрической конфигурации», — утверждает В. К. Соколова-Зайцева [27, с. 195] (рис. 7).

Работа захватила художника на полвека: первые эксперименты с копированием «Охоты...» начались в 1960-е, последний холст датирован 2012 годом. В этот промежуток времени были созданы десятки вариантов аналитических копий эскиза Рубенса, поскольку этот труд — отражение одного непреодолимого порыва, подчиняющего своей страстью и нашего современника. Ряд произведений из этого цикла находится в фондах государственных музеев.

Первоначально А. П. Зайцев буквально препарировал части изображения — фигуры, лица, позы, жесты, элементы одежды и оружия: игнорирование деталей привело бы к потере своего смысла. Покрывая карандашный рисунок темперой или акварелью, белилами или масляной краской, худож-

ник создавал не просто художественные слои, но пласты размышлений и раздумий — так создавалась многоступенчатая рефлексия на тему шедевра из Эрмитажа. Многогранность вариантов в поиске художественного смысла наполняло плодотворностью творческий процесс: аналитическое копирование шедевра Рубенса эволюционировало от дотошного «археологического» изыскания до звенящей лаконичности высказывания. Заключительные работы А. П. Зайцева в «рубенсовском» цикле — монолитный пластический «иероглиф», морфологически значимый и эстетически совершенный, графический знак, стремящийся к лаконичной цельности отражения изначального образа (рис. 8).



Рис. 8. Зайцев А. П.  
Аналитическая интерпретация картины  
П. П. Рубенса «Охота на львов». 2012.  
Холст, масло. 61 х 96.  
Собственность художника

Анализ шедевра Рубенса способствовал развитию знания «художественного исследования» — основы толкования формы — посредством эмоционального переживания авторской одухотворенности, осмысления наполнения произведения неким загадочным светом, считывания энергичных потоков на гранях складок одежд и лиц, абрисов животных, прочувствования философски обоснованных систем построений, которые «воспламеняют вдохновение» [28]. Вдохновение — потенциал, заложенный в «Охоте...», свойственен немногим произведениям искусства, характеризует шедевр как живой организм, способный жить в веках и изменяться, трансформироваться в интерпретациях, поскольку открыт навстречу множественным толкованиям.

Интерпретации А. П. Зайцева, полные живой страсти, имеют стилистику, не зависящую от мотива. Многие из его работ созданы с использованием возможностей вида печатной графики — шелкографии. Рисунок, выполненный по правилам аналитической интерпретации, становится базой шелкографического принта. Далее художник, используя темперу, белила, иногда акварель, колористически видоизменяет тиражный лист до уникального авторского звучания. Так родились и преобразовывались шелкографические листы цикла «Аналитическая интерпретация работы П. Рубенса «Охота на львов»». Сериграфические листы, выполненные в 1980-е годы, иногда дорабатывались мастером спустя десятилетия.

Сергей Михайлович Даниэль (род. в 1949)<sup>6</sup> в автобиографической книге «Музей» предпринял попытку раскрытия секрета той творческой полифонии, что царил в группе художников-единомышленников, упорно занимающихся в Эрмитаже под руководством Г. Я. Длугача (читай: Старик): «...Старик — он мастер.... Тот, кто владеет тайной формы, кому дана власть над формой» [29, с. 179]. Существенно то, что в книге подробно описана последовательность работы над аналитическим копированием Рубенса — поначалу долгий период копирования интерьеров Эрмитажа и античных скульптур на первом этаже, и лишь потом — рубенсовский зал, «основные линии» композиции, «первые линии — как при сотворении мира...» [29, с. 165].

По мнению одного из рецензентов книжного издания, концепция «Музея» вступает в переключку с «Самопознанием» Н. А. Бердяева, несмотря на то, что «в книге Даниэля мы имеем дело не с философической, а, если можно так выразиться, с художественно представленной автобиографией, где явления внешней жизни имеют значение лишь в связи с их художественным восприятием» [30, с. 312]. В контексте данной статьи важно, что фрагмент рисунка С. М. Даниэля с эскиза Рубенса «Охота на львов», ныне находящегося в фондах музея «Царскосельская коллекция», был использован автором для оформления обложки книги.

В обзоре «пластического погружения в текст» рубенсовского этюда необходимо упомянуть работы Бориса Фёдоровича Головачёва (род. в 1939). В 1960–1980-е годы он принимал участие в аналитическо-исследовательской работе в залах Эрмитажа под руководством Г. Я. Длугача. В своих записях художник фиксирует: необходимым условием исследований являлась «...убежденность в том, что живописное изображение представляет собой своего рода текст, организованный и воспринимаемый по своим, бытующим только в живописно-пластической сфере принципам» [31]. Б. Ф. Головачев стремился к тому, чтобы его работы, и, в частности, копии Рубенса, отображали основные этапы анализа структуры живописного произведения, «начиная от глубинных слоев структуры, не воспринимаемых в предметно-сюжетном слое, до вполне развитых, “обросших” пластической материей слоев» [31].

Уже после распада группы, в 2000-х годах, Б. Ф. Головачев продолжает

---

<sup>6</sup> С. М. Даниэль — известный российский искусствовед, доктор искусствоведения, художник, входивший в группу «Эрмитаж» в 1969–1997 гг. Многообразие творческих интересов ученого не ограничивается просветительством и разработкой вопросов теории искусства и визуального восприятия: в 2012 г. С. М. Даниэль опубликовал автобиографическую книгу «Музей» с посвящением «Моим учителям». Книга, снабженная авторскими рисунками периода ученичества в «эрмитажной школе» (1969–1971), — повествование о становлении личности молодого человека, художника, настойчиво ищущего свой путь в сложной среде существования официальной и неконформистской культурных сред 1960–1970-х гг.

индивидуальную работу «борьбы за форму»: с помощью тонкого графитного карандаша по бумаге, от первых, «первородных», линий до густо-спрессованных, объединенных в штриховые плоскости, заставляющих мерцать антрацитом плоскость листа, он вновь и вновь воссоздает мгновения битвы, пытаясь в диалоге со старым мастером постичь, наконец, тайну живописи. И познать себя, свои возможности, границы творчества, проверить посредством карандаша точность структурного мышления великого фламандца через пластический диалог с ним. Сейчас эти «Аналитические интерпретации П. П. Рубенса» находятся в фондах ГБУ «Музей “Царскосельская коллекция”».

История группы «Эрмитаж» закончилась в 1998 году: выставка в Эрмитаже «Неклассическая классика: Три поколения “Эрмитажной школы” Г. Я. Длугача» стала «финальным аккордом» группы. Отметим, что выставочная экспозиция, включающая более пятидесяти работ, значительное место (около трети всех экспонатов) выделила интерпретациям произведений Рубенса. В частности, были представлены аналитические копии произведений «Союз Земли и Воды», «Возчики камней», «Снятие с креста», «Пир в доме Симона Фарисея», «Смерть Генриха IV и объявление регентства», «Коронация королевы». Творческое истолкование эскиза «Охота на львов» было продемонстрировано холстами и графическими работами А. А. Бакуна, М. Е. Тумина, В. В. Крайнова и привлекло внимание посетителей своей экспрессивной выразительностью, обнаруживающей непосредственность и свежесть первоначального рубенсовского замысла. Образы фламандского мастера — отражение его «героического» мировосприятия; они живут в сублимированном пространстве-времени, они как бы вознесены над обыденной реальностью, где жизнь лишена этого пафоса...» [14, с. 68]. Выявлению этой героической патетики, жизненно необходимой героям Рубенса, посвятили значительную часть своего эрмитажного эксперимента художники группы.

Аналитические интерпретации по произведениям Рубенса большей частью были впоследствии приняты Государственным Эрмитажем в свои фонды (в собрание Отдела современного искусства) от участников группы «Эрмитаж», в том числе «Аналитическая интерпретация картины П. П. Рубенса “Изгнание Агари”» Б. Ф. Головачева, «Аналитическая интерпретация эскиза П. П. Рубенса “Коронация Марии Медичи”», А. А. Бакуна — «Снятие с креста (Рубенс)», М. Е. Тумина — «Аналитическая интерпретация с П. П. Рубенса “Возчики камней” (фрагмент)», С. М. Даниэля — «Аналитический этюд с картины П. П. Рубенса “Союз Земли и Воды”», В. К. Кагарлицкого — «Интерпретация эскиза Рубенса», «Аналитический рисунок с картины П. П. Рубенса “Коронация королевы”»

Конструктивно-интуитивный метод копирования, который стал отличительной чертой обучения в «эрмитажной школе» под руководством

Г. Я. Длугача, открыл просторы для пластического изучения картин старых мастеров, способствовал поиску бесконечных связей, образующих полотно, созданию аналитических копий и интерпретаций, сотворению собственного произведения искусства. Искусствовед Е. Н. Байгузина считает, что в интерпретации «образы, увиденные сквозь призму классического наследия, но рассказанные современным художественным языком», зависят, первоначально, от глубины и богатства личностей живописцев-интерпретаторов [32, с. 15]. Аналитические интерпретации — визуальные многоступенчатые комментарии к «Охоте на львов» Рубенса, выполненные художниками группы «Эрмитаж», привлекают особое внимание к шедевру, приоткрывают полог его тайны, обосновывают авторскую композицию, раскрывают инвариантность творческого замысла. В конечном счете пластические интерпретации «эрмитажников» свидетельствуют дыханием жизни гениальному высказыванию П. Валери: «Произведение живет лишь постольку, поскольку оно способно казаться совершенно не тем, каким его создал автор» [33, с. 152].

Один из самых преданных поклонников великого фламандца, Делакруа, рассуждая о смелости художника как свойстве мастерства таланта, приглашал не приписывать его «исключительно только той способности обновления или постоянной молодости таланта, которая зависит от новых приемов и эффектов... Рубенс сразу же стал Рубенсом... Когда же он копирует Леонардо, Микеланджело или Тициана — (а копирует он их постоянно), — кажется, что он делается Рубенсом в еще большей степени, нежели в оригинальных работах» [34, с. 328–329]. Потребуется время, чтобы понять истинную значимость той грандиозной работы, которую проделали художники под руководством Г. Я. Длугача в Эрмитаже. Одно можно утверждать сейчас: единый метод «пластической археологии» (термин С. М. Даниэля), которым овладели «эрмитажники» в результате уникального эмпирического исследования, не только обогатил творческое наследие Рубенса, но и проявил лучшие художнические качества в каждом исследователе. Будем надеяться, что часть духа великого живописца, перенесенная на бумагу и холсты нашими современниками, наполненная новой плотью, инспирированная новыми смыслами, понятными и таинственными, не потеряет своих качеств и в новом времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кошкина О. Ю. Аналитическая интерпретация классики в творчестве художников группы «Эрмитаж» // *Метаморфозы художественных форм и смыслов*: сб. ст. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2017. С. 97–104.
2. Даниэль С. М. К истории Творческого объединения «Эрмитаж» // Буклет выставки Творческого объединения «Эрмитаж». Л. 1991.

3. Даниэль С. М. Группа «Эрмитаж» // Интернет-галерея антикварного и современного искусства «Город искусств». URL: <http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/dlugach/> (дата обращения: 17.10.2018).
4. Кочубеева П. И. Рыцарь живописи // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки. СПб: ГезаКом, 1998. 48 с.
5. Фромантен Э. Старые мастера. М.: Сов.-й художник, 1966. 360 с.
6. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. 368 с.
7. Дмитриева Н. А. К проблеме интерпретации // Мир искусств. Альманах. М.: Культура, 1995. С. 7–41.
8. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М.: Ладомир, 1996. 687 с.
9. Пио Рене. Палитра Делакруа. М.–Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. 48 с.
10. Рубенс П. П. Письмо Уильяму Трамболу // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. М.: Искусство, 1967. Т. 3. С. 193–194.
11. Питер Пауль Рубенс. Жизненный путь // Фламандское искусство в Эрмитаже. Государственный Эрмитаж. Образовательная музейная программа. URL: <http://edu.hermitage.ru/catalogs/1421610829/themes/1421610923/article/1421610926> (дата обращения: 17.10.2018).
12. Варшавская М. Я. Петер-Пауль Рубенс. Охота на львов. Л.: Тип. Гос. Эрмитажа, 1947. 8 с.
13. Павлов В. И. Метод ментальных проекций и его применение в анализе произведений искусства. СПб.: Полиграф. предприятие № 3, 2016. 308 с.
14. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. СПб.: Искусство, 2010. 199 с.
15. Заславский А. С. Самопознание Гусева // Наше Наследие. № 121. 2017. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php> (дата обращения: 17.10.2018).
16. Кагарлицкий В. К. За пределы формата: стихи и заметки. СПб.: б. и., 2011. 88 с.
17. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура – С, 2007. 392 с.
18. Головачев Б. Ф. Непростой путь к свободе // Юрий Гусев. Живопись и графика из собрания музея. СПб.: Гос. музей «Царскосельская коллекция», 2019. С. 7–18.
19. Александр Зайцев и его круг. Каталог выставки к 70-летию художника и педагога. В рамках выставки «Санкт-Петербург–2007». СПб.: Enter, 2008. 32 с.
20. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2006. 240 с.
21. Зайцев А. П. Метод рисунка. СПб.: Аграф, 2005. 40 с.
22. Смирнов Г. А. Оккам Уильям // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека ИФ РАН. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01b7ec01008dba3d6c128fb7> (дата обращения: 17.10.2018).
23. Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски. СПб.: б. и., 1995. 68 с.

24. Альберт Бакун. Substantia Rerum // Арт-холдинг Russian art. Арт-холл «МонаКо». URL: <http://ru-art.com/halls/monako/press/release.php?ID=1831> (дата обращения: 17.10.2018).
25. Даниэль С. М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство–СПб., 2002. 304 с.
26. Зайцев А. П. Графика и литература. ЦЭЮЯ. СПб.: б. и., 2010. 352 с.
27. Соколова-Зайцева В. К. Школа математической интерпретации картины профессора А. П. Зайцева // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Мат-лы Первой междунаро. науч. конф. СПб.: СПбГУПТД, 2016. Ч. I. С. 192–201.
28. Творчество и логика. Выставка-брифинг // Буклет. Тольятти: Отдел культуры Тольяттинского райисполкома, 1986.
29. Даниэль С. М. Музей. СПб.: Аврора, 2012. 288 с.
30. Ломоносов А. Г. Заметки по поводу книги Сергея Даниэля «Музей» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 4. С. 311–314.
31. Борис Головачев. Эрмитажная аналитика // Персональный сайт художника Бориса Головачева. URL: <http://boris-golovachev.com/analytica.html> (дата обращения: 09.03.2021).
32. Байгузина Е. Н. Интерпретация первоисточников в артистических портретах Ю. В. Пугачева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 9–15.
33. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 622 с.
34. Дневник Делакруа: в 2 т. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. Т. II. 442 с.

#### REFERENCES

1. Koshkina O. Yu. Analiticheskaya interpretaciya klassiki v tvorchestve xudozhnikov grupy` «E`rmitazh» // Metamorfozy` xudozhestvenny`x form i smy` slov: sb. st. SPb.: Izd-vo Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2017. S. 97–104.
2. K istorii Tvorcheskogo ob``edineniya «E`rmitazh» // Buklet vy`stavki Tvorcheskogo ob``edineniya «E`rmitazh». L. 1991.
3. Danie`l` S. M. Gruppa «E`rmitazh» // Internet-galereya antikvarnogo i sovremennogo iskusstva «Gorod iskusstv». URL: <http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/dlugach/> (data obrashheniya: 17.10.2018).
4. Kochubeeva P. I. Ry`czar` zhivopisi // Neklassicheskaya klassika: Tri pokoleniya «E`rmitazhnoj shkoly`» G. Ya. Dlugacha: katalog vy`stavki. SPb: GezaKom, 1998. 48 s.
5. Fromanten E`. Stary`e мастера. М.: Sov.j xudozhnik, 1966. 360 s.
6. Vipper B. R. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva. М.: AST-PRESS KNIGA, 2004. 368 s.

7. Dmitrieva N. A. K probleme interpretacii // Mir iskusstv. Al`manax. M.: Kul`tura, 1995. S. 7–41.
8. Vinkel`man I.-I. Izbranny`e proizvedeniya i pis`ma. M.: Ladomir, 1996. 687 s.
9. Pio Rene. Palitra Delakrua. M.–L.: OGIZ–IZOGIZ, 1932. 48 s.
10. Rubens P. P. Pis`mo Uil`yamu Trambolu // Mastera iskusstv ob iskusstve. Izbranny`e otr`vki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov v semi tomax. M.: Iskusstvo, 1967. T. 3. S. 193–194.
11. Piter Paul` Rubens. Zhiznenny`j put` // Flamandskoe iskusstvo v E`rmitazhe. Gosudarstvenny`j E`rmitazh. Obrazovatel`naya muzejnaya programma. URL: <http://edu.hermitage.ru/catalogs/1421610829/themes/1421610923/article/1421610926> (data obrashheniya: 17.10.2018).
12. Varshavskaya M. Ya. Peter-Paul` Rubens. Oxota na l`vov. L.: Tip. Gos. E`rmitazha, 1947. 8 s.
13. Pavlov V. I. Metod mental`ny`x proekcij i ego primenenie v analize proizvedenij iskusstva. SPb.: Poligraf. predpriyatie № 3, 2016. 308 s.
14. Danie`l` S. M. Kartina klassicheskoj e`poxi. Problema kompozicii v zapadnoevropejskoj zhivopisi XVII veka. SPb.: Iskusstvo, 2010. 199 s.
15. Zaslavskij A. S. Samopoznanie Guseva // Nashe Nasledie. № 121. 2017. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php> (data obrashheniya: 17.10.2018).
16. Kagarliczkij V. K. Za predely` formata: stixi i zametki. SPb.: b. i., 2011. 88 s.
17. Arnxejm R. Iskusstvo i vizual`noe vospriyatie. M.: Arxitektura – S, 2007. 392 s.
18. Golovachev B. F. Neprosto j put` k svobode // Yurij Gusev. Zhivopis` i grafika iz sobraniya muzeya. SPb.: Gos. muzej «Czarskosel`skaya kollekcija», 2019. S. 7–18.
19. Aleksandr Zajcev i ego krug. Katalog vy`stavki k 70-letiyu xudozhnika i pedagoga. V ramkax vy`stavki «Sankt-Peterburg–2007». SPb.: Enter, 2008. 32 s.
20. Kandinskij V. V. Tochka i liniya na ploskosti. SPb.: Azbuka-klassika, 2006. 240 s.
21. Zajcev A. P. Metod risunka. SPb.: Agraf, 2005. 40 s.
22. Smirnov G. A. Okkam Uil`yam // Novaya filosofskaya e`nciklopediya. E`lektronnaya biblioteka IF RAN. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01b7ec01008dba3d6c128fb7> (data obrashheniya: 17.10.2018).
23. Vladimir Kagarliczkij. Stixi i nabroski. SPb.: b. i., 1995. 68 s.
24. Al`bert Bakun. Substantia Rerum // Art-xolding Russian art. Art-xoll «MonaKo». URL: <http://ru-art.com/halls/monako/press/release.php?ID=1831> (data obrashheniya: 17.10.2018).
25. Danie`l` S. M. Seti dlya Proteya: Problemy` interpretacii formy` v izobrazitel`nom iskusstve. SPb.: Iskusstvo-SPb., 2002. 304 s.
26. Zajcev A. P. Grafika i literatura. CzE`YuYa. SPb.: b.i., 2010. 352 s.
27. Sokolova-Zajceva V. K. Shkola matematicheskoj interpretacii kartiny` professora A. P. Zajceva // Dizajn i xudozhestvennoe tvorcestvo: teoriya, metodika i praktika.

- Mat-ly` Pervoj mezhdunarod. nauch. konf. SPb.: SPbGUPTD, 2016. Ch. I. S. 192–201.
28. Tvorchestvo i logika. Vy`stavka-brifing // Buklet. Tol`yatti: Otdel kul`tury` Tol`yattinskogo rajispolkoma, 1986.
29. Danie`l` S. M. Muzej. SPb.: Avrora, 2012. 288 s.
30. *Lomonosov A. G.* Zametki po povodu knigi Sergeya Danie`lya «Muzej» // Vestnik Russkoj xristianskoj gumanitarnoj akademii. 2014. T. 15. Vy`p. 4. S. 311–314.
31. Boris Golovachev. E`rmitazhnaya analitika // Personal`ny`j sajt xudozhnika Borisa Golovacheva. URL: <http://boris-golovachev.com/analytica.html> (data obrashheniya: 09.03.2021).
32. *Bajguzina E. N.* Interpretaciya pervoistochnikov v artisticheskix portretax Yu. V. Pugacheva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 1 (42). S. 9–15.
33. *Valeri P.* Ob iskusstve. M.: Iskusstvo, 1976. 622 s.
34. Dnevnik Delakrua: v 2 t. M.: Izd-vo Akademii xudozhestv SSSR, 1961. T. II. 442 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кошкина О. Ю. — канд. искусствоведения; [olga\\_koshkina@bk.ru](mailto:olga_koshkina@bk.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Koshkina O. Yu. — Cand. Sci. (Arts); [olga\\_koshkina@bk.ru](mailto:olga_koshkina@bk.ru)