

**Кошкина О.Ю.**

**ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА  
В ЖИВОПИСИ ГРУППЫ «ЭРМИТАЖ»:  
СТРУКТУРНО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ  
АРХИТЕКТУРНЫХ ВИДОВ<sup>®</sup>**

*Галерея современного искусства «Матисс клуб»,  
Санкт-Петербург, Россия, olga\_koshkina@bk.ru*

*Аннотация.* Группа «Эрмитаж» – неофициальный союз студентов и выпускников художественных училищ и институтов, возникший в конце 1960-х под руководством Г.Я. Длугача (1908–1988). Основной задачей творчества художники группы «Эрмитаж» определили работу «над формой, создающей пластический образ как явление». Образ родного и любимого города, «рукотворной жемчужины» – Петербурга – они обогатили глубоко выстраданным чувством «взаимопроникаемости средств при построении пространства в объеме и на плоскости», которое делает занятия живописью органичным процессом обогащения пластического видения.

*Ключевые слова:* «эрмитажная школа»; Г.Я. Длугач; группа «Эрмитаж»; аналитическая интерпретация; интерпретация формы; художественный образ.

Поступила: 01.10.2020

Принята к печати: 15.10.2020

**Koshkina O.Y.**

**St. Peterburg's cityscape in the art of the Hermitage group:**

**Structural and plastic transformation**

*Matisse Club Contemporary Art Gallery,*

*St. Petersburg, Russia, e-mail: olga\_koshkina@bk.ru*

*Abstract.* The Hermitage Group is an unofficial union of students and graduates of art schools and institutes, which was formed in the late 1960<sup>s</sup> under the leadership

of G.Y. Dlugach (1908–1988). The main task of the Hermitage group's work was to define the work «on the form that creates the plastic image as a phenomenon». The image of their native and beloved city, the «man-made pearl» – St. Petersburg – was enriched with the deep feeling of «convergence of means when constructing a three-dimensional and surface space», which turns art into a natural process of enriching the plastic vision.

*Keywords:* the Hermitage school; G.Y. Dlugach; The Hermitage Group; analytical interpretation; interpretation of the form; Artistic image.

Received: 01.10.2020

Accepted: 15.10.2020

Группа «Эрмитаж», положившая основание мощному ученическому потоку «эрмитажная школа» – неофициальная группа художников, костяк которой составили студенты и выпускники художественных училищ и институтов, – возникла в середине 1960-х годов. Ее идеальный вдохновитель и основатель – художник-подвижник, философ, прирожденный педагог Григорий Яковлевич Дlugач (1908–1988).

В 1928 г. Г.Я. Дlugач приехал в Москву и поступил на единый художественный рабочий факультет. После перевода в Ленинград, успешно пройдя трехлетнее подготовительное обучение на рабфаке и выдержав экзамены, в 1932 был зачислен на первый курс живописного факультета Института пролетарского изобразительного искусства. Образование, однако, не закончил: последовало отчисление «за формализм». Не расставшись с живописью, Дlugач в конце 1930-х начал преподавать в изостудии Дома пионеров и школьников. Был призван в 1939 г. на советско-финскую войну; с сентября 1941 по август 1945 г. – красноармеец на фронтах Великой Отечественной. Вернувшись, отслужил в ДПШ до пенсии. В середине 1950-х начал копировать старых мастеров в Эрмитаже, таким образом, связав свою судьбу с музеем на несколько десятилетий.

Первую группу учеников Дlugача, присоединившихся к нему в эрмитажных залах, консолидировало чувство неудовлетворенности полученным образованием и ограниченными возможностями реализации. Бескомпромиссное желание восстановить разорванные эпохальные связи и возобновить живописные традиции старых мастеров примиряло их с осознанием тернистого пути многолетней многоэтапной эрмитажной работы. Идейную платформу аналитического копирования шедевров классики сформировали оригинальные

принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений методом геометрической логистики, предложенные наставником.

Теоретические основы анализа вырабатывались поэтапно, непосредственно на месте – в эрмитажных залах. Стезя, начатая Длугачем с копирования великих художников, через три поколения его учеников-последователей выкристаллизовывается в самобытную теорию аналитической интерпретации: «Практика “Эрмитажной школы” принципиально отличается как от традиционного академического копирования, так и от “пародирования” классики, получившего известное распространение в современном искусстве» [Даниэль, 1998].

Длугач, безмерно преданный искусству, стремился к выявлению внутренней структуры картины, работая скрупулезно и интуитивно находя невидимые динамические линии, пронизывающие картину, организующие формат и конструирующие в нем образ через вертикали, горизонтали, диагонали, а также сложные дуги и кривые. Этому способствовала его предельная чуткость, соединенная с природным мастерством и творческим темпераментом, которая придавала цельность работе: «Все это есть в произведениях старых мастеров... Я повторял, и буду повторять: нет ни импрессионистов, ни реалистов, ни кубистов, а есть классика» [Кочубеева, 1998, с. 13].

Технология творческой интерпретации, выработанная Длугачем, в изложении его ученика, доктора искусствоведения С.М. Даниэля, звучит так: данный метод «не размывает определенность толкуемого текста, присущие ему границы, но, напротив, обостряет чувство границ, на которых только и возможно понастоящему пережить образ и смысл *иного*, а вместе с тем заново открыть *свое*. Так, изучая чужой язык, мы обнаруживаем иное видение привычных вещей, иные принципы означивания действительности, иной, “странный” образ мира, но в то же время глубже осознаем строй и дух собственного языка» [Даниэль, 1998, с. 8].

Стремление исчислить гармонию в прекрасном мотивировало к глубоким теоретическим штудиям, восходившим к трудам Пифагора и Платона, в частности к рассмотрению модели космического пространства вокруг нашей планеты, созданной Платоном, концептуально выстроенной с помощью геометрии. Как отмечает наш современник: «Платон описывал Землю шарообразной, поэтому правильный выпуклый многогранник Платона (Платоново

тело), вписанный не просто в абстрактную сферу, а в сферу небесную (несомненно, удовлетворяющую всем условиям математической идеальности), мог бы стать плодотворным объектом геометрических исследований одинаково и в наше время, и в далеком прошлом» [Курляндский, 2019, с. 225].

Принцип рассмотрения искусства через призму его архитектоничности стал основополагающим – решение вопросов формообразования на базе основных законов плоскостных изображений требует мощного теоретического подтверждения. Известно изречение В.А. Фаворского, что в организации пространственного хаоса первичной объемной формой является куб [Фаворский, 1988, с. 16]. Анализируя художественное пространство как отражение объективного, ученый не акцентировал абстрактно-геометрическую сторону проблемы, но выявлял исторически сложившиеся практики «целостной передачи трехмерного мира в художественном произведении» [Фаворский, 1988, с. 16].

Высокая нравственная планка, характерная для «эрмитажной школы», не позволяла участникам группы «Эрмитаж», в которую в разное время входили А.А. Бакун, Б.Ф. Головачев, Ю.А. Гусев, А.М. Даниэль, С.М. Даниэль, В.К. Кагарлицкий, В.Н. Обатнин, М.Е. Тумин, допускать небрежность и халатность в работе, производить откровенную халтуру. Учение с помощью копирования иллюстрирует рисунок С.М. Даниэля (рис. 1) (аналитическая копия фрагмента живописного произведения Ф. Гварди «Вид Венеции» (современная атрибуция), в настоящее время не представленный в постоянной экспозиции Эрмитажа).

Познакомимся с художниками группы.

Несмотря на то что Александр Павлович Зайцев (р. 1937) формально не входил в группу «Эрмитаж», он сыграл большую роль в становлении «эрмитажной школы» как «первый из первых» учеников. Творчество почетного профессора СПбГХПА им. А.Л. Штиглица А.П. Зайцева многопланово, мощно, глубоко. Его художественное наследие уже занимает в пространстве русского искусства, по мнению искусствоведа Н.И. Благодатова, «неоспоримо важное место, обозначив особую ветвь экспрессионизма в сочетании неподолимых страостей бессознательного и устремленности к божественной гармонии чисел» [Зайцев, 2010, с. 3]. Мастер – мощный движитель доминанты живописно-пластических построений.

Досконально точная школа копирования, по миллиметру, воспитала Зайцева как художника.

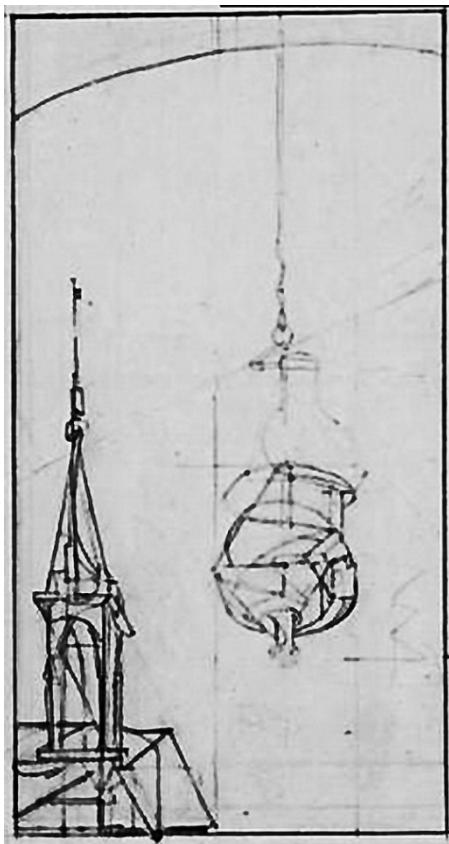


Рис. 1.

**Даниэль С.М. Рисунок с картины Ф. Гварди «Городской вид».  
1969. Бумага, графитный карандаш. 18 × 9,5.  
СПб ГБУ «Музей “Царскосельская коллекция”»**

Обращаясь к биографии Зайцева, отметим, что вся его жизнь связана с городом на Неве. Рожденный незадолго до Великой Отечественной войны, в 1941-м покинул с семьей «гранитный город славы и беды» – эвакуация, Сибирь. Там же, по воспоминаниям,

обретены первые впечатления жизни. В 1945 – возвращение домой и воскреснувшая память стен. Первые сильные литературные впечатления – Ф.М. Достоевский «Белые ночи». Учеба и успешный выпуск на факультете живописи ИнЖСА им. И.Е. Репина в 1963 г. 1960-е годы стали переломными: произошло знакомство с Г.Я. Длугачем.

Зайцев был опорным звеном «многолетнего коллективного ученичества» [Даниэль, 1991] школы Длугача. При этом художник оставался учеником всю свою жизнь – качество, характерное для всех соратников по «эрмитажной школе»: обучение мастерству с глубоким погружением в пространственную мистерию картины – изначальная направленность эрмитажного опыта [Даниэль, 1998]. Долголетний опыт копирования в музее позволял фундаментально изучать живописно-пластическую целостность мирового художественного наследия.

Окружение наставника сформировало «особенно тесный круг, сосредоточенный вблизи мастера» [Александр..., 2008, с. 3]. Благодаря влиянию Зайцева, многие из его учеников в ЛХУ им. В.А. Серова, где он преподавал, пришли к практическим занятиям с Длугачем в Эрмитаже, а некоторые впоследствии вошли в состав группы «Эрмитаж».

Создавая новое художественное пространство, Зайцев находится внутри идеологии конструктивной направленности, формируя новую анатомию композиционной затеи – анатомию пространства, акцентов и упущений. К примеру, темперная работа на бумаге «Санкт-Петербург» (рис. 2) с искривленными, склоненными шпилями Петропавловского собора и Кунсткамеры, острыми горизонталями процарапана, прорвана, продрана до основания и обнажает фактуру бумаги. Строгие штрихи оборванными острыми краями незаконченных строк впиваются в израненное пространство города, срывая с него пелену – верхний красочный слой: «...прошив в ресницы людям бисер золотой...». Короткие линии как пули автоматной очереди скользят «краями ржавых крыш» в сопровождении авторских строф:

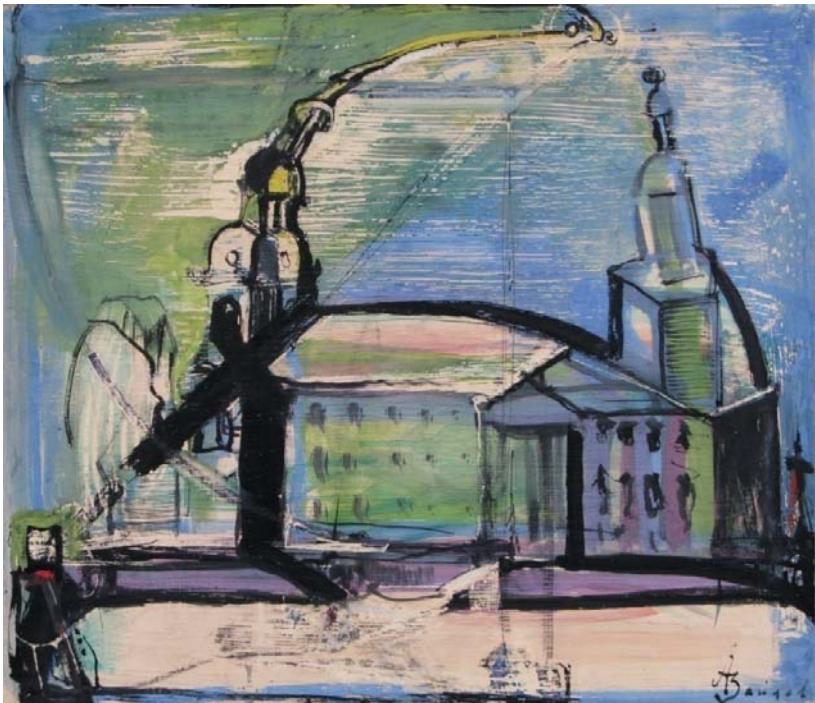


Рис. 2.  
**Зайцев А.П. Санкт-Петербург. 1991. Бумага,  
темпера. 40 × 46. Собственность автора**

промерзший град,  
краями ржавых крыши луну и звезды исцарапав,  
катился колесом в извечной колее вселенского полета  
от точки А до Е,  
неотвратимо возвращаясь к свету –  
так заплясало солнышко в Неве.

Порозовело яблоко Ньютона,  
сгорая от волненья розовой щекой,  
прошив в ресницы людям бисер золотой  
и лужи глаз влюбленных,  
пронизав ручьями смеха и слезами  
и отражением задумчивых зеркал,  
и поплыли ночи белые через мостов оскал  
и над серебряным ларцом –  
Растрепли царственный дворцом...  
О, Эрмитаж, дрожащий в водах, как мираж! [Зайцев, 2010, с. 23].

Душа художника восприимчива к проявлениям мистицизма: так, вкупе с драматическим творческим напряжением рождаются полотна «Ангел над городом» (рис. 3), интерпретирующее фигуру ангела с четырехконечным латинским крестом, венчающим Александровскую колонну, и «Замок Павла Первого» (рис. 4), представляющее Михайловский замок с доминантой шпиля храма Михаила Архангела и бронзовый конный памятник Петру I на перекрестьях Замковой и Кленовой улиц. В последней работе парящий над замком образ Павла I воспринимается иллюстрацией к произведению Н.С. Лескова «Привидение в Инженерном замке»: «У домов, как у людей, есть своя репутация...».



Рис. 3.  
**Зайцев А.П. Ангел над городом. 2009.**  
**Холст, масло. 145 × 100. Собственность автора**



Рис. 4.  
**Зайцев А.П. Замок Павла Первого. 2018.**  
**Холст, масло. 80 × 60. Собственность автора**

Владимир Кимович Кагарлицкий (1939–1993) – ленинградец, по окончании в 1962 г. Горного института, осознав приоритет творческой составляющей, вновь пошел учиться и в 1968-м окончил Таврическое училище (ЛХУ им. В.А. Серова). В том же году стал учеником Г.Я. Дlugача. Признавая огромное влияние учителя, навсегда сохраняет в памяти, что тот открыл «глаза на внутренний пластический смысл картины» [Владимир..., 1995, с. 7–8]. Отдав почти четверть века аналитическому копированию произведений старых мастеров в Эрмитаже, до последнего был занят феноменом

копирования, который рассматривал как форму воспитания пластика видения: «Пространство (объем) внутри формата строится взаимопроникающими плоскими формами, которые превращают изобразительную плоскость в идеально плоскую монолитную плиту» [Кагарлицкий, 2011, с. 61].

В творчестве Кагарлицкого образ родного города, несомненно, занимал важное место: он, как многие товарищи по группе, стремился преодолеть музейно-отчужденное отношение к архитектуре города, предлагая зрителю самостоятельное видение, переживание и осмысление городских достопримечательностей. Так сложилось, что большинство городских пейзажей мастера утрачено – сгорели при пожаре в мастерской. Остались лишь три живописных полотна «Река Мойка», выполненных в разные годы, пластический отзвук которых сохранен в стихах художника, в которых, впрочем, пространственная область пристрастия рифмуется с самоиронией:

*Ты что-то, брат, сутулить нынче плечи стал,  
Как будто после длительной попойки.  
Пойдем с тобой осматривать отчество  
И говорить о совершенствах Мойки.  
И может быть, дойдя до Эрмитажа,  
Глотнув в трубе канавки невской стужи,  
С тобою соглашусь я даже,  
Что и Васильевский ничуть не хуже*

[Владимир..., 1995, с. 41].

Уместно привести высказывание о Кагарлицком его товарища С.М. Даниэля: «Выросший на Мойке, он мог судить о ее “совершенствах” со знанием дела. Местоположение мастерской счастливым образом совпало с “отечеством” в том сугубо личном и конкретном смысле, в каком воспринимает это понятие ребенок и, если повезет, удается воспроизвести поэту» [там же, с. 11].

Мойка не случайно стала источником вдохновения – мастерская Кагарлицкого, разделенная на двоих с ближайшим товарищем Ю.А. Гусевым, размещалась неподалеку, на Большой Конюшенной, 15 (в советское время – улица Желябова), в центре города. Это пристанище мастера отличалось поистине творческим духом и артистичной атмосферой – настоящее царство свободы: здесь со-

бирались друзья-художники для анализа и оценки новых работ, постоянно гостили поэты А.С. Щеглов, И.И. Кирзнер и др.

Интересно проследить маршрут художника до места, откуда развивается фабула пейзажа «Река Мойка» (рис. 5). Итак, выйдя из полуподвальной мастерской с высокими сводчатыми потолками, мастер сворачивал налево по бульвару Желябова и через несколько метров попадал во Дворы Капеллы – четверка проходных дворов, образующих своеобразный клин, широким концом упирающийся в набережную Мойки. Длинный проход Дворами Капеллы, нацеленный в болотистую сырость реки, встречал строгой торжественностью гранитной набережной. Снова налево, по набережной, сотня шагов – Певческий мост, за ним направо, через Зимнюю канавку, до дома № 27 – искомая точка постановки мольберта. Благодаря извилине реки открывается потрясающий вид на нечетную сторону набережной Мойки и ее излучину, с характерным узором ограды, створом Зимней канавки с обрамлением 2-м Зимним, однопролетным арочным, мостом. Отметим, что Зимняя канавка впадает в Мойку под углом и посему обозреваемый мост – косой в плане – плавно входит в протяженность набережной. Перестроенный в середине прошлого века, он имеет современное исполнение, но использование глухих каменных парапетов для ограждения опор, розового гранита в облицовке фасадов, а также повторение внешнего облика соседнего 1-го Зимнего моста представляет его исполнение органичным. Именно поэтому ансамбль набережной Мойки и Зимней канавки воспринимается целостным, архитектурно завершенным.

Река на этом полотне – главный действующий герой: она – центр, средоточие течения жизни. Художник неспроста выбирает ракурс излома: словно натянутая тетива русла в монументальном обрамлении дуги набережной – гранитный берег, парапет, чугунная ограда. Вертикали фасадов домов правого берега – Доходный дом Н.П. Ферзена, Дом графа А.А. Аракчеева, типичные представители неоклассицизма и классицизма – массивными блоками прилуки контролируют энергию согнутой реки, стоят на страже ее затаенного потенциала. Светлая вертикаль последнего перед Дворцовой площадью дома на набережной (№ 37, окрас – распространенная охра периода позднего классицизма), умножаясь с отражением на поверхности реки, создает центральную вертикаль

холста, вокруг которой закручивается действие высвобождения энергии реки на передний край холста.



Рис. 5.

**Кагарлицкий В.К. Река Мойка. 1992. Холст, масло. 35 × 46.  
Собрание семьи художника**

Задний план картины – Западный фасад Министерства Иностранных дел – призывающе сияет нежным янтарным сквозь ширину Дворцовой площади. Здесь – энергетический узел картины, переплетение вертикалей и горизонталей зданий, невидимых диагоналей водных отражений и очевидных дуг небесных облаков. Затаенная в сердцевине картины энергия крепко охраняется мощным кубом Восточного фасада Министерства Иностранных дел слева (восточное крыло Главного штаба, позднеклассический стиль), облегченным стройным рядом беленой колоннады фасада. Острота речной дуги – самый тонкий пластический инструмент изображения – смягчена мягкой выпуклостью Певческого моста. Упираясь в

сдвоенную вертикаль домов четной стороны набережной, река упокаивается стечением в левый нижний угол формата картины.

Сложная конструкция композиции, продуманная и архитектонически выверенная, полностью соотносится с ранее зафиксированной мыслью художника: «При построении художественного образа на изобразительной плоскости решающую роль играют линии, невидимые, но мыслимые автором, которые обладают энергией, способной превратить изобразительную плоскость в монолитную плиту» [Владимир..., 1995, с. 61].

Сергей Михайлович Даниэль (р. 1949), также родившийся в Ленинграде, – известный российский искусствовед, доктор искусствоведения, профессор Российской академии художеств, в 1960-е годы окончил Городскую детскую художественную школу и ЛХУ им. В.А. Серова. В 1970-е – обучался на факультете теории и истории искусств Института им. И.Е. Репина. В 1969–1977 гг. изучал искусство старых мастеров под руководством Г.Я. Длугача, тогда же вошел в неформальное творческое объединение «Эрмитаж» (1969–1997). Занятия живописью сочетал с изучением теории искусств, много преподавал. В 1970-е годы сблизился с представителями Московско-таргусской семиотической школы. Автор нескольких книг и около 150 публикаций.

Место, выбранное С.М. Даниэлем для городского пленера (рис. 6) – у опоры Благовещенского моста (в ту пору – мост Лейтенанта Шмидта), неподалеку от альма-матер – Академии художеств. Картина пространства, открывающаяся отсюда, – имперская торжественная: парадная Английская набережная, по левому берегу Большой Невы, от Сенатской площади, с тяжелой доминантой Исаакиевского собора, величаво и неспешно плывет вместе с рекой направо. Исполненные в классицизме здания Правительствующего Сената задают высокий тон льющейся симфонии ансамбля. Художественные стили строений неспешно меняются, отвоевывая свою индивидуальную партию в архитектуре, – классицизм, необарокко, эклектика, неоклассицизм, неоренессанс... Особняки, вальяжно-величественно следя друг за другом, создают всемирно известную кардиограмму невской набережной.



Рис. 6.

**Даниэль С.М. Нева-ледоход. 1980-е. Холст, масло. 76×107.  
Частное собрание**

Однако детальное воспроизведение открытого вида – не цель художника. Весна, пробуждение, слом канонов – в прямом и переносном смысле. Композиция холста содержит аналитического построения больше, нежели «срисовывания». Перво-наперво С.М. Даниэль существенно изменяет центральную горизонталь так, что весенние воды Невы с плывущими льдинами устремляются направо, к Финскому заливу, решительно и неизбежно. Утрированный наклон не разрушает конструкцию картины – изображение не «плывет», течет река: мощное господство Исаакия в вертикали крепко держит структуру изображения. Искусственно приданное ускорение ярко проявляется на переднем плане картины: льдины ледохода оспаривают прочность опоры моста, стремительно кружая вокруг, нахлестываясь ледяными пластами. Не выиграв битву, ледяной поток устремляется в протоку между набережной и ближайшим быком моста. Ступенчатый гранитный спуск к воде визу-

ально сужает пространство, усиливая роль диагонали – течение реки в правый нижний угол.

Интересно, что воспроизведенная в американском каталоге, выпущенном к турне группы «Эрмитаж» по США в 1993 г., эта работа в дословном переводе обозначена как «Ледяной поток Невы», что придает бодрящую свежесть звучания ледяному действу, наполняя его дополнительной энергией. Но и так, бесспорно, художник справился с задачей воссоздания движения линий в полотне картины: линии в формате не просто обозначены, но живут, перемещаются, лавируют.

К картине «Нева-ледоход» своевременным сопровождением будет стихотворение поэта, друга художников-эрмитажников И.И. Кирзнера, ненапечатанное, но сохранившееся в архиве:

*Сначала бурный снегопад  
И оттепель потом,  
И ураган весь Ленинград  
Перевернул вверх дном.  
Как чайка – белые снега  
Среди вороньей тьмы,  
И как перчатка – берега  
На пятерне Невы.  
  
По небу серные дымы  
Армадами летят,  
И мы предопределены  
Изведать сущий ад.  
  
И мы не знаем, что вперед  
Пришло: вода, снега,  
В душе терзанье и разброд,  
Иль этот ураган.  
  
Вода срывается с земли  
И с неба облака,  
И кажется, беда к груди  
Прижата на века.*

Александр Михайлович Даниэль (р. 1947), брат С.М. Даниэля, также обучался в ЛХУ им. В.А. Серова. Дальнейшее образование получил в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (ныне – СПГХПА им. А.Л. Штиглица) на факультете дизайна. Долгие годы преподавал на факультете сценографии и театральной технологии в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинемато-

графии (ныне – Санкт-Петербургская академия театрального искусства). Встреча с Г.Я. Длугачем оказала сильнейшее влияние на дальнейший творческий путь, как и долгие годы аналитического копирования работ старых мастеров в Эрмитаже. А.М. Даниэль – автор теоретических работ по изобразительному искусству.

А.М. Даниэль, один из немногих участников группы «Эрмитаж», кто использовал прикладные техники печатной графики в своем творчестве. Мастер выбрал линогравюру, тем самым определив стиль художественного решения работ – условно-декоративный принцип организации композиции, в котором материал – линолеум – проявляет специфические художественные возможности: «В приемах гравюры на линолеуме, которая развивает и усиливает наиболее распространенную манеру новейшей ксилографии... с ее сочетаниями динамических линий и живописных пятен, менее чувствуется язык резца» [Виппер, 2004, с. 51–52].

Художник создал несколько работ в данной технике высокой печати, посвященных родному городу. Представленный здесь лист «Мойка I: Круглый рынок» (рис. 7) воссоздает укромный уголок так называемого петербургского «Золотого треугольника» – поистине уникального района в сердце города со знаковыми культурно-историческими объектами на каждом шагу. Выбранное место – вид на Круглый рынок со стороны Михайловского сада, перспектива течения Мойки, связка Малого Конюшенного, Театрального и Пешеходного мостов («Трёхмостье»). Это место, как точно отметил искусствовед А.В. Степанов, вернее всего соответствует определению *locus amoenus*, по аналогии с чарующим уголком из «Буколик» Вергилия: «Хотя нет у нас ни пастухов, ни кущ с ручейками, да и нестерпимый зной случается редко, все-таки есть прелестные уголки, не претендующие на звание ансамблей. Такое место просто тешит взгляд, здесь хорошо приостановиться и забыть о течении времени» [Степанов, 2016, с. 363].

Неотразимая прелесть этого уголка не оставляет А.М. Даниэля равнодушным, но и не очаровывает до предательства основ ритмической организации пространства. Несколько вытянутый по горизонтали формат художник осознанно сокращает до квадрата, вводя акцентированные вертикали домов – «кулисы» классической композиции – по краям. Усложнив задачу отражения движения «монолитных плит» в изобразительной плоскости, художник виртуозно решает задачу фиксации врем-

менной протяженности формата до состояния целого посредством дуг и кривых.



Рис. 7.  
**Даниэль А.М. Мойка I: Круглый рынок. 1980-е.**  
**Линогравюра. 46 × 56. Частное собрание**

Идею подсказал сам Джакомо Кваренги – архитектор здания Круглого рынка, сохранившегося до сих пор. Треугольное в плане здание, имеющее закругленные края, предстает вздыбленным в крайних точках. Эта, на первый взгляд, неестественность отображения оправдана встороженной линией ограды набережной (легко прочитываемый типичный рисунок чугунной решетки), нависшими низкими тучами, задирающими левый край здания, и изгибами мостов, являющимися как бы частью ленты Мёбиуса. Такое проникновение за грань подлинности, за грань привычного

нам видения уравновешивается на гравюре не только строгими вертикалями фонарных торшеров и печных труб заднего плана, но и легко считываемым узором ограды Театрального моста – маска Медузы Горгоны на щите и месяц, окруженные ветвями и пальмовыми листьями. Детализация придает достоверность изображению.

А.М. Даниэль сумел передать очарование по-настоящему живописного места, используя элементы графики: изгибистые горизontали, изящные вертикали, отражения в воде, рустированность фасадов, скульптурность фонарей в отсутствии стройного вида и холодной скуки гранита пушкинской имперской столицы.

Юрий Александрович Гусев (1939–2018), всю жизнь проживший в городе на Неве, 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 и до конца жизни – преподаватель живописи и рисунка кафедры сценографии и сценического костюма Российского государственного института сценических искусств, доцент.

По определению его товарища С.М. Даниэля, художник Юрий Гусев – «плоть от плоти Петербурга, его улиц, дворов, каналов и мостов» [Даниэль, 2019, с. 4]. Искусствоведы отмечали его неповторимый мир образов и ощущений, индивидуальность личностного и художественного пространства, самобытность круга тем и интересов, впечатлений и размышлений, постоянное творческое развитие: «Изучение и запечатление мира человеческих эмоций, внешней среды, в которой не просто существует, но с которой взаимодействует персонаж, становится основной темой творчества и раздумий художника. В самой эмоциональной наполненности пейзажа незримо присутствует человек или в крайнем случае оставленный им предмет обихода. Человек в пейзаже отнюдь не статист, но неотделимая его часть, он всегда пребывает во взаимопроникновении с окружающим, испытывая восторг, страх или растворяясь в нем. Благодаря этому пейзаж гармонично вписывается в мировое пространство, а фигуры в нем обретают значительность и монументальность, поэтическую одухотворенность и в своей обобщенности достигают библейского звучания» [Евсева, 2019, с. 6].

Интересно проследить трансформацию пейзажного жанра в творчестве Гусева в разрыве нескольких десятков лет. К примеру, небольшой холст «Мойка» (рис. 8) с видовой перспективой Большого Конюшенного моста – образец реалистичного письма. Выполненная в 1970-е годы, в период становления творческой индивидуальности художника, эта работа уже демонстрирует попытку автора решить глобальные вопросы с позиции тотальной структурности и детерминированности. Именно эти вопросы находились в приоритете разрешения художнического эволюционного процесса второй половины XX в., когда в 1960–1970-е годы Гусев занимался исследовательской практикой в залах Эрмитажа под руководством Г.Я. Дlugача. К этому холсту уместно применить метод модульной композиционности П. Сезанна, когда, по известному высказыванию Э.М. Рильке, в произведениях художника каждая точка холста знает о всех других и о целом [Головачев, 2019, с. 8].



Рис. 8.  
**Гусев Ю.А. Мойка. 1970-е. Холст, масло. 39 × 54.**  
Коллекция [leningradart.com](http://leningradart.com).

Здесь все крепко спаяно и «сколочено». Лишь понимая, что перекинутый через Мойку мост расположен в створе Конюшенного и Мошкова переулков, можно представить разрывы пространства слева и справа по гранитным набережным. Художник избегает этой невидимой прозрачности: в его исполнении доходный дом И.А. Жадимировского, первый справа, наступает, прижимая, на следующий за ним корпус церкви Конюшенного ведомства, подчиняя его себе, не оставляя ни воздуха, ни зазора. Также и по нечетной стороне набережной Мойки, в левой части картины: ряд домов плечом к плечу, кучно, сбегают к светлому брандмауэру доходного дома Н.Б. Глинки-Маврина, упервшись в его глухую, непробиваемую стену, чтобы далее чинно шествовать вдоль Мойки стройным рядом плотно скроенных зданий-блоков. И только мост – победитель этого парада: его арка распирает гранитные береговые устои легко, непринужденно и одновременноочно. Позолоченные чугунные решетки перильного ограждения в виде часто расставленных дротиков, обрамляющих пролет, насмешливо-колко выдерживают массивное давление каменных парапетов, устоев и поребриков.

Спустя три десятилетия творчество Гусева приобрело кардинально иное пластическое звучание (рис. 9, 10): доминирование внешней действительности в его работах сменилось острой потребностью человеческого (зрительского) включения. Законченные работы исключают характер однозначной трактовки, изображения приобретают все более символистический характер, автор выказывает острое стремление к разговору со зрителем. Включая зрителя в игру – «самоидентифицируй себя на холсте», он стремится создать «адекватный, однозначный, плоский вербальный эквивалент» [Головачев, 2019, с. 14] разговора со зрителем, в котором он хотел бы быть понятым. Представленные здесь работы из серий «На Мойке» и «“На Мойке” – 1» обманчивы простотой аутентификации. Привязку к месту подтверждает ажурный узор лигой чугунной решетки набережной, графичной вязью вплетенный в холст, но вряд ли вы найдете такую арку в доме № 51 на набережной Мойки или легко угадаете спуск к воде с таким разверзшимся небесным пространством. Мистификация? Возможно. Верно, это трансформированные, перелицованные воспоминания художника о времени пребывания в их общей с В.К. Кагарлицким мастерской на Желябова, неподалеку от Мойки…



Рис. 9.

**Гусев Ю.А. Из серии «На Мойке». 2008. Холст, масло. 50 × 60.  
Музей современного искусства «Эрарта»**

При изучении творческого наследия Гусева складывается образ художника, принадлежавшего своей стране и отмеренному времени, но сумевшего выбрать, по мнению художника А.С. Заславского, то, что необходимо для развития именно его личности: «Гусев абсолютно свободен в поиске живописного языка. С его помощью он пытается заглянуть в величайшую тайну нашего появления в мир, пребывания в нем и неминуемого ухода из него. Юрий Гусев – романтический художник-интеллигент, детство которого прошло после великой победы над фашизмом, а юность – во время освобождения от тоталитаризма. Его мир высвечен изнутри светом надежды. Последующие поколения резко пригасили этот свет, готовые к неминуемой катастрофе» [Заславский, 2017].



Рис. 10.

**Гусев Ю.А. Из серии «На Мойке» – 1. 2008.  
Холст, масло. 50 × 60. Музей современного искусства «Эрарта»**

Борис Федорович Головачев (р. 1939, Ленинград) – выпускник историко-филологического факультета ЛГПИ им. А.И. Герцена (1961) и отделения монументально-декоративной росписи ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1971). После окончания обучения работал художником-монументалистом на Комбинате декоративно-прикладного искусства при отделении Художественного фонда РСФСР. За 15 лет выполнил ряд монументальных композиций в архитектуре в различных техниках (мозаика, сграффито, темпера, цветной цемент, синтетические смолы). Одновременно занимался преподавательской деятельностью в различных учебных заведениях – от детской художественной школы до художественно-графических факультетов различных институтов и университетов. Важной частью биографии Головачева является участие в исследовательской работе под руководством

Г.Я. Длугача в 1960–1970-е годы. В составе творческого объединения «Эрмитаж» принимал участие во многих выставках объединения в России и творческих турах по США (1990-е), где, помимо выставочной деятельности, участвовал в мастер-классах и семинарах.

Живописная серия Головачева «Мосты и стены» (рис. 11–13) посвящена родному городу. Исторический архитектурный ансамбль Санкт-Петербурга наполнен поэзией, которой и вдохновлялся художник, выходя на пленэрь. За мольбертом живописец стремился к передаче образов плоского северного неба и растянутых облаков, влажности атмосферной среды и дребезжащей поверхности каналов, строгости стен и напряженной мощи изгибов каменных мостов; дышал этой «эфемерной поэтической туманностью». Всегда помнил наставления главного учителя, Г.Я. Длугача: «Образ – это некое цветовое и пластическое пространство, утрамбованное в пространство холста». Такой образ, монументальный и пластичный одновременно, сочиненный художником и соотнесенный им с Космосом, сложенный из видимых предметов, контрапредметов и межпредметных пространств, неповторим и узнаваем.



Рис. 11.

**Головачев Б.Ф. Мосты и стены. 1971. Бумага, темпера. 44 × 62.  
Частное собрание**



Рис. 12.

**Головачев Б.Ф. Михайловский сад. 1984.**

**Картон грунтованный, масло. 41 × 57. Собственность автора**

Сам художник считал решающим влияние для выбора названия живописной серии и ее последующей экспозиции в залах Санкт-Петербургского Творческого союза художников (2013) студийного альбома Джона Леннона «Walls&Bridges» («Стены и мосты»), точнее, того пистета, который художник испытывает к имени великого музыканта: «Емкость, содержательность, явная осознательность, звучность и какая-то торжественность были определяющими факторами выбора. В этих двух словах огромное пространство неба, морской берег, крики чаек, гранит и чугун решеток: твердь, готовая обратиться в призрак и морок белой ночи, то ли июня, то ли декабря» [Мосты..., 2013].



Рис. 13.  
**Головачев Б.Ф. Мосты и стены. 2012. Бумага,  
смешанная техника. 24 × 38. Собственность автора**

Учитывая филологическое образование Головачева, уместно предоставить слово самому художнику: «В этом Городе выросло не одно поколение, в повседневном лексиконе которого было слово “Питер”. Эти поколения, произнося название “Питер”, кто сознательно, а кто и нет, каким-то образом манифестирували свою жизненную позицию, основывающуюся на сложном комплексе. В нем были тесно переплетены та или иная степень оппозиционности по отношению к окружающей действительности, своего рода фронт-дерство, с привычкой, переданной предыдущими поколениями, у которых невытравленная и невыбитая оппозиционность была гораздо более осознанной. У многих, употреблявших это название, было тайное желание, чтобы слово “Ленинград”, с придыханием произносившееся почти во всех уголках тогдашней страны, тем или иным способом заменилось на исконное и законное имя. Вряд ли кто-то мог серьезно предполагать, что это тайное желание сбудется. Санкт-Петербург в своем прежнем качестве так и не возвратился: “Вперед текущая вода же не вернется”. Хорошо это, плохо

ли, но так получилось. Действительность изменилась и продолжает меняться, причем иногда с пугающей быстротой. Но, как и все большое и значительное, Город удерживает в себе что-то такое, что позволяет ему оставаться в том качестве и статусе, в котором он пребывал предыдущие столетия. И уже упомянутое поколение (да и не только оно) остро чувствует и переживает свою сопричастность этому средоточию “петербургскости”. И всякий, берущийся за его изображение, вступает в путь нелегкой борьбы с образцами великой литературы, создавшей настолько впечатляющий образ Города, что иногда возникает парадоксальная мысль, что все его визуальное великолепие имеет литературную природу и не может найти адекватное изобразительное воплощение. Так это или нет, но Человек Рисующий берется за свои инструменты и пытается это сделать, и попыткам этим несть числа. Одна из них, длившаяся на протяжении более 40 лет, представлена на этой выставке. Этот опыт подтверждает ранее высказанную мысль об устойчивости визуального средоточия Города, его пребывающей “петербургскости”» [Мосты..., 2013].

К примеру, работа «Михайловский сад» (рис. 12) местом обзора охватывает левобережье Мойки со старыми липами Михайловского сада, откуда открывается вид на Павильон Росси в саду и перекрывающий реку в створе Садовой улицы Михайловский мост (ныне – 1-й Садовый мост), а также мощную конструкцию Михайловского (Инженерного) замка, монументальным силуэтом заполняющую горизонт.

Живопись Головачева поэтична. Его городские пейзажи более всего органичны в сопровождении поэтических строф. Один из ближайших друзей Головачева – Кагарлицкий, бывший одноклассник по ленинградской школе № 210. Схожесть пластического мировидения товарищей наглядна. В стихах Кагарлицкого с лапидарным оттенком присутствуют тонкие ассоциации с живописью:

*Не кленов медная листва,  
Неведомо откуда  
Взлетают чуткие слова  
Над снежной гладью пруда.  
И покруживши в вышине,  
Как чуда знак и вести,  
Летят на землю, будто снег,*

*Со снегом тая вместе.  
Склонись над лужей, тронь ее,  
И с веток тех же самых  
Рванётся с криком воронье  
На Инженерный замок*

[Владимир..., 1995, с. 48].

Одна из учениц Головачева, увлеченная его длительно-напряженным погружением в искусство прошлого, что, безусловно, – ключ к правде и глубине создаваемых художественных образов, конспектировала мысли художника:

«Рисунок должен быть выразительным.

Движение и жизнь – главное. Жизнь – это движение и ритм. Вот это – основа искусства, если нет – рисунок мертвый. И это никому не нужно!» [Линия..., 2020].



Рис. 14.

**Головачев Б.Ф. Автопортрет в салоне троллейбуса,  
переезжающего Неву по Дворцовому мосту. 1991.  
Холст, масло. 85 × 150. Собственность автора**

Живописная работа «Автопортрет в салоне троллейбуса, перееезжающего Неву по Дворцовому мосту» (рис. 14) ярким бледцем высветляет акваторию Большой Невы, акцентируя мощные

доминанты Васильевского острова – три рядом стоящие трубы теплоцентрали. Плавный изгиб пролетов моста скопирован дугами оконных стекол и линией горизонта. Мерное движение транспорта в сопровождении характерного «троллейбусного» гудения проявляет в памяти стихи поэта, друга И.И. Кирзнера:

*Березы, ели и осины,  
Все силы северных лесов  
Впрессованы в фасады линий,  
В гимн Василеостровских слов.  
  
Дворовый колер цвета глины,  
Но светит знаменем болот.  
И смотрят окна водяные  
Самозабвенно в небосвод.  
  
Текут асфальтовые реки.  
И дно булыжной мостовой  
Сквозь все глубины в человеке  
Сияет высшей чистотой.  
  
Как просеки, сквозят проспекты,  
Где Малый, Средний и Большой  
Подразделяются на ветры  
И на секреты за душой.  
  
И остров весь Невой охвачен.  
Гранитом. Тиной и песком  
С залива. И стучит, и плачет  
Воды мучительный покой [Евсеев, 1994].*

Марк Ефимович Тумин (1946–2013) родился в Ленинграде, в семье, всячески поддерживающей творческие начинания детей: одновременно с учебой в средней школе будущий художник занимался в музыкальной студии по классу виолончели – музыка была естественным фоном жизни семьи и ее окружения. Начальные этапы рисования – художественная студия при Таврическом художественном училище (1960–1962), далее – Городская художественная школа. В 1964 г. поступил в ЛХУ им. В.А. Серова, где на протяжении нескольких лет занимался у А.П. Зайцева. В своем профессиональном становлении сам художник отдавал должное творческому фундаменту, заложенному Зайцевым. В ту пору Тумин принадлежал когорте учеников, «бесхитростных парней в

цветении молодости и таланта», одержимых «любовью к искусству и к свободе творчества» [Александр..., 2008, с. 7].

И вновь встреча с Г.Я. Длугачем изменила вектор творческой биографии: для Тумина это было в декабре 1969 г. Сам художник считал, что масштаб величия Длугача заключен в «исследовательском гении художника, мыслителя и педагога». Он помог ему найти индивидуальный язык изобразительного творчества. Тумин оставался учеником всю свою жизнь – качество, характерное для всех его соратников: «Учиться мастерству, раскрывая пластическую тайну картины, – такова изначальная направленность эрмитажного опыта» [Даниэль, 1991]. Копирование старых мастеров в Эрмитаже продолжалось до 1985 г.



Рис. 15.  
**Тумин М.Е. Питер. 2000-е.**  
**Бумага, смешанная техника. 43 × 62. Частное собрание**

Художник, признаваясь в любви к красоте Петербурга, писал о приидрчивом выборе мест для городских пленэров: «С учениками прихожу в свои места...», формирующие пластику Петербурга [цит.

по: Кошкина, 2017, с. 23]. Эти конкретные места, значимые по пластике, пробуждали близость с ассоциативным миром, соотносимым с общими представлениями о Петербурге. Работа «Питер» (рис. 15), скорее всего, сопричастна поэзии А. Белого: город-мирож, возникший из небытия и готовый исчезнуть. Нереальная реальность создается крутым изгибом Синего моста, вспарывающего натянутую простины Исаакиевской площади, но удерживающую от полета мощным крепежом собора и тяжелым кубом здания гостиницы «Астория». Конный памятник Николаю I гирькой-противовесом возвращает конструкцию моста в берега гранитных набережных, успокаиваясь мерной чередой массивных каменных ступеней переднего плана.

Петербург воспет поэтами, и для Тумина это – важнейшая составляющая творчества. Он писал, к примеру: «Пушкин с Петербургом вообще в одном слиянии материи языка, ее связи. На столько мощно влияние его языка, что иногда ноги цепляются – буквально физически ощущаю слово. Отсюда, как сказал поэт И. Кирзнер: “Если не литература, если не поэзия, то и не живопись”» [цит. по: Кошкина, 2017, с. 21].

Живописное полотно «Казанский собор» (рис. 16) выдвигает на передний план бронзовый памятник М.И. Кутузову. Выбор ракурса – близко к земле, от основания постамента – усиливает стремительное движение полководца с резко вскинутым вверх фельдмаршальским жезлом. Важно: светлая дуга, подчеркивающая абрис скульптуры, плавным радиусом вторит очертаниям купола собора и раскрытию восточной колоннады. Контурные линии, акцентирующие границы архитектурного ансамбля А.Н. Воронихина, сплетаются пластически самоценным узором, подобным иероглифу, словно запись визуальной идеи.

Альберт Александрович Бакун (р. 1946) родом из Выборга – города, имеющего давнюю историю организации школ живописи. Первые уроки изобразительного искусства были получены в местной студии рисования и живописи (Выборгская школа искусств), в 1960-е признанной лучшей в Ленинградской области, у легендарного Н.С. Соколова – истинного подвижника искусства. Далее последовало обучение в Таврическом училище (1962–1967) и Ленинградском филиале Московского полиграфического института. Годы учебы (1967–1973) подарили знакомство и отеческую дружбу с выдающимся художником-графиком Г.Д. Елифановым. Обре-

тенная специальность дала Бакуну возможность преподавания: мастер более сорока лет работал учителем рисования и черчения.



Рис. 16.  
**Тумин М.Е. Казанский собор. 2003.**  
Холст, акрил. 90 × 80. Частное собрание

Постоянное стремление к совершенствованию привело Бакуна в Эрмитаж. Еще в девятнадцать он сделал первую аналитическую работу – копию со слепка Пергамского алтаря, что стало начальным опытом интерпретации мирового наследия. Здесь же произошла главная встреча жизни – знакомство с Г.Я. Дlugачем. С осени 1969 г. посещения музея стали постоянными – художник

стал брати уроки аналитического интерпретирования. Отметим, что самостоятельный творческий процесс копирования эрмитажных шедевров продолжается и сегодня, спустя пять десятилетий после первого опыта: методы аналитического подхода к интерпретации композиции по-прежнему вдохновляют мастера.



Рис. 17.

**Бакун А.А. Выборг. Последний луч. 2002. Холст, масло. 50 × 60.  
Собственность автора**

В творчестве художника объектом городского пейзажа стал не Петербург – родной Выборг и его живописные окрестности. Полотно «Выборг. Последний луч» (рис. 17) раскрывает вид на Рыночную площадь через залив Салаккалахти и местные достопримечательности – Круглую башню, бывшее отделение Банка Финляндии, Центральный рынок. Предмет упоения «Солнечного дня» (рис. 18) – вид на Замковый остров и древнейший Выборг-

ский замок. Важно то, что пронизывающие формат в соответствии с образной задачей невидимые и видимые горизонтали, вертикали, диагонали осуществляют требуемые связи внутри холста, формируя и уплотняя его плоскости. Линии фиксируют временную протяженность в изобразительном формате и собирают части в целое, расставляют смысловые акценты и ведут сюжетное повествование.

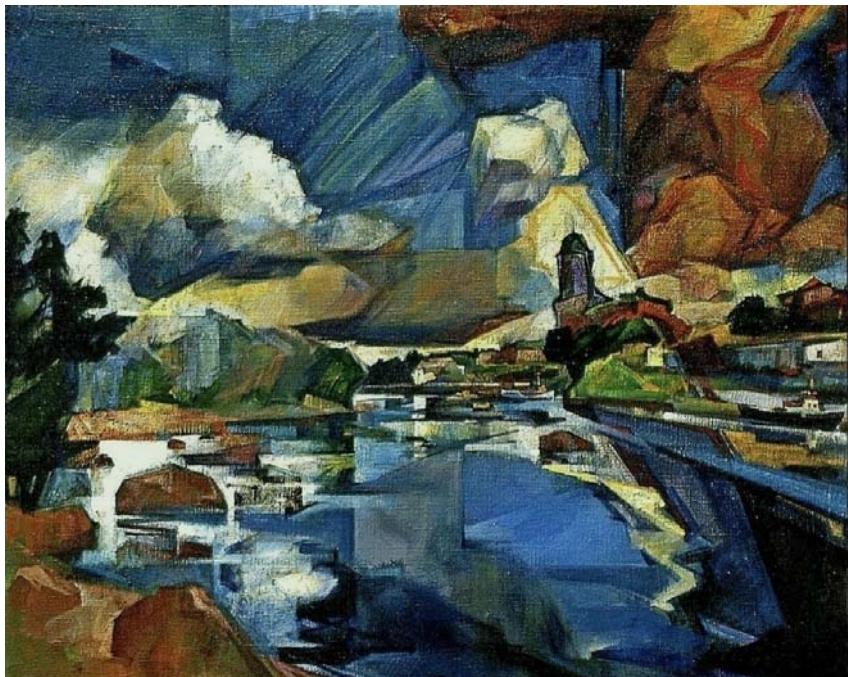


Рис. 18.  
**Бакун А.А. Солнечный день. 1992.**  
**Холст, масло. 62 × 77. Частное собрание**

У Стендalia в романе «Красное и черное» есть впечатляющее описание пейзажа: «...кажется, словно все это задумано нарочно, чтобы радовать взор» [Стендаль, 1959, с. 49]. Художники группы «Эрмитаж», используя образно-конструктивный и повествовательно-поэтический приемы, создают свой мир, приглашая нас, зрителей, в него не только для услады глаз, но и для торжества интеллекта.

## Список литературы

- Александр Зайцев и его круг. Каталог выставки к 70-летию художника и педагога. В рамках выставки «Санкт-Петербург – 2007». – Санкт-Петербург : [б. и.], 2008. – 32 с.
- Виннер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. – Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. – 368 с.
- Владимир Кагарлицкий.* Стихи и наброски / сост. С.М. Даниэль. – Санкт-Петербург : [б. и.], 1995. – 68 с.
- Головачев Б.Ф.* Непростой путь к свободе // Юрий Гусев. Живопись и графика из собрания музея. – Санкт-Петербург : Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2019. – С. 7–18.
- Даниэль С.М.* К истории творческого объединения «Эрмитаж» // Буклет выставки Творческого объединения «Эрмитаж». – Л.: [б. и.], 1991. – С. 1–30.
- Даниэль С.М.* Искусство как герменевтическая практика // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г.Я. Длугача. Каталог выставки. – Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1998. – С. 3–8.
- Даниэль С.М.* Группа «Эрмитаж» // Relikva. Пир в доме Симона Фарисея. Царскосельская коллекция. 09.08.2016. – URL : [https://relikva.com/@muscollection/r\\_pir\\_u\\_dome\\_simona\\_fariseya](https://relikva.com/@muscollection/r_pir_u_dome_simona_fariseya) (дата обращения: 08.10.2020).
- Даниэль С.М.* Юрий Гусев // Юрий Гусев. Живопись и графика из собрания музея. – Санкт-Петербург : Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2019. – С. 4–5.
- Евсеев И.* Над кромкой видимого дна // Санкт-Петербургский университет. – Санкт-Петербург, 1994. – № 16, 14 сентября. – С. 12.
- Евсеева Р.С.* Гость карнавала // Юрий Гусев. Живопись и графика из собрания музея. – Санкт-Петербург : Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2019. – С. 5–6.
- Зайцев А.П.* Графика и литература. ЦЭЮЯ. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2010. – 351 с.
- Заславский А.С.* Самопознание Гусева // Наше Наследие. – № 121. 2017. – Режим доступа : <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php> (дата обращения: 08.10.2020).
- Кагарлицкий В.К.* За пределы формата: стихи и заметки. – Санкт-Петербург: [б. и.], 2011. – 87 с.
- Кочубеева П.И.* Рыцарь живописи // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г.Я. Длугача : Каталог выставки. – Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1998. – С. 8–16.
- Кошкина О.Ю.* Марк Тумин: прямая речь художника // Петербургские искусствоведческие тетради. – Санкт-Петербург : АИС, 2017. – Вып. 43. – С. 17–31.
- Курляндский В.В.* Зенит над вершиной холма в парке Цзиншань как элемент архитектурного решения исторического Пекина // География искусства: расширение горизонтов. Сб. статей / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва : ГИТР, 2019. – С. 216–230.

Линия и цвет // Thoughtsabout. «ВКонтакте». – Режим доступа : [https://vk.com/topic-20284535\\_35542162?offset=last&scroll=1](https://vk.com/topic-20284535_35542162?offset=last&scroll=1) (дата обращения: 08.10.2020).

Мосты и стены. Выставка Бориса Головачева в Санкт-Петербургском Творческом союзе художников (International Federation of Artist) 23.03.2013 – 05.04.2013. Буклет выставки. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2013. – 2 с.

Стендаль. Собрание сочинений : в 15 т. – Москва : Правда, 1959. – Т. 1. – 640 с.

Степанов А.В. Феноменология архитектуры Петербурга. – Санкт-Петербург : Арка, 2016. – 396 с.

Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – Москва: Советский художник, 1988. – 588 с.

## References

- (Anonymous) (2008). *Aleksandr Zajcev i ego krug. Katalog vystavki k 70-letiyu hudozhnika i pedagoga. V ramkah vystavki «Sankt-Peterburg – 2007»*. Saint Petersburg.
- Vipper, B.R. (2004). *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva*. Moscow : AST-PRESS KNIGA.
- S.M. Daniel' (comp.) (1995). *Vladimir Kagarlickij. Stihi i nabroski*. Saint Petersburg.
- Golovachev, B.F. (2019). Neprostoj put' k svobode. In *Yurij Gusev. Zhivopis' i grafika iz sobraniya muzeya*, (pp. 7–18). Saint Petersburg : Gosudarstvennyj muzej «Carskosed'skaya kollekciya».
- Daniel', S.M. (1991). K istorii tvorcheskogo ob"edineniya «Ermitazh». In *Buklet vystavki Tvorcheskogo ob"edineniya «Ermitazh»* (pp. 1–30). Leningrad.
- Daniel', S.M. (1998). Iskusstvo kak germenevticheskaya praktika. In *Neklassicheskaya klassika: Tri pokoleniya «Ermitazhnoj shkoly» G. Ya. Dlugacha. Katalog vystavki*, (pp. 3–8). Saint Petersburg : Gosudarstvennyj Ermitazh.
- Daniel', S.M. (2016). Gruppa «Ermitazh». In Relikva. Pir v dome Simona Fariseya. Carskosed'skaya kollekciya. 09.08.2016. Retrieved from : [https://relikva.com/@muscollection/r/pir\\_v\\_dome\\_simona\\_fariseya](https://relikva.com/@muscollection/r/pir_v_dome_simona_fariseya)
- Daniel', S.M. (2019). Yurij Gusev. In *Yurij Gusev. Zhivopis' i grafika iz sobraniya muzeya*, (pp. 4–5). Saint Petersburg : Gosudarstvennyj muzej «Carskosed'skaya kollekciya».
- Evseev, I. (1994, 14 sentyabrya). Nad kromkoj vidimogo dna. In *Sankt-Peterburgskij universitet*, (16), 12. Saint Petersburg.
- Evseeva, R.S. (2019). Gost' karnavala // In *Yurij Gusev. Zhivopis' i grafika iz sobraniya muzeya*, (pp. 5–6). Saint Petersburg : Gosudarstvennyj muzej «Carskosed'skaya kollekciya».
- Zajcev, A.P. (2010). *Grafika i literatura. CEYuYa*. Saint Petersburg.
- Zaslavskij, A.S. (2017). Samopoznanie Guseva. In *Nashe Nasledie*, (121). Retrieved from : <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php>
- Kagarlickij, V.K. (2011). *Za predely formata: stihi i zametki*. Saint Petersburg.

- Kochubeeva, P.I. (1998). Rycar' zhivopisi. In *Neklassicheskaya klassika: Tri pokoleniya «Ermitazhnoj shkoly» G. Ya. Dlugacha. Katalog vystavki*, (pp. 8–16). Saint Petersburg : Gosudarstvennyj Ermitazh.
- Koshina, O. Yu. (2017). Mark Tumin: pryamaya rech' hudozhnika. In *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi. Vypusk 43*, (pp. 17–31). Saint Petersburg : AIS.
- Kurlyandskij, V.V. (2019). Zenit nad vershinoj holma v parke Czinshan' kak element arhitekturnogo resheniya istoricheskogo Pekina. In otv. red. i sost. O.A. Lavrenova (responsible ed. & comp.). *Geografiya iskusstva: rasshirenie gorizontov. Sbornik statej* (pp. 216–230). Moscow : GITR.
- (Anonymous). Liniya i cvet. In Thoughts about. Retreived from: «VKontakte». [https://vk.com/topic-20284535\\_35542162?offset=last&scroll=1](https://vk.com/topic-20284535_35542162?offset=last&scroll=1).
- (Anonymous). (2013). *Mosty i steny. Vystavka Borisa Golovacheva v Sankt-Peterburgskom Tvorcheskom soyuze hudozhnikov (International Federation of Artist) 23.03.2013 – 05.04.2013. Buklet vystavki*. Saint Petersburg.
- Stendal'. (1959). *Sobranie sochinenij: v 15 t. T. 1*. Moscow : Pravda.
- Stepanov, A.V. (2016). *Fenomenologiya arhitektury Peterburga*. Saint Petersburg : Arka.
- Favorskij, V.A. (1988). *Literaturno-teoreticheskoe nasledie*. Moscow : Sovetskij hudozhnik.