

О.А. Тарасенко

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ В КАРТИНЕ А.П. АЦМАНЧУКА «ДАН ПРИКАЗ...»

Александр Павлович Ацманчук (1923-1974) был неофициальным лидером одесских художников на протяжении почти двадцатилетия: с середины 1950-х до середины 1970-х годов. «Нам повезло, господа, что мы были с ним рядом! Он был Совестью. Это был художник такого уровня, к которому все стремились, – говорил, поминая друга, скульптор А.В. Князик. – Он никогда не кривил душой. Ацманчук мог сделать то, чего не мог сделать другой. Кроме высочайшего профессионализма и способности чувствовать, он обладал редким интеллектом и даром щедрости»¹.

Одесса богата талантами. Рядом с Ацманчуком были ярчайшие дарования – Ю.Н. Егоров, В.В. Токарев, В.Г. Власов, М.Д. Тодоров... Какой солнечной энергией должен был обладать человек, чтобы сплотить людей, самой профессией нацеленных на индивидуальное самоутверждение в искусстве! Александр Павлович принадлежал к избранникам, назначение которых – быть проводниками между Богом и людьми. Служители искусства в той или иной степени выполняют эту задачу: поднимать людей над будничным, призывая помнить о вечных ценностях.

Новаторские устремления А.П. Ацманчука накладываются на матрицу академического искусства, являющегося наследником античной классики и Ренессанса. В 1947 году (в 26 лет) он окончил Одесское художественное училище, где был «звездой». Его сверстник Ю.Н. Егоров вспоминал о существовавшем в те времена «культе гениев». Ориентация на лидера помогала студентам развиваться. Программа самого старого на Украине художественного заведения изначально была создана на основе программ Санкт-Петербургской Академии художеств, впоследствии преобразованной в АХ СССР. В Академии Александр Павлович продолжил образование и окончил ее в 1953 году (в 32 года). Он был блестящим рисовальщиком и, по словам свидетелей, его рисунки украшали приёмную ректора Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (ин-т Академии художеств).

В творчестве А.П. Ацманчука воплощены магистральные темы искусства – любовь и жертва. С темами войны и мира, жизни и смерти связаны величайшие проявления творческого духа писателей и художников, такие, как «Илиада» Гомера, «Война и мир» Л.Н. Толстого. Тема прощания также является вечной. Она неразрывно связана с темой любви и готовностью к самопожертвованию.

Композиция А.П. Ацманчука «Дан приказ...» (1957, 145×200) (ил. 1), хранящаяся в собрании Национального художественного музея Украины, является знаковым произведением искусства конца 1950-х годов. По романтической устремлённости, эмоциональному накалу, искренности переданных чувств это живописное полотно созвучно лучшим лентам кинематографа, созданным в тот же период. Вспомним фильм «Летят журавли» (1957, режиссёр М. Калатозов, оператор С. Урусевский; главный приз X Международного кинофестиваля в Каннах,



А.П. Ацманчук. «Дан приказ...». 1957. 145×200. НХМУ, Киев

1957), снятый по мотивам пьесы **В. Розова** «Вечно живые». Символично, что рабочее название фильма было «**За твою жизнь**». В финале солдат Степан говорит о том, что радость победы огромна, а горе от потерь – безмерно, и люди теперь сделают всё, чтобы никогда не было такой войны. Драматургия трагической взаимосвязи «**ЛЮБОВЬ – ЖИЗНЬ – ЖЕРТВА – СМЕРТЬ**» обозначена в фильме «**Сорок первый**», снятом по одноименной повести Б. Лавренёва (1956, режиссёр Г. Чухрай, оператор С. Урусевский; специальный приз за оригинальный сценарий, гуманизм и поэтичность X Международного кинофестиваля в Каннах, 1957). В 1957 году по сценарию Е. Шварца режиссер Г. Козинцев снял фильм «**Дон Кихот**», в 1963 вышла в свет картина режиссёра **С. Самсонова** по пьесе **В. Вишневского** «**Оптимистическая трагедия**».

Глубоко ошибочно рассматривать содержание полотна «Дан приказ...» упрощённо, как иллюстрацию к песне о Гражданской войне «**Прощание**» («Дан приказ: ему – на запад...»), написанной в 1937 году композитором Д. Покрассом на стихи М. Исаковского: «Он пожал подружке руку, Глянул в девичье лицо: – А еще тебя прошу я – Напиши мне письмецо»². Песня на тему Гражданской войны давала временную дистанцию для поэтического художественного воплощения. Не случайно она послужила импульсом к созданию многих произведений³.

Цель нашего исследования: рассмотреть тему любви и смерти в творчестве А.П. Ацманчука в контексте мирового искусства. В создании методологической базы мы опираемся на теорию «большого времени» М.М. Бахтина, которая позволяет понять и по-новому оценить художественный образ⁴. Учёный утверждает, что

художник, существующий в пространстве «малого времени», т.е. в современности, несёт в себе опыт предшественников. Таким образом, «...взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур»⁵. Представленный нами в иллюстрациях типологический ряд дает возможность увидеть вариации повторяющейся композиционной модели. Поскольку форма неразрывно связана с содержанием, устойчивая композиция несёт в себе память о предшествующих воплощениях вневременного смысла. Художник проявляет генетическую память культуры, воссоздавая её с позиций современности.

В процессе создания произведения искусства, связанного с мифологической тематикой, происходит своеобразный ритуал возрождения мифа. Согласно К.Г. Юнгу, «...художественное развертывание прообраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни»⁶. Е.М. Мелетинский утверждает, что в мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными «масками»⁷. Г.Ю. Стернин отмечает, что «...подлинное искусство имеет в запасе те смыслы, которые, не будучи раскрытыми современниками, быть может, даже не входившие в планы художников, таят свои загадки для потомков»⁸. Основными для нашего исследования являются иконографический и иконологический методы. С их помощью мы можем проникнуть в художественный смысл изображения. Иконология, развитая Э. Панофским, выводит интерпретацию произведения искусства на более высокий уровень значений, ищет не прямые, а опосредованные связи между искусством и культурой эпохи.

КОМПОЗИЦИЯ

А.П. Ацманчук заявил о себе, прежде всего, как один из ведущих мастеров композиции своего времени. Он создал живописную метафору, где ментальный (интеллектуальный, вечный), эмоциональный и физический планы взаимосвязаны. Гармоническое триединство этих составляющих необходимо как для жизни художественного произведения, так и человека. Творчество одесского мастера соответствует определению Павла Флоренского: «Цель художничества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого в действительности. Следовательно, задача искусства – переорганизовать пространство, то есть организовать его по-новому, устроить по-своему»⁹.

Центральной в картине является фигура девушки-воина. Красный бант на груди героини – метафора горящего сердца. Отсвет алого виден и на шинели юноши. Возникает ассоциация с воспетым Максимом Горьким романтическим героем Данко. Зрители становятся свидетелями жертвования личной любовью ради воплощения идеалов, провозглашённых революцией, но, вместе с тем, основополагающих в христианстве: «Свобода, равенство, братство». Такая расширительная трактовка содержания темы жертвы правомерна для человека европейской культуры.

Персонажи изображены на фоне неба с огромным диском солнца. Как и в других композициях Ацманчука, земля не показана. Доминанта пространства вечного неба характерна для средневековых икон и фресок. Ацманчук был одним из первых

художников периода «оттепели», кто творчески воспринял заново открытое (после мастеров модерна и авангарда) наследие искусства Византии и Древней Руси. В то же время следует помнить, что базовой для мастера являлась академическая школа живописи. Поэтому уместно включить в типологический ряд произведений мирового искусства к композиции «Дан приказ...» картину академика А.П. Лосенко «**Зевс и Фетида**» (1769, ГРМ) (ил. 12). При различии тем наглядна общность постановки персонажей в двухфигурной композиции и в построении пространства, где действие происходит на фоне неба. Если в изображении Зевса, сидящего на Олимпе, такой небесный простор мотивирован высшей иерархией божества, то небо в картине А.П. Ацманчука символично и способствует героизации образов.

Архетипический знак солнца – геометрическое ядро композиции «Дан приказ...». Рассечённое молнией штыка светило воспринимается как драматическая метафора утраты космической целостности, извечной взаимосвязи женского и мужского начала. В античном искусстве идея единства воплощена в образе обьятий Амура и Психеи. Подобные изображения были весьма распространены как на саркофагах, так и в пространстве города. В сквере Пале-Рояль у Оперного театра в Одессе расположена копия такой римской скульптуры II в. до н.э.

Символика красного диска многозначна. Его изображение за головой девушки вызывает ассоциации с нимбами святых на древних иконах («Богоматерь Белозерская», XIII в.) и в алтарных образах Раннего Возрождения (Андреа дель Кастаньо. «**Вознесение Марии со святыми Юлианом и Миниасом**». 1449-1450) (ил. 7). В христианской символике красный нимб символизирует духовное горение и жертвенность. Такой контекст уподобляет героиню А.П. Ацманчука христианской мученице. Соединение солнца с нимбом можно видеть в акварели М.А. Врубеля «Надгробный плач. Вариант с пейзажным фоном» (1887) (ил. 8).

В то же время огромный круг восходящего солнца знаменует рождение нового дня и победу над мраком ночи. Природное явление восхода позволяет художнику передать планетарную значимость происходящих событий. В этом можно заметить родство с картиной К.Ф. Юона «Новая планета» (1921) (ил. 9).

Глубокое содержание определило монументальность трактовки формы: большие размеры живописного полотна (145×200), точка зрения снизу вверх, увеличенные, сравнительно с реальными, размеры фигур, основанный на больших цветовых отношениях декоративный строй. Эти качества свидетельствуют о влиянии на станковую картину монументального искусства, что было свойственно творчеству мастеров модерна и «сурового стиля» конца 1950-х – 1960-х годов, к поколению которых принадлежал А.П. Ацманчук. В теоретической статье «Монументальное и станковое. К вопросу о содержательной основе понятий» В.Н. Прокофьев писал: «Монументальное произведение стремится приобщить человека к большому миру – соотнести его с такими масштабными единицами, как человеческий коллектив (в пределе – весь человеческий род со всем его прошлым), как строй мироздания (в пределе – космос), то есть вывести из круга своего частного «я». Оно поднимает зрителя и заставляет его почувствовать свою масштабность»¹⁰. Не случайно через много лет картина А.П. Ацманчука дала творческий импульс талантливому одесскому скульптору Б.А. Румянцеву (1950-2009) к созданию монумента «Встреча» (1989, высота без пьедестала 300 см), установленного в Одессе у санатория «Украина», где восстанавливали здоровье ветераны Великой Отечественной войны.

Важное значение для характеристики образов имеют атрибуты. Уподобленная шлему шапка-богатырка («буденовка») наделяет девушку исторической связью с древнерусскими богатырями, витязями. Такой знаковый головной убор свидетельствует о её роли героини-воительницы – и вызывает аллюзию с Афиной Парфенос. Интересно сравнить образ героини А.П. Акманчука с изображением валькирии в одноименной композиции М.А. Врубеля (1899) из Одесского художественного музея (ил. 11). Контрастным сопоставлением маленькой головы и фронтально расположенного могучего торса М.А. Врубель передал мощь героини скандинавского эпоса. В картине «Дан приказ...» хрупкое тело девушки олицетворяет не телесную мощь, но мощь духа. Изображение в контражуре и чёрная одежда скрывают объем. Сила героев картины А.П. Акманчука сосредоточена в лицах и больших горящих глазах.

Огромные глаза и аскетичные формы тела – характерные черты византийских образов, перешедшие в древнерусскую культуру. Важно, что опыт византийско-древнерусской иконы и мозаики был творчески воспринят М.А. Врубелем. Его произведения (вновь открытые после обвинения в декадансе) оказали большое влияние на Акманчука и его прогрессивных современников (например, В.А. Гегамяна). Как и в иллюстрации Врубеля к поэме Лермонтова «Демон» – «**Тамара и Демон**» (1890-1891) (ил. 13) – сила любви, трагизм переданы в энергии взглядов героев картины одесского художника.

Стремясь сосредоточить внимание зрителей на лицах, Акманчук использует фрагментарную композицию и создаёт ориентированный на кинематограф приближенный первый план, как бы представляя кадр из фильма, позволяющий со стороны созерцать экстатическое состояние влюблённых, не слитых телом, но объединённых общей энергетической аурой. Ориентация на открытую фотографиями и используемую импрессионистами «кадровую», «фрагментарную» композицию, сосредотачивающую внимание не на целом, а на части, – отличает Акманчука от наследия классического искусства.

Для того, чтобы выявить своеобразие стилистики живописи художника середины XX века, сравним его картину «Дан приказ...» с близкими по теме и композиции произведениями.

Тема прощания, раскрытая в рукопожатии смотрящих в глаза друг другу мужчины и женщины, характерна для **древнегреческих надгробных рельефов** периода поздней классики и **римских саркофагов**. Например, стелы IV в. до н.э., рельеф римского саркофага конца II в. н.э. с изображением Ясона и Медеи (ил. 2–5). Здесь рукопожатие символизирует вечную связь людей. Как пишет Л. Акимов, вместе с «девальвацией гражданственных идеалов» с рельефов на античных надгробных стелах уходит тема воина и начинают доминировать изображения супругов: «Муж и жена, связанные рукопожатием, смотрят друг на друга бесконечным всепонимающим взглядом... с любовью, грустью и надеждой на встречу». Исследовательница указывает, что на ряде надгробий имеется надпись ΧΑΙΡΕ, означающая одновременно «здравствуй» и «прощай»¹¹. Л. Акимов отмечает также, что «важны людские души, их будущая встреча в инобытии»¹². Рельефы на надгробных плитах, обрамлённые архитектурной рамой – эдикулой, «сформировались в период, когда события заставляли человека уходить от социального мира в частный»¹³. Выбор и трактовка темы античными мастерами и живописцем послевоенного времени в XX веке свидетельствуют о

том, что аналогичная ситуация ведёт к возрождению тематики и формального воплощения.

Обращаясь к образам Венеры и Марса как воплощению любви и войны, жизни и смерти, художники Ренессанса не изображали трагического конфликта. В их искусстве торжествует гармоничная божественная нагота, жизнеутверждающая чувственность, «осознательная ценность» (термин Б. Бернсона). В картине **Тициана «Венера и Адонис»** (1553) (ил. 14), как и у создавшего вариацию на его полотно в 1614 году П.П. Рубенса, богиня любви не хочет отпускать прекрасного юношу на охоту, несущую ему смерть. **П. Веронезе** в картине **«Венера и Марс, связанные Амуром»** (1578-1580) (ил. 15) показывает победу любви над войной. В. Власов пишет, что выступление Марса одновременно в роли воина и любовника импонировало зрителю эпохи Возрождения¹⁴. Тема прощания в искусстве классицизма отражена в картине А.П. Лосенко (1737-1773) **«Прощание Гектора с Андромахой»** (1773, 156×211) (ил. 12). Здесь воплощена героическая гражданственная идея: «Жертвую личным ради общего блага». В противоположность классицисту, который показывает, что «высокий патриотический порыв героя важнее личных переживаний», через выразительные позы и театрализованные жесты А.П. Ацманчук сосредоточивает внимание зрителя именно на глубине переживаний своих героев, на индивидуальной психологической характеристике лиц персонажей. Б.А. Шумяцкий отметил связь написанной в том же, 1957, году картины Е.А. Расторгуева «Юность» (1957) с сюжетом-архетипом, восходящим к гомеровскому прощанию Гектора с Андромахой¹⁵. Полотно А.П. Лосенко создано на основе живописных принципов академического классицизма: уравновешенность композиции, объёмно-пластическая трактовка форм, ясное расположение пространственных планов, сценическое решение пространства, главенство тона над цветом. В картине А.П. Ацманчука композиционный центр сдвинут в верхнюю левую сторону холста. Трактовку пространства этой композиции можно назвать «стремительной перспективой». Зритель не сразу замечает падающую диагональ поезда, возникающую из-под ворота шинели юноши. Диагональ завершается знаком трубы паровоза, из которой взмывает вулканическое облако, позволяющее художнику усилить динамику и с помощью контраста заострить выразительность тёмных силуэтов влюблённых на светлом фоне. Изображение в контражуре помогает передать повышенную экспрессию ситуации. Этот приём использовали мастера романтизма, например, К.П. Брюллов в «Последнем дне Помпеи» (1830-1833, ГРМ). Во времена кризисов (в частности, в военное время) порядок сменяется хаосом, что проявлено в асимметрии и драматическом контрасте света и тени, сопоставлении локальных цветовых пятен, острой динамике «рваных» линейных силуэтов.

В искусстве модерна и авангарда аналогом изучаемой нами композиции А.П. Ацманчука являются графическая иллюстрация М.А. Врубеля к романтической поэме М.Ю. Лермонтова «Измаил-Бей» **«Прощание Зары с Измаилом»** (1890-1891) и цветная литография В.В. Кандинского **«Прощание»** (1902-1903) (ил. 18, 19). По форме и символическому содержанию эти произведения сравнимы с античными надгробными стелами, где часто изображали сцену прощания с близкими всадника, отправляющегося в мир теней. Родство темы, стремление найти адекватный язык её воплощения в динамике ритмов и цветовой напряжённости мы видим и у Дж. Де Кирико в композиции **«Гектор и Андромаха»** (1917) (ил. 17). С художниками модерна и авангарда А.П. Ацманчука роднит стремление передать силу духа,

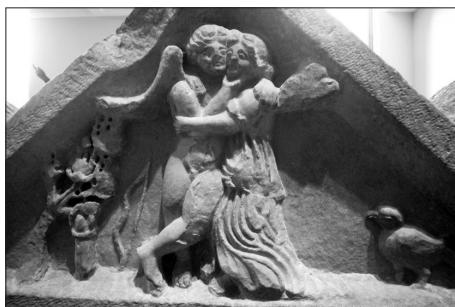
визуализировать внутренний мир. При этом тела лишаются объемности, передаваемой светотеневой моделировкой, пространство освобождается от привязанности к линии горизонта. Искусство экспрессионизма – это искусство рубежа, выраженное в контрастном сопоставлении света и тени, белого и черного. Эти цвета символизируют рождение и смерть. Они осмысляются и используются метафизически. Эти качества опосредовано присутствуют и в творчестве А.П. Ацманчука.

Преподаватель Одесского художественного училища Т.Н. Егорова рассказывает: «После войны пошёл “цветовой мажор”. Тональный контраст заменяется цветовым. Если в картине преобладают тени, то все они должны приближаться к одному узору. Необходимо, чтобы свет, как и тени, имел свой узор. Свет строится световыми полутонами – иначе произведение получается плоское, вырезанное. Поскольку на каждом отдельном участке предмет в тоне соприкасается с окружением, то важно решение краёв – “краевой контраст”»¹⁶.

В картине «Дан приказ...» Ацманчук использовал свои возможности блестящего портретиста. Сравнение с фотографией Александра Павловича, не вызывает сомнения, что юноша в картине «Дан приказ...» является его своеобразным мифологическим автопортретом. Художник выступает в роли ГЕРОЯ–ЖЕРТВЫ–МУЧЕНИКА. Подобно актёру, он вжился в созданный образ, что способствовало мощи и убедительности эмоциональной экспрессии композиции. Самоидентификация художника с героем картины «Дан приказ...» свидетельствует о его готовности к подвигу. В то же время можно заметить родственность характеров юноши-бойца и неоромантического образа «Демона смотрящего» М.А. Врубеля (ил. 20). Перекрёстные диагонали кожаных ремней бойца ассоциируются с символикой креста апостола Андрея Первозванного. Они также вызывают ассоциации со знаком на одеянии рыцаря-крестоносца. Позже, в 1972 году, младший современник Ацманчука Виктор Попков (1932-1974) создал автопортрет «Шинель отца», в котором одежда помогает восстановить связь времён.

Включая композицию А.П. Ацманчука в контекст мирового искусства, мы выявили в ней вневременное мифологическое ядро. Символист Вячеслав Иванов писал: «Бесконечная мелодия античности наложила печать на всё искусство Европы»¹⁷. Основой для интерпретации композиции художника XX века явилась греческая мифология, дающая модель гармонической целостности в образах Амура и Психеи, главенства гражданского долга над личным в сцене прощания Гектора с Андромахой, двуединства «встречи – прощания» влюблённых (супругов) в античных надгробных стелах.

Стилистику творчества А.П. Ацманчука можно определить как «драматический романтизм». Социальная реальность не соответствовала высоким духовным устремлениям мастера. В творчестве А.П. Ацманчука, как и других мастеров искусства послевоенного времени, переживших трагедию Великой Отечественной войны, происходило осмысление конфликта вечного, вселенского начала – Любви – и временного, социального – войны. Личное – любовь и жизнь – было принесено героями в жертву ради общего блага, во имя жизни, свободы и любви¹⁸. Идеальной моделью для темы целостности мужского и женского начала (и шире – любви небесной) является образ Амура и Психеи, столь часто изображаемый на античных саркофагах и статуях (ил. 1). Мотив единения А.П. Ацманчук воплотил в картине «Полёт» (1965), но это тема для отдельного исследования.



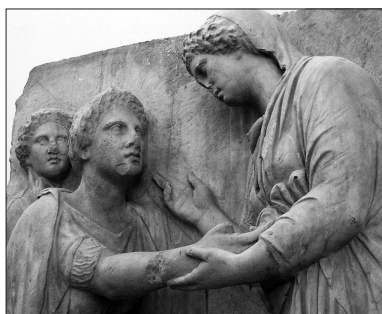
1. Амур и Психея. Рельеф саркофага. 2 в. до н.э. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк



2. Прощание. Греческая надгробная стела. 4 в. до н.э. Старый музей. Altes Museum, Берлин



3. Прощание. Греческая надгробная стела. 4 в. до н.э. Фрагмент



4. Прощание. Греческая надгробная стела. 4 в. до н.э.



5. Ясон и Медея. Рельеф римского саркофага. Конец II в. н.э.



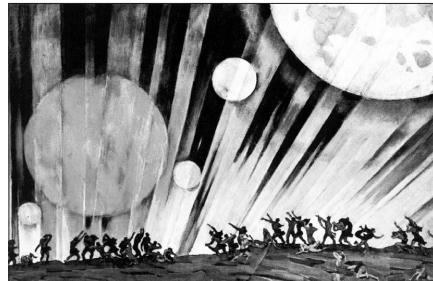
6. Богоматерь Белозерская. Икона. XIII в. ГРМ, Санкт-Петербург



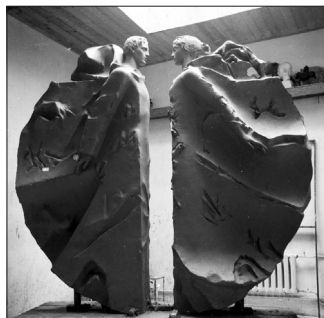
7. Андреа дель Кастаньо. Вознесение Марии со святыми Юлианом и Миниасом. 1449 – 1450. Берлинская картинная галерея



8. М.А. Врубель. Надгробный плач вариант с пейзажным фоном. 1887. Киевский национальный музей русского искусства



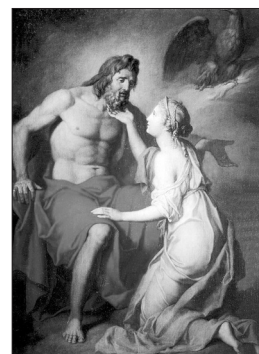
9. К.Ф. Юон. Новая планета. 1921. ГТГ, Москва



10. Б.А. Румянцев Встреча – Прощание. 1989. Одесса



11. М.А.Врубель. Валькирия. 1899. Одесский художественный музей



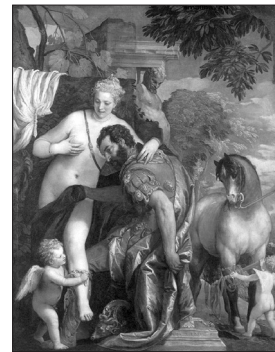
12. А.П. Лосенко. Зевс и Фетида. 1769. ГРМ, Санкт-Петербург



13. М.А.Врубель. Тамара и Демон.
Иллюстрация к поэме М.Ю.
Лермонтова «Демон». 1890-1891



14. Тициан. Венера и Адонис.
1553. Прадо, Мадрид



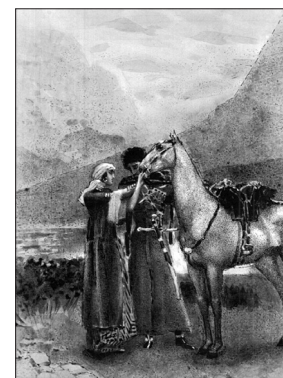
15. П. Веронезе. Марс и Венера.
1578-1580. Музей искусств
Метрополитен, Нью-Йорк



16. А.П. Лосенко. Прощание Гектора с
Андромахой. 1773, 156x211. ГТГ



17. Дж. де Кирико. Гектор
и Андромаха. 1912



18. М.А. Врубель.
Прощание Зары с Измаилом.
Иллюстрация к поэме
М.Ю. Лермонтова
«Измаил-Бей». 1890-1891



19. В.В. Кандинский. Прощание.
Цветная литография. 1902-1903



20. М.А. Врубель. Демон
смотрящий. 1891

А.П. Ацманчук.
Фото и фрагмент
картины «Дан приказ...».
1957



Метод социалистического реализма не мог удовлетворить художника. В числе первых творцов из поколения второй половины 1950-х – 1970-х годов в поисках опоры для решения духовных задач он обращается к наследию византийско-древнерусского искусства, романтизма, модерна и авангарда.

Влияние Ацманчука на творчество художников конца 1950-х – начала 1970-х годов весьма велико. Прежде всего, это касается Одессы, где художник непосредственно – во время художественных советов, регулярных «обходов» мастерских как вдохновитель (инспиратор) – участвовал в творческом процессе своих товарищей. Считаю, что именно его масштабный, монументальный подход к композиционному решению человека и пространства в станковых полотнах повлиял на творчество одесских художников М.М. Божия, Ю.Н. Егорова, М.Д. Тодорова, А.Б. Фрейдина, А.Н. Шелюто, Г.Н. Павлюка, К.М. Ломыкина и многих других.

- ¹ Тарасенко О. Приглашение к полёту // Одесский вестник. – 1993. – 7 окт., № 179 (517).
- ² Бирюков Ю.Е. Истории создания песни «Прощание» («Дан приказ: ему на запад...») // [Электрон. ресурс] <http://muzruk.info/?p=1103>.
- ³ Песня «Прощание» («Дан приказ...») вдохновила также скульптора В. Борода – «Уходили комсомолы...» (1955-1957) – и др.
- ⁴ Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст-1974 : лит.-теорет. исследования. – М. : Наука, 1975. – С. 211.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 230.
- ⁷ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М. : Вост. лит., 2000. – С. 8.
- ⁸ Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа : круглый стол // Вопросы искусствознания / Гос. ин-т искусствознания. – М., 1995. – № 1-2. – С. 15.
- ⁹ Флоренский П. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Иконостас : избр. тр. по искусству / Павел Флоренский. – СПб. : МИФРИЛ, 1993. – С. 325.
- ¹⁰ Прокофьев В.Н. Монументальное и станковое : к вопросу о содержательной основе понятий // Об искусстве и искусствознании : статьи разных лет / В.Н. Прокофьев. – М. : Сов. художник, 1985. – С. 255.
- ¹¹ Акимов Л. Искусство Древней Греции. Классика. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – С. 364.
- ¹² Там же. – С. 363.
- ¹³ Там же. – С. 362.
- ¹⁴ Марс // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В. 8 т. / сост. В.Г. Власов. – СПб. : ЛИТА, 2001. – Т. 4. – С. 388.
- ¹⁵ Шумяцкий Б.Л. Памяти Евгения Расторгуева // [Электрон. ресурс] : Архив АИС. <http://www.ais-aica.ru>
- ¹⁶ Беседа автора с преподавателем Одесского художественного училища Т.Н. Егоровой 24 марта 2009 г.
- ¹⁷ Иванов В. Мысли о символизме // Родное и Вселенское / Вяч. Иванов. – М., 1994. – С. 148.
- ¹⁸ Об этом 8 сентября 1993 г. на обсуждении выставки к 70-летию со дня рождения Ацманчука говорил Ю.Н. Егоров (1926-2009).