ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

# Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2026. Том 19. Выпуск 5 | 2026. Volume 19. Issue 5
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

## Диалог кисти и слова: аналитическое копирование как опыт пластической интерпретации в творчестве С. М. Даниэля

Кошкина О. Ю.

***Аннотация.*** Статья посвящена исследованию живописного и графического наследия Сергея Михайловича Даниэля (1949-2026) – художника, искусствоведа и теоретика искусства. Цель работы заключается в выявлении особенностей художественного метода С. М. Даниэля во взаимосвязи между его художественной практикой и теоретическими трудами. В статье рассматривается влияние школы Г. Я. Длугача и творческого объединения «Эрмитаж» на формирование художественного метода С. М. Даниэля. Особое внимание уделено аналитическому копированию как способу пластического освоения произведений старых мастеров и его роли в становлении индивидуального художественного языка автора. На основе анализа графических и живописных работ, автобиографических материалов и свидетельств современников выявляются принципы организации формы, пространства и композиции в творчестве С. М. Даниэля. Установлено, что опыт аналитического копирования стал не только важнейшей составляющей его художественной практики, но и базой теоретических представлений, получивших развитие в книге «Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя». Получен результат о единстве художественного и исследовательского начал в творчестве С. М. Даниэля и значении его наследия для ленинградской традиции аналитического искусства второй половины XX века. Научная новизна статьи заключается в том, что художественное наследие С. М. Даниэля представлено не второстепенным дополнением к его искусствоведческой деятельности, а самостоятельной областью творчества, непосредственно связанной с формированием его теоретических взглядов на природу художественной формы и механизмы визуального восприятия.

EN

## A dialogue between brush and word: analytical copying as an experience of plastic interpretation in the work of S. M. Daniel

O. Y. Koshkina

***Abstract.*** This article examines the painting and graphic art legacy of Sergei Mikhailovich Daniel (1949-2026) – an artist, art historian, and art theorist. The objective of this work is to identify the characteristics of S. M. Daniel's artistic method, examining the relationship between his artistic practice and his theoretical writings. The article explores the influence of the G. Ya. Dlugach's school and the "Hermitage" creative group on the formation of S. M. Daniel's artistic method. Particular attention is paid to analytical copying as a method of plastically assimilating the works of Old Masters and to its role in the development of the artist's individual visual language. An analysis of graphic and painterly works, autobiographical materials, and accounts by contemporaries reveals the principles governing the organization of form, space, and composition in the creative output of S. M. Daniel. It has been established that the experience of analytical copying became not only a crucial component of his artistic practice but also the foundation for the theoretical ideas that were further developed in the book "The Art of Seeing: On the Creative Capacities of Perception, the Language of Lines and Colors, and the Education of the Viewer". A conclusion has been reached regarding the unity of artistic and research-oriented approaches in the work of S. M. Daniel, as well as the significance of his legacy for the Leningrad tradition of analytical art in the second half of the 20th century. The scholarly novelty of this article lies in the fact that S. M. Daniel's artistic legacy is presented not as a secondary adjunct to his work in art history, but as an independent sphere of creative activity – one directly linked to the development of his theoretical views on the nature of artistic form and the mechanisms of visual perception.

Научная статья (original research article) | **https://doi.org/10.30853/mns20260280**

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

**Введение**

Сергей Михайлович Даниэль (1949-2026) занимает особое место в отечественном искусствознании как исследователь живописи, автор фундаментальных трудов по теории искусства, педагог и представитель ленинградской художественной культуры, чье научное литературное творчество традиционно рассматривается в контексте персональных искусствоведческих исследований. Его тексты ценны строгим академизмом в сочетании с удивительной легкостью слога: коллеги отмечали, что им «свойственно особое интеллектуальное обаяние, возникающее из сочетания подлинно научной строгости мысли и утонченного эссеизма литературной формы» (Акимов, 2014, с. 183). Между тем художественное наследие ученого представляет самостоятельный интерес и позволяет глубже понять происхождение многих теоретических положений, сформулированных в его работах. На протяжении всей жизни С. М. Даниэль сохранял активную связь с художественной практикой, занимаясь живописью, графикой и аналитическим изучением произведений старых мастеров (Фото 1).



**Фото 1.** *Сергей Михайлович Даниэль. 1990-е. (Архив Бакуна…, 1960-2026)*

С. М. Даниэль окончил Городскую детскую художественную школу (1961-1965), Ленинградское художественное училище (ЛХУ, 1965-1969) (Фото 2), Институт имени И. Е. Репина (1971-1977).



**Фото 2.** *В стенах Ленинградского художественного училища. Вадим Филимонов, Сергей Даниэль, Марк Тумин. Вторая половина 1960-х (Архив Бакуна…, 1960-2026)*

Даниэль прошел школу ленинградского живописца и педагога Г. Я. Длугача («эрмитажная школа», или «школа Длугача»), тогда же вошел в неформальное творческое объединение (группу) «Эрмитаж» (1969-1997), где копировал старых мастеров и изучал классическую живопись (Новый художественный Петербург…, 2004, с. 324). В составе ТО «Эрмитаж» принимал участие во многих выставках – как в России, так и за рубежом (Фото 3).

С. М. Даниэль долгие годы преподавал специальные дисциплины в детской художественной школе (1969-1990), одновременно занимаясь живописью и теорией искусств. В начале 1970-х сблизился с учеными Тартусской семиотической школы (Неклассическая классика…, 1998, с. 40), стал доктором искусствоведения (1989, диссертация на тему «Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века»). Профессор (1998) С. М. Даниэль читал лекции в Институте имени И. Е. Репина, вел знаменитые семинары в Государственном Эрмитаже, а также преподавал на факультете истории искусств (позднее – Школы искусств и культурного наследия) Европейского университета. «Его метод преподавания, сочетавший семиотический анализ Юрия Лотмана с практическим опытом художника, воспитал целое поколение современных искусствоведов. Коллеги… отмечают его уникальный дар раскрывать механизмы смыслообразования в картине, избегая сухой схоластики» (Ушел из жизни…, 2026).




**Фото 3.** *Группа «Эрмитаж». Американское турне группы. Верхний ряд, слева направо: В. Н. Обатнин, А. А. Бакун, М. Е. Тумин, Б. Ф. Головачев. Нижний ряд, слева направо: А. М. Даниэль, С. М. Даниэль. 1993 (Архив Бакуна…, 1960-2026)*

С. М. Даниэль – член Союза художников России (1982) и Ассоциации искусствоведов. В его живописных и графических работах прослеживается глубокое понимание структуры классической картины, света и пространственной композиции. Опыт практикующего художника помогал ему в теоретических трудах, таких как известная книга «Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя» (Даниэль, 2006), где искусствоведческий анализ произведений строится изнутри живописного ремесла.

Несмотря на широкую известность его научных трудов, художественное творчество автора до настоящего времени не становилось предметом специального искусствоведческого анализа. Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного изучения творческого наследия С. М. Даниэля как единой системы, в которой художественная практика и теоретическая рефлексия находятся в отношениях взаимного влияния. Обращение к живописным и графическим произведениям мастера позволяет уточнить механизмы формирования его концепции художественного видения и определить место автора в истории ленинградского аналитического искусства второй половины XX века.

Объектом исследования является живописно-графическое наследие С. М. Даниэля. Предмет исследования – аналитическое копирование как метод пластической интерпретации произведений классического искусства и его роль в формировании индивидуального авторского художественного метода.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

– исследовать влияние «школы Г. Я. Длугача» на становление художника;

– проанализировать особенности аналитического копирования в творчестве С. М. Даниэля как перенос аналитического опыта в оригинальные произведения;

– определить значение художественного опыта для формирования концептуальных положений книги «Искусство видеть…».

В работе использован комплексный метод исследования, обусловленный ее проблематикой: историко-культурный подход позволяет анализировать историю искусств и исторические события с точки зрения их культурной значимости, выявлять изменения и закономерности стилистических норм. При изучении произведений живописца был применен формально-стилевой метод, который дал возможность проследить развитие творчества С. М. Даниэля. Историко-типологический подход обеспечил перспективу внимания на общие черты и особенности произведений живописи, созданных в последней трети XX в. Особое внимание уделяется исследованию пластической структуры произведений, принципов организации композиционного пространства, взаимодействию цвета и формы, а также механизмам художественной интерпретации классических образцов.

Материал исследования составили живописные и графические произведения С. М. Даниэля (Государственный каталог Музейного фонда…; Письмо Maria Zavialova…, 2026; Традиции и поиски…, 1988; Urbia past hermitage…, 1991; The Hermitage Group…, 1993; Hermitage Group…, 1997; Неклассическая классика…, 1998; Эрмитажная школа…, 2021; Даниэль Сергей Михайлович. Картина…, 2026), архивные материалы (Архив Бакуна…, 1960-2026), автобиографические тексты художника (Даниэль, 1991; 1998; 2012), воспоминания современников и тексты коллег по «эрмитажной школе» (Головачев, 2019; 2021; 2026; Зайцев, 1997; 1998; Кагарлицкий, 2011; Кочубеева, 1998), публикации, посвященные деятельности группы «Эрмитаж» и ленинградской художественной культуре второй половины XX века (Гуревич, 2007; Евгеньев, 1998), а также труды других исследователей, рассматривавших вопросы интерпретации художественной формы, специфику аналитического копирования и развитие неофициального отечественного искусства XX-XXI вв.

Теоретическую базу исследования составляет комплекс трудов, которые разделяются на несколько ключевых направлений. Вопросы герменевтики, анализа художественной формы и специфики ее восприятия опираются на концепции Н. А. Дмитриевой (2009) и С. М. Даниэля (1986; 2002; 2006; 2013), расширенные разработкой

теории визуальной риторики и принципами структурного анализа картины. Изыскания А. Данилевского (Aleksandr Danilevski, 2017) и С. С. Акимова (2014) детально осмысляют практику копирования в контексте творческой рефлексии на примере наследия С. М. Даниэля. Особое место в исследовании занимает проблема преемственности аналитического мышления и методов деконструкции формы в отечественной художественной традиции, в этом аспекте труд Е. Б. Чуриловой (2007) послужил теоретико-биографическим ориентиром.

Практическая значимость исследования определяется возможностью интеграции его результатов в практику художественного и искусствоведческого образования при чтении курсов по методологии искусства, композиции и теории арт-критики. Материалы работы, которые концептуализируют метод С. М. Даниэля, могут послужить основой для дальнейших историко-культурных исследований ленинградской школы аналитического искусства, а также найти применение в музейно-выставочной и каталогизаторской деятельности при атрибуции и экспонировании произведений художников-теоретиков.

## Обсуждение и результаты

### *Живописная практика С. М. Даниэля: влияние «школы Г.Я. Длугача» («эрмитажной школы»)*

«Эрмитажная школа» Григория Яковлевича Длугача (1908-1988) сформировала фундамент как художественного, так и научного мировоззрения С. М. Даниэля. Художник и педагог Г. Я. Длугач в начале 1930-х был слушателем и, позднее, студентом живописного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры (ИнЖСА), навсегда сохранив знания и навыки от преподававших в нем К. С. Петрова-Водкина и П. Н. Филонова, восходящих к Чистяковской системе – авторской методике П. П. Чистякова, стремившегося изменить «прокрустово ложе» Академии художеств (Чурилова, 2007, с. 80). К. С. Петров-Водкин сформулировал главную заслугу П. П. Чистякова, выраженную дилеммой: «…или живопись может органически перестроить человека, или она только эстетическое баловство…» (Петров-Водкин, 1982, с. 298). Там же, в ИнЖСА, были получены и первые уроки пластической формы: педагог, профессор факультета скульптуры А. Т. Матвеев демонстрировал в своем творчестве качество, составляющее саму сущность скульптуры – пластичность, охватывающую жизнь во всей совокупности взаимодействующих в ней сил.

В рамках «школы Длугача» аналитическое копирование шедевров мирового искусства понималось не как пассивное академическое подражание, а как сугубо радикальная живописная практика. На смену простому копированию внешности полотен в залах Государственного Эрмитажа пришел метод аналитической интерпретации картины: «Это была школа, в основе которой лежит культ пластических ценностей» (Urbia past hermitage…, 1991). Аналитическое копирование старых мастеров в залах Эрмитажа выступало для участников школы как альтернативный соцреализму способ работы с формой, цветом и пространством, утверждающий законы универсальной архитектоники холста.

Ученики «эрмитажной школы» занимались установкой восприятия или «постановкой глаза» (Даниэль, 1991) – это был поиск «скрытой геометрии» и каркаса формы. Они учились видеть за красочным слоем остов картины: пересечения силовых линий, невидимые оси, ритмические узлы, соотношение масс и пустот. При этом Длугач «не учил математике. Наоборот: “Не надо рисовать линейку”» (Герои ленинградской культуры…, 2005, с. 18).

Мемуарный роман «Музей» Даниэля (2012) воспринимается как манифест художника. Это – «автобиографическое повествование <…> о “стремительном духовном росте” нарратора – молодого человека, на наших глазах превращающегося в художника, искусствоведа и педагога, рассказ о его становлении – интеллектуальном, эстетическом, гражданском» (Aleksandr Danilevski, 2017, с. 90). Разбор поведанных в книге будней за эрмитажным мольбертом, сопротивления материала, диалогов с Длугачем и процесса «физического» познания шедевров через кисть – все есть описание становления глаза и руки. Теоретические тексты Даниэля привлекаются лишь как комментарий к его первичному – художественному – опыту.

Даниэль подробно описывает работу у холста: кисть художника приходит в движение только тогда, когда глаз совершает «насилие» над сюжетом. Лицо персонажа превращается в яйцевидный объем, складка плаща – в жесткий геометрический вектор. Живописец у мольберта занят не воспроизведением «мимики», а поиском того, как этот объем врезается в окружающее пространство. Даниэль описывает состояние, когда копия на мольберте начинает обнажать скрытые дефекты восприятия самого рисовальщика. Если рука берет неверный наклон линии, вся «машина» композиции на холсте разваливается. Автор фиксирует физическую сторону аналитического копирования, процесс: описываются долгие часы стояния на ногах в залах музея, специфический запах масляных красок, смешивающийся с музейной прохладой, и оптическая усталость.

В романе показано, что взгляд художника непрерывно мигрирует от оригинала к холсту. Это не пассивный перенос пятен, а постоянная бомбардировка холста вопросами: «Где держится этот узел? Почему этот кусок неба “давит” на фигуру?» В этот момент творческий процесс превращается в герменевтическую практику – кисть оживает инструментом деконструкции чужого шедевра ради создания собственного пластического текста: «…речь не о формальной дисциплине, но о дисциплине ради выразительности, ради всецело содержательного отношения к любой точке, к любой линии» (Даниэль, 1998, с. 7).

Автор совершает пластический разбор, фиксируя, как рука с кистью ищет «сопротивление формы». Это не гладкое лессировочное подражание старым мастерам, это – почти скульптурная лепка: мазок кладется так, чтобы зафиксировать границу между плоскостями. Холст в этот момент превращается в «площадку», где краска служит материалом для возведения архитектурного каркаса. Наконец, большое значение отдано опыту «тотального всматривания» как диалога со старыми мастерами.

В романе отмечены моменты, когда Длугач подходит к мольберту Даниэля и оценивает состояние холста – это истинное взаимодействие Ученика и Мастера. Так, например, в процессе корректировки проявления «вялости» или «красивости» Длугач мог потребовать переписать кусок, который казался внешне удачным, если в нем не было «конструктивного напряжения». Через эти диалоги Даниэль-художник учится понимать, что холст должен обладать автономной энергетикой, уметь совершать пластический сдвиг. Работа над копией завершается не тогда, когда достигнуто внешнее сходство, а когда копия начинает отличаться той же внутренней прочностью и «силовым полем», что и оригинал старого мастера.

Даниэль, со слов наставника поры обучения в ЛХУ Александра Павловича Зайцева (р. 1937), одного из первых «эрмитажных» учеников Длугача, фиксировал, что в философии «школы» иллюзия зрительного восприятия не соответствует действительной сути: «…белая стена производит впечатление легкое и воздушное, но если мы ударимся о нее, то хорошо почувствуем каменную суть. Поэтому, если стремиться к передаче не иллюзии, а сути, надо применять особые средства выражения <…> все в метафизической основе своей провозглашалось “камнем”, каким-то абстрактным “КАМНЕМ” идеальной скульптурности в восприятии природы, в пластике, в рисунке, в живописи. Эта геометрия с ее линиями и точками <…> – во имя создания динамического образа» (Традиции и поиски…, 1988).

Автобиографические записи Даниэля конкретизируют постановку задачи по исполнению графических интерьеров с колонной: «Сделать так, чтобы колонна, стремясь вверх, с силой ударяла в потолок, который от удара опрокидывался бы на стену, а стена удесятеренным весом давила на пол, и пол нес бы все это на себе» (Даниэль, 2012, с. 110). Интенсивность внутреннего процесса творчества, регулярные практики в музее высвечивают в мемуарах не только суждения ученика, но и эмоциональную канву рабочего процесса. В итоге автор так описывает эффект единства линий, образующих живую слитную пульсирующую нить в рисунке построения интерьера с колонной: «Еле видимая или почти невидимая, она брала разбег по горизонту снизу, исчезала в точке отрыва, снова появлялась, совершала винтовое движение, стремглав падала, снова неслась вверх, умудряясь захватить на своем пути все, что того стоило, и, достигнув полной свободы, растворялась в высоте» (Даниэль, 2012, с. 115).

В практике копирования произведений старых мастеров как формы воспитания пластического видения выведено главное положение «школы Длугача»: «…решающую роль играют линии, невидимые, но мыслимые автором, которые обладают энергией, способной превратить изобразительную плоскость в монолитную плиту» (Кагарлицкий, 2011, с. 61). Вертикаль – мощнейшее средство передачи величавости и грандиозности. Во фрагменте «Городского вида» Ф. Гварди уместно сказать о найденном автором торжественном величии венецианского каприччо (Иллюстрация 1). После подсказки наставника (Длугача) – «ткнув пальцем в башенку на дальнем плане пейзажа, изрек: “Он *висит* благодаря ей”» – молодой художник наконец разглядел фонарь над аркой так, как это задумал венецианец: «…чтобы он повис, нужно увидеть его вместе с башенкой, его соседкой, что устремилась шпилем вверх, и ее легкость сразу же обнаружит его вес, даст ему вес – да-да, именно так, ибо они *на весах*…» (Даниэль, 2012, с. 114).

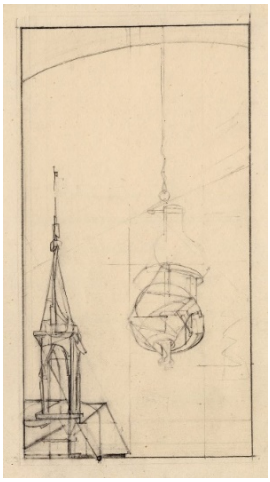


**Иллюстрация 1.** *Даниэль С. М. Рисунок с картины Ф. Гварди «Городской вид» (фрагмент). 1969. Бумага, графитный карандаш. 18 × 9,5. Музей «Царскосельская коллекция». Инв. № Г 3655. Госкаталог РФ № 7539586*

Коллеги по школе констатировали, что часто анализ формы «простирался до мелочей, до соотношения линий в надбровной дуге» (Гуревич, 2007, с. 145). Даниэль во фрагменте картины В. Гисланди из эрмитажного собрания, выбрав в уникальном авторском живописном стиле между ломбардским натурализмом и глубоким психологизмом эмоциональный анализ и глубину характера героя, постепенно вплетает тонкие штрихи в портрет, «вьет паутину» образа. (Иллюстрация 2).

«Но ты в моей подноготной ткёшь нить моего сюжета
Старательной ученицей проворного паука.
И я различаю: вот он – узор, как зародыш света,
Разящего насмерть света, выводит твоя рука» (Владимир Кагарлицкий, 1995, с. 31).

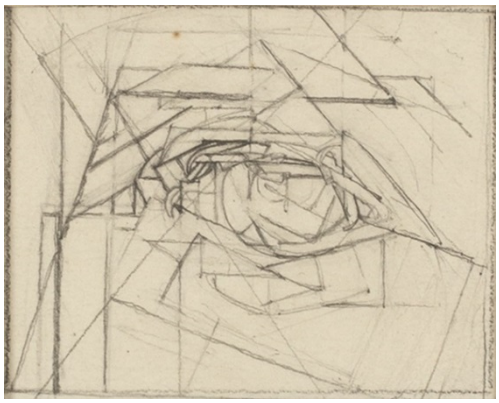


**Иллюстрация 2.** *Даниэль С. М. Аналитический рисунок с картины В. Гисланди «Портрет мальчика» (фрагмент). 1969. Бумага, графитный карандаш. 6,3 × 8. Государственный Эрмитаж (Головачев, 2021, с. 127)*

Специалист по творчеству Никола Пуссена, Даниэль отмечал, что, согласно мнению мэтра, «картину следует читать, и это чтение направляется, в частности и в особенности, пластической канвой изображения» (2013, с. 12). Выделяя высокую степень свободы индивидуальной пластической выразительности классициста, Даниэль находился в поиске объемно-зрительных идей его полотен, ставя задачу «выразить пластическую идею картины посредством комбинации линий» (2002, с. 240). В книге «Сети для Протея» приведены схемы по исследованию взаимосвязей уровней организации композиционного целого в наследии Пуссена, воспроизведены авторские аналитические интерпретации его картин. Здесь приводится аналитический рисунок по картине «Избиение младенцев», особенно ценимый автором, – он был включен в оформление буклета выставки «Традиции и поиски» ТО «Эрмитаж» в 1988 г., одной из первой важнейшей в историографии группы (Иллюстрация 3).



**Иллюстрация 3.** *Даниэль С. М. Аналитический рисунок с картины Пуссена «Избиение младенцев». 1969. Бумага, графитный карандаш, кисть, перо, тушь. 13,2 × 15,1. Музей «Царскосельская коллекция». Инв. № Г 3654. Госкаталог РФ № 7539595*

В интерпретации картины П. П. Рубенса «Пир у Симона Фарисея» Даниэль следует за А. П. Зайцевым: «…учение с помощью не копирования, а интерпретации» (1998, с. 3). Сохраняя «эффект мощного движения живописно-пластических масс», не утрачивая «чувства целого», художник выстраивает строго-рациональную основу картины. Продвигаясь вглубь изобразительной формы, «раскрывая под слоями рубенсовской классики лапидарные следы архаики», он проявляет усилия в «пластической археологии» (Даниэль, 1988, с. 6). Художнический анализ создал базу для перехода в интерпретацию. Зритель наблюдает органичность усвоения «чужого» через мощную силу переживания и аналитическую гармонию построения линий (невидимых у фламандца, но явленых нам графически), которые конструируют образы и сюжет шедевра: «Надо, чтобы и рисование, и расчет совмещались» (Зайцев, 1997, с. 12) (Иллюстрация 4).

Анализируя художественную концепцию рубенсовского полотна «Союз Земли и Воды», Даниэль выявляет совмещение двух типов симметрии: пирамидальное строение, выраженное соположением фигур Кибелы и Нептуна, акцентированное сплетением их рук вместе с сосудом (опора и главный композиционный узел), и вращательное движение, обнаруживаемое направлением периферийных фигур и контрастным поворотом главных героев (Даниэль, 1986, с. 50-51). Круговорот и вращение – вот тот ритмический мотив, который Даниэль-художник стремился воплотить в своем аналитическом этюде (Иллюстрация 5).

В исследовательской практике «эрмитажной школы» копированию скульптуры непосредственно в залах музея придавалось важнейшее значение – поиск «правды изображения» происходил в залах античного мира (№ 106-130) Нового Эрмитажа (Кошкина, 2025, с. 356). По Длугачу, «античная скульптура (антики) с отбитыми

носами, без глаз и ушей, со сколотыми очертаниями, отдельными фрагментами – великолепны. Старые мастера шли только от греков, изнутри, и контур у них являлся следствием внутренних построений» (Цит. по: Кочубеева, 1998, с. 11). В приведенном на Иллюстрации 6 рисунке передан опыт построения пространства скульптуры плоскими формами (источником послужила римская скульптура по греческим образцам V века до н. э. круга Поликлета).



**Иллюстрация 4.** *Даниэль С. М. Аналитический рисунок с картины П. П. Рубенса «Пир у Симона Фарисея». 1971-1972. Бумага, графитный карандаш. 58,2 × 76,5. Музей «Царскосельская коллекция». Инв. № Г 3673. Госкаталог РФ № 7539646*



**Иллюстрация 5.** *Даниэль С. М. Аналитический этюд с картины П. П. Рубенса «Союз Земли и Воды». 1972. Холст, масло. 101 × 82,5. Государственный Эрмитаж (Головачев, 2021, с. 143)*



**Иллюстрация 6.** *Даниэль С. М. Набросок с античной скульптуры. 1970. Бумага, графитный карандаш. 26,9 × 18,6. Музей «Царскосельская коллекция». Инв. № Г 3657. Госкаталог РФ № 7539591*

Скульптура богини плодородия и царства мертвых Персефоны, расположенная в Зале Геракла, – римская работа II века по греческому оригиналу – побуждала к процессу создания двумерной динамической структуры в композиции многих практиков «эрмитажной школы». Даниэль в рамках своего подхода к графической копии мраморной статуи создает схематично-прозрачный образ богини (Иллюстрация 7), сотканный плотностью линий основы, акцентированный кромками точек и напряжением дуг утка́. Густой штриховкой выводя драпировку на первый план, художник саваном окутывает фигуру Персефоны, «вылепливая» образ владычицы преисподней.



**Иллюстрация 7.** *Даниэль С. М. Набросок с античной скульптуры. 1970. Бумага, перо, тушь. 21,5 × 10,5. Музей «Царскосельская коллекция». Инв. № Г 3666. Госкаталог РФ № 7539633*

«…пьяный Силен с блаженной гримасой стоял или почти висел, обхватив толстой рукой сук каменного дерева» (Даниэль, 2012, с. 108), – такой образ покровителя виноделия и наставника Диониса встречал художников в Зале античной декоративной скульптуры. Эта римская копия II века н. э. греческого образца IV-III вв. до н. э. была постоянным источником аналитических штудий учеников Длугача. В период «художественного исследования» Даниэль сделал множественные графические наброски и эскизы, спустя годы запечатлев на холсте образец античной пластики в музейных интерьерах (зал 106 «Римский дворик») – повторение подчеркнуто реалистичной эллинистической манеры с характерными гротескными, сатирическими чертами тяжелого, обмякшего тела (Иллюстрация 8).

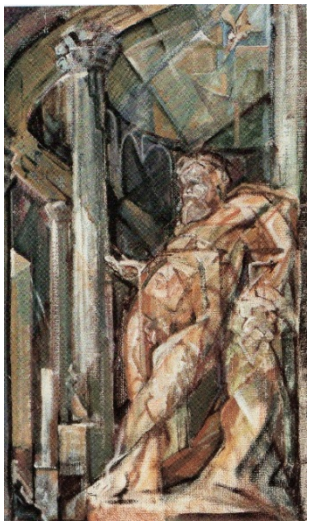


**Иллюстрация 8.** *Даниэль С. М. Из серии «Музей» (Силен). 1990. Холст, масло. 50 × 87. Музей русского искусства, Миннеаполис (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis). Дар Тони Вольфа (Tony Wolff), 2026 (The Hermitage Group…, 2000, p. 12)*

Дополним, что на состоявшейся в Эрмитаже выставке «Неклассическая классика» (06.11.1998-06.12.1998) – кульминационной в истории ТО «Эрмитаж» – на экспозиции были представлены три аналитических произведения С. М. Даниэля (Неклассическая классика…, 1998), два из которых впоследствии были приняты в фонды Государственного Эрмитажа.

Подходя к процессу интерпретации работ старых мастеров, участники «эрмитажной школы» разделяли мысль о том, что «произведение искусства не есть что-то навсегда созданное, а “нечто постоянно создающееся”» (Дмитриева, 2009, с. 21), подразумевая всеобщий процесс сотворчества, соучастия. Таким образом,

«школа Длугача» сыграла определяющую роль в формировании художественного мышления Даниэля, он «одним из первых теоретически обосновал взгляд на эрмитажные исследования как на явления в ряду аналогичных, относящихся к рефлексии о художественной форме» (Головачев, 2026, с. 30). При этом освоение метода аналитического копирования позволило художнику перейти от воспроизведения внешнего облика произведения к исследованию его внутренней пластической структуры. Работа в рамках «эрмитажной школы» сформировала у Даниэля представление о картине как о системе взаимосвязанных силовых отношений, основанных на взаимодействии формы, пространства и ритма. Именно этот опыт стал фундаментом как его дальнейшей художественной практики, так и последующих теоретических разработок.

### *Анатомия художественного метода: перенос аналитического опыта в пространство оригинального холста*

Для С. М. Даниэля аналитическое копирование являлось не только учебной практикой, но и способом формирования собственного художественного мышления. Освоенный в «эрмитажной школе» метод исследования произведения через выявление его конструктивной основы постепенно вышел за пределы музейного копирования и стал фундаментом авторского творчества. Если на начальном этапе внимание художника было сосредоточено на анализе произведений старых мастеров, то в дальнейшем приобретенный опыт был перенесен в пространство самостоятельного живописного высказывания. Как отмечает Б. Ф. Головачев, каждый из «эрмитажников» «мог выбрать из всего спектра направлений <…> то, что ему казалось более близким и перспективным. Эта свобода выбора является неоспоримым свидетельством в пользу той работы, которая велась в залах Эрмитажа несколько десятилетий» (Аналитика синтеза, 2011).

Важнейшим принципом художественного метода Даниэля стало стремление к выявлению внутренней структуры формы. Подобно тому как в процессе аналитического копирования художник искал скрытые оси, ритмические связи и пространственные закономерности классической картины, в собственных произведениях он стремился выстроить композицию как целостную систему взаимосвязанных пластических элементов. Предмет изображения при этом рассматривался не как самоцель, а как средство выявления закономерностей организации художественного пространства «путем вслушивания» (Головачев, 2021, с. 23).

Особую роль в становлении Даниэля сыграло соединение опыта «эрмитажной школы» с идеями структурализма и семиотики, активно развивавшимися в гуманитарной науке второй половины XX века. Художник и исследователь фактически использовал единый принцип анализа как в работе с произведением искусства, так и в его теоретическом осмыслении. Структура картины стала восприниматься как сложная система отношений, в которой значение возникает не из отдельных элементов, а из характера их взаимодействия.

Наиболее последовательно данные принципы проявились в пейзажном творчестве художника. В его работах природный мотив лишается случайности непосредственного впечатления и приобретает признаки устойчивой пространственной конструкции. Деревья, склоны, речные берега, архитектурные формы организуются в единую тектоническую систему, основанную на взаимодействии вертикальных и горизонтальных осей, ритмических повторов и пластических акцентов. В этом случае пространство развивается не по законам линейной перспективы – через последовательное раскрытие взаимосвязанных планов.

Характерной особенностью произведений Даниэля является стремление к архитектонической цельности композиции – каждый элемент изображения включается в общую систему пластических отношений, подчиняется единому композиционному замыслу. Благодаря этому даже камерные по мотиву произведения приобретают ощущение внутренней монументальности. Главное – не столько фиксация конкретного состояния природы, сколько выявление устойчивых закономерностей ее пространственной организации.

Не менее важную функцию выполняют цвет и свет. В творчестве Даниэля они выступают не декоративными характеристиками изображения, а средствами конструирования формы. Колористическое решение подчинено выявлению объемов, направлений движения и пространственных связей. Светотень становится инструментом пластического моделирования, позволяющим подчеркнуть конструктивную основу композиции и выявить ее внутреннюю динамику.

Обращение к классическому наследию сохраняет значение и в оригинальном творчестве художника. Однако произведения старых мастеров выступают здесь не объектом цитирования, а своеобразной методологической основой: освоенные в процессе аналитического копирования принципы организации формы трансформируются в индивидуальный художественный язык, в котором традиция – источник самостоятельного пластического решения.

Таким образом, художественный метод Даниэля представляет собой результат органического соединения аналитической практики «эрмитажной школы», опыта непосредственной работы с произведениями классического искусства и современных гуманитарных подходов к интерпретации художественной формы. В его творчестве аналитическое копирование – не подготовительный этап, а устойчивый принцип художественного мышления, определяющий строение произведения. Ярче всего это проявилось в графических работах (Иллюстрация 9).

В пейзажах Даниэля, несущих очевидно структурный характер, отчетливо прослеживается синтез планов: вместо традиционной трехплановой академической перспективы Даниэль выстраивает сложное, динамически разворачивающееся пространство. Взгляд зрителя не проваливается вглубь холста, а активно «читает» переходы от одной пространственной зоны к другой.

Тектонический организм пространства виртуозно демонстрирует ритмические рифмы ландшафта: у художника вертикали деревьев, изломы архитектурных форм или линии горизонта версифицируются между собой, образуя ту самую «скрытую геометрию», которую он деконструировал в шедеврах Пуссена и Лоррена. Природа на его холстах выглядит очищенной от случайного хаоса, собранной в закономерную кристаллическую систему.



**Иллюстрация 9.** *Даниэль С. М. Без названия. 1967. Музей русского искусства, Миннеаполис (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis). Дар Тони Вольфа (Tony Wolff), 2026 (Письмо Maria Zavialova…, 2026)*

Часть пейзажных холстов, представленная в статье, – из серии «Берега реки Мсты» (Иллюстрации 10-12). Художники «эрмитажной школы» для своих творческих изысканий когда-то выбрали деревню Максимково Любытинского района Новгородской области на берегу Мсты как место неподалеку от точки создания лучших произведений пейзажного и пейзажно-жанрового характера русского реалистического искусства, «русского Барбизона», – «Академической дачи имени И. Е. Репина», по соседству организовав свой, «эрмитажный Барбизон» (Геннадий Матюхин, 2017, с. 2). Поселение располагалось напротив знаменитых Мстинских Петушков, природного памятника – огромные глиняные утесы, обрывающиеся в речные омуты, открытые отложения, сомкнувшие чередующиеся пласты красных и голубых глин, напоминающих формой петушиные гребни (Кошкина, 2021, с. 227).

Первый дом, заселенный художником Ю. А. Гусевым в 1969 году, постепенно окружаемый другими, сформировал арт-колонию. В начале 1970-х работы его коллег по «школе Длугача» «носили отпечаток “эрмитажных” штудий. Со временем налет “эрмитажности” ослабевал до почти полного исчезновения. Индивидуальные особенности изобразительного языка у каждого художника проступали все сильнее» (Головачев, 2019, с. 5).

Уникальные геологические объекты – Петушки, нависающие над водой крепостными сооружениями, или изломанный глубокими оврагами прибрежный рельеф, сменяющийся полями с кромкой густого леса, – все источник вдохновения под открытым небом.



**Иллюстрация 10.** *Даниэль С. М. Овраг. 1980-е. Холст, смешанная техника. 61 × 43,2. Частное собрание (The Hermitage Group…, 1993, p. 10)*



**Иллюстрация 11.** *Даниэль С. М. Вид на деревню Хвощёвик. 1980-е. Холст, масло. 58,4 × 50,8. Collection of Leslie and A Martinez, Malibu, CA (The Hermitage Group…, 2000, p. 10)*



**Иллюстрация 12.** *Даниэль С. М. Из серии «Берега реки Мсты». 1992. Холст, масло. 38,5 × 48,5. Музей русского искусства, Миннеаполис (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis). Дар Тони Вольфа (Tony Wolff), 2026 (Письмо Maria Zavialova…, 2026)*

1990-е годы, наполненные важнейшими событиями в истории нашей страны, стали весьма насыщенными и в собственной истории группы «Эрмитаж»: 1993-2000 гг. отмечены поездками в США с культурно-просветительскими и образовательными целями. Представителем группы в Америке стал Тони Вольф (Tony Wolff), посвятивший свои усилия реализации проектов гражданской дипломатии между странами. Добровольным консультантом американского Фонда социальных инноваций Т. Вульф в 1989 впервые посетил нашу страну, побывав в Ленинграде. Он был вдохновлен самоотверженностью «эрмитажников», трудившихся бок о бок в музейных залах в течение двух десятков лет. Последующие два года были потрачены на получение разрешения на посещение художниками США и привоз их картин на другой континент.

Американский искусствовед Питер Франк (Peter Frank) писал в каталоге группы, выпущенном к их первому, Калифорнийскому, визиту: «…удаленность от санкционированного государством искусства Советского Союза, дистанция, возведенная в суть их работы так, как они это делают, изолировали художников от международного художественного дискурса; даже во время гласности Горбачева они оставались в андеграунде. Только теперь этот октет художников делает свой путь к центру внимания» (The Hermitage Group…, 1997, p. 4).

Вычленяя теоретическую подкованность художников, П. Франк отмечал: «Придерживаясь подхода, придающего равный вес концепциям и методам модернизма и старых мастеров…, группа “Эрмитаж” в равной степени дистанцируется от двух стилей, которые в настоящее время ассоциируются в западных глазах с “русским искусством”. Они избегают… их более коммерчески ориентированных соотечественников и западного стиля поп-концептуализма радикальных художников, которые возникли как раз перед и во время гласности. В некотором смысле, однако, художники группы “Эрмитаж”, в своем творчестве и радикальнее постмодернистски, и более поп-концептуальнее…» (The Hermitage Group…, 1997, p. 4).

Для «эрмитажников» приобретенный опыт американского турне стал бесценным – это было не только продолжение коллективного творчества, но и мощная личная эволюция. Уже первая экспедиция в Калифорнию дала возможность не только впервые посетить США, но совершить пленэры с местными живописцами, познакомиться с американской культурой, приобрести опыт социального обмена. Так, Даниэль выступал с лекциями перед американскими студентами (Hermitage Group…, 1997), а в компании коллег много работал на натуре (Иллюстрации 13-14).



**Иллюстрация 13.** *Даниэль С. М. Винодельня Родерер (Roederer Winery). 1992. Холст, масло. 30 × 40. Музей русского искусства, Миннеаполис (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis). Дар Тони Вольфа (Tony Wolff), 2026 (Письмо Maria Zavialova..., 2026)*



**Иллюстрация 14.** *Даниэль С. М. Гора. 1992. Холст, масло. 40,5 × 50,8. Музей русского искусства, Миннеаполис (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis). Дар Тони Вольфа (Tony Wolff), 2026 (Письмо Maria Zavialova..., 2026)*

Отметим, что в 2026 году Тони Вольф передал в дар Музею русского искусства в Миннеаполисе (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis) 38 работ художников группы «Эрмитаж» – участников американского тура. Среди них – семь работ С. М. Даниэля, представленные в этой статье.

Место, выбранное Даниэлем для городского пленэра, – у опоры Благовещенского моста, неподалеку от альма-матер – Академии художеств (Иллюстрация 15). Картина пространства водной глади с видом левого берега Большой Невы – имперски-торжественна: парадная Английская набережная от Сенатской площади, с тяжелой доминантой Исаакиевского собора, величаво и неспешно плывет вместе с рекой направо. Здания Правительствующего Сената задают высокий тон льющейся классицистической симфонии архитектурного ансамбля. Стили строений неспешно меняются, отвоевывая свою индивидуальную партию – необарокко, эклектика, неоклассицизм, неоренессанс... Вальяжные особняки вычерчивают всемирно известную кардиограмму невской набережной.



**Иллюстрация 15.** *Даниэль С. М. Нева, ледоход. 1980-е. Холст, масло. 76,2 × 106,7. Частное собрание (The Hermitage Group..., 2000, p. 3)*

Детальное воспроизведение открыточного вида – не цель художника. Весна, пробуждение, слом канонов – вот задача образа. Композиция произведения содержит аналитического построения больше, нежели «срисовывания»:

Даниэль существенно кренит горизонталь так, что весенние воды Невы истекают к Финскому заливу решительно и неизбежно. Утрированность не разрушает целостности вида – «плывет» не изображение, течет река: мощное господство Исаакия в вертикали, обрамленное гранитом спуска ближней набережной, крепко держит структуру изображения. Движение льдин оспаривает прочность опоры моста – стремительно кружа вокруг, громоздясь, они образуют торосы. Проиграв битву, ледяная шуга устремляется в протоку между набережной и быком моста. Каменные ступени спуска сжимают пространство, усиливая течение реки. Ледоход как мощь, вектор которой не надо разгадывать…

Отдельно обратим внимание на колорит и свет как конструктивные элементы пейзажей Даниэля. Эрмитажный опыт радикально изменил его понимание цвета в живописи: цвет стал не декоративным пятном, но инструментом структурирования объема; светотень воспринимается как каркас, свет – созидательная сила формы. В картинах художника свет выявляет грани предметов, делит пространство холста на тектонические зоны.

Отметим сдержанную палитру: колористические решения пейзажей тяготеют к плотным, архитектонически выверенным тональным отношениям. Цвет работает в жесткой связке с рисунком, укрепляя и сгущая его, не позволяя размывать конструктивную основу произведения.

Вновь обратимся к актуальности настоящего исследования. В частности, возник вопрос по атрибуции работы, приписываемой С. М. Даниэлю и числящейся в фондах Музея-заповедника «Музей Мирового океана» (ММО) в Калининграде (Даниэль Сергей Михайлович. Картина…, 2026). Автором изыскания было обращено внимание научных сотрудников ММО на очевидную спорность авторства работы «Пейзаж с озером» (1970-1980гг.; холст, масло; 60×90; ММО 1 № 10074, инв. № Ж-581). Из переписки с музеем стало известно, что данная работа была конфискована в 2008 г. при попытке вывезти ее из страны и обращена в доход государства. Далее картина поступила в ММО из Минкультуры России по СЗФО с экспертным заключением (эксперт Токарева Т. В., Россвязьохранкультуры) «авторство С. М. Даниэля», поскольку на лицевой стороне в нижней части холста имеется подпись, выполненная красной краской “C. Daniel”. Неоднократные обращения в музей на данный момент результатов не дали. Только совместная работа независимых искусствоведов и научных сотрудников музея может восстановить порядок в описании конкретной единицы хранения фонда ММО.

Несколько слов о портретном наследии художника. Как отмечает Б. Ф. Головачев, «эрмитажный подход в известном смысле предшествовал процессу создания произведения» (Головачев, 2026, с. 7). Портретирование, в широком смысле этого слова, предварялось созданием множества набросков (Иллюстрация 16), несмотря на то, что сам портретный жанр, вероятно, не был в приоритете у Даниэля – сохранилось слишком мало изображений этого направления (Иллюстрация 17).



**Иллюстрация 16.** *Даниэль С. М. Набросок женской фигуры. 1971. Бумага, кисть, перо, тушь. 21,3 × 16,8. Музей «Царскосельская коллекция». Инв. № Г 3652. Госкаталог РФ № 7539580*



**Иллюстрация 17.** *Даниэль С. М. Рыбак. 1985. Бумага, смешанная техника. 34,5 × 23. Музей русского искусства, Миннеаполис (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis). Дар Тони Вольфа (Tony Wolff), 2026 (Письмо Maria Zavialova…, 2026)*

Известны несколько графических работ – портретов коллег по группе «Эрмитаж» (А. А. Бакуна, В. К. Кагарлицкого). Сюда же можно отнести автопортреты Даниэля, выполненные в 1969-1971 гг. (Иллюстрация 18).



**Иллюстрация 18.** *Даниэль С. М. Автопортрет. 1971. Бумага, кисть, перо, тушь. 21 × 17. Музей «Царскосельская коллекция». Инв. № Г 3649. Госкаталог РФ № 7539594*

Завершим иллюстративный раздел исследования вольной авторской интерпретацией популярного библейского сюжета из Книги пророка Даниила, сочетающей в себе мотив обнаженной натуры, драматизм и мораль (Иллюстрация 19).

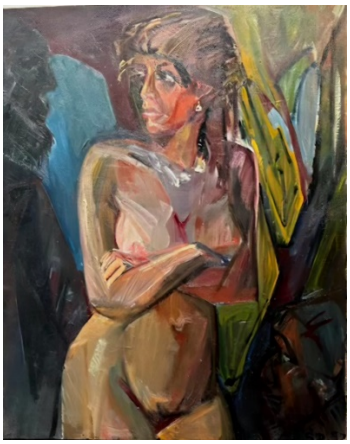


**Иллюстрация 19.** *Даниэль С. М. Сусанна и старцы. 1997. Холст, масло. 76,2 × 61. Музей русского искусства, Миннеаполис (The Museum of Russian Art (TMORA), Minneapolis). Дар Тони Вольфа (Tony Wolff), 2026 (Письмо Maria Zavialova…, 2026)*

Оригинальное творчество С. М. Даниэля доказывает, что его городские и деревенские пейзажи, сюжетные работы, портретное наследие – результат практического применения структуралистского мышления. Художник создает автономную живописную реальность, где каждый мазок и линия подчинены законам универсальной архитектоники, открытым им в залах Государственного Эрмитажа.

### *От пластики к концепту: художественный опыт конструирования холста как основа теоретического метода в книге «Искусство видеть»*

Художественная практика С. М. Даниэля (2006) оказала непосредственное влияние на формирование своей искусствоведческой концепции, наиболее полно изложенной в книге «Искусство видеть…». Как отмечают специалисты, идеи Г. Я. Длугача получили блестящее теоретическое обоснование в трудах его ученика (Эрмитажная школа…, 2021). Опыт многолетней работы с произведениями старых мастеров, аналитического копирования и создания собственных живописных произведений позволил ученому-искусствоведу рассматривать картину не только как объект историко-культурного анализа, но и как результат конкретных пластических решений автора.

В центре внимания Даниэля находится проблема визуального восприятия произведения искусства. В отличие от традиционных подходов, акцентирующих преимущественно сюжетное содержание или исторический контекст произведения, исследователь обращается к внутренней организации художественной формы. Картина рассматривается как сложная система взаимосвязанных элементов, воздействующих на восприятие зрителя посредством композиции, ритма, светотени, цветовых отношений и пространственных взаимодействий.

Существенное место в концепции Даниэля занимает анализ конструктивной основы произведения: он показывает, что композиционное решение возникает не случайно, а подчиняется определенным закономерностям организации изобразительной плоскости. Формат произведения, соотношение основных масс, распределение световых акцентов и направление композиционных осей образуют единую структуру, определяющую характер зрительского восприятия. Описание структуры изобразительного поля сопровождается в книге множественными рисунками-схемами, построенными автором.

Особое значение приобретает проблема взаимодействия геометрической и смысловой организации изображения. Анализируя произведения европейской живописи, Даниэль обращает внимание на несовпадение геометрического центра картины и её смыслового ядра. Возникающее между ними напряжение способствует формированию внутренней динамики произведения и обеспечивает целостность композиционного решения. Такой подход позволяет рассматривать картину как систему пластических отношений, в которой каждый элемент приобретает значение через связь с другими элементами структуры.

Не менее важным для Даниэля является понятие ритма. Он показывает, что композиционная целостность формируется благодаря повторению и взаимодействию сходных пластических мотивов. Линии, объемы, силуэты и цветовые отношения образуют систему перекличек, объединяющую различные части изображения в единое целое. Подобное понимание ритмической организации произведения во многом восходит к опыту аналитического изучения классической живописи и практике выявления скрытых закономерностей композиционного построения: «…взаимодействие регулярного поля с входящими в него знаками есть основная форма пространственного синтеза в картине, основной композиционный знак – акт создания выразительно-смыслового целого» (Даниэль, 2006, с. 85).

Таким образом, книга «Искусство видеть…» (Даниэль, 2006) представляет собой не только теоретическое исследование механизмов визуального восприятия, но и результат длительного художественного опыта автора. Многие положения работы непосредственно связаны с практикой аналитического копирования и собственной живописной деятельностью Даниэля. Его искусствоведческая концепция формируется на основе стремления раскрыть внутренние механизмы организации художественной формы и показать закономерности построения произведения искусства как целостной пластической системы. Современниками отмечалось, что Даниэлю удалось одновременно с блестящей живописной практикой переосмыслить «учение Длугача посредством семиотического анализа формообразования живописного пространства (композиции)» (Евгеньев, 1998, с. 55).

Анализ книги «Искусство видеть…» (Даниэль, 2006) позволяет сделать вывод о тесной взаимосвязи художественной и исследовательской деятельности Даниэля. Теоретические положения, разработанные автором в области анализа художественной формы, во многом опираются на его собственный опыт аналитического копирования и практической работы с живописным материалом. Концепция активного восприятия произведения искусства формируется как результат соединения художественного опыта и искусствоведческой рефлексии, что определяет своеобразие методологического подхода Даниэля и его место в отечественной теории искусства.

**Заключение**

Проведенное исследование позволяет рассмотреть творчество С. М. Даниэля как целостное явление, в котором художественная практика и искусствоведческая рефлексия находятся в отношениях постоянного взаимодействия. Анализ живописного и графического наследия мастера показывает, что его деятельность не может быть сведена исключительно к научным трудам и преподавательской работе. Художественное творчество занимало важное место в формировании его представлений о природе художественной формы и механизмах визуального восприятия.

Установлено, что определяющее влияние на становление художественного метода Даниэля оказали школа Г. Я. Длугача и практика аналитического копирования произведений старых мастеров. В рамках «эрмитажной школы» копирование рассматривалось не как воспроизведение внешнего облика произведения, а как способ выявления его конструктивной основы. Освоенные в этот период принципы анализа формы, пространства и композиции впоследствии были перенесены художником в собственное творчество.

Исследование показало, что в оригинальных произведениях С. М. Даниэля аналитический подход трансформируется в самостоятельный художественный метод. Его пейзажи, графические листы и композиционные работы строятся на выявлении внутренних закономерностей пластической организации произведения, где цвет, свет, линия и ритм выступают элементами единой конструктивной системы. Благодаря этому художественное наследие С. М. Даниэля представляет самостоятельную ценность в контексте развития ленинградской традиции аналитического искусства второй половины XX века.

Проведенный анализ позволяет также сделать вывод о том, что многие положения книги «Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя» (Даниэль, 2006) непосредственно связаны с практическим опытом художника. Концепция активного восприятия произведения искусства формировалась не только на основе теоретических исследований, но и в результате многолетней работы с живописным материалом, аналитического изучения классического наследия и собственной художественной практики. В этом заключается одна из ключевых особенностей метода С. М. Даниэля, объединившего опыт художника и исследователя в рамках единой системы познания.

Перспективы дальнейшего изучения темы связаны с более детальным анализом отдельных живописных и графических циклов С. М. Даниэля, а также с исследованием места его художественного наследия в истории ленинградской школы второй половины XX века и его влияния на современные практики интерпретации художественной формы.

**Материалы исследования | Research materials**

1. Аналитика синтеза // Буклет выставки Б. Ф. Головачева и В. К. Кагарлицкого (Санкт-Петербургский творческий союз художников, 25.03.2011 – 08.04.2011). СПб., 2011.
2. Архив Бакуна А. А., пгт. Рощино, Ленинградская область. 1960-2026 гг.
3. Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски. СПб., 1995.
4. Геннадий Матюхин: альбом. СПб., 2017.
5. Герои ленинградской культуры. 1950-1980-е гг. / сост. Л. Скобкина. СПб.: Центральный выставочный зал «Манеж», 2005.
6. Головачев Б. Ф. Стены Мсты: живопись, графика. СПб.: Artindex, 2019.
7. Головачев Б. Ф. Краски и слова: изобразительное и поэтическое в наследии Владимира Кагарлицкого [1939-1993]. СПб., 2026.
8. Головачев Б. Ф. Эрмитажный эксперимент: о методе аналитического копирования произведений старых мастеров в контексте смены познавательной парадигмы. СПб., 2021.
9. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. https://goskatalog.ru/
10. Гуревич Л. Ю. Художники ленинградского андеграунда: биографический словарь. СПб.: Искусство-СПб, 2007.
11. Даниэль С. М. Музей. СПб.: Аврора, 2012.
12. Даниэль Сергей Михайлович. Картина. «Пейзаж с озером» // Госкаталог.рф. 2026. https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20799256
13. Даниэль С. М. Искусство как герменевтическая практика // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки (Государственный Эрмитаж, 06.11.1998 – 06.12.1998). СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1998.
14. Даниэль С. М. К истории творческого объединения «Эрмитаж» // Каталог выставки «Творческое объединение “Эрмитаж”» (галерея «Ариадна»). Л., 1991.
15. Даниэль С. М. Пир у Симона Фарисея в переводе с фламандского на русский // Новый мир искусства (НоМИ). 1988. № 5.
16. Евгеньев М. Неклассическая классика // Новый мир искусства (НоМИ). 1998. № 5.
17. Зайцев А. П. Письма к молодому другу. СПб., 1997.
18. Зайцев А. П. Истоки, развитие и современное состояние «эрмитажной школы» // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки (Государственный Эрмитаж, 06.11.1998 –06.12.1998). СПб.: Геза Ком, 1998.
19. Кагарлицкий В. К. За пределы формата: стихотворения разных лет, записанные художником в тонкую тетрадь, а также наброски автобиографии и эскизный портрет метода. СПб., 2011.
20. Кочубеева П. И. Рыцарь живописи // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки (Государственный Эрмитаж, 06.11.1998 – 06.12.1998). СПб.: Геза Ком, 1998.
21. Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки (Государственный Эрмитаж, 06.11.1998 – 06.12.1998). СПб.: Геза Ком, 1998.
22. Новый художественный Петербург: справочно-аналитический сборник. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2004.
23. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Изд-е 2-е, доп. Л.: Искусство, 1982.
24. Письмо Maria Zavialova, PhD, Curator, Head of Collections and Exhibitions The Museum of Russian Art (TMORA), автору исследования Кошкиной О. Ю. 2026. 10 сентября.
25. Традиции и поиски. Выставка живописи, графики, скульптуры / сост. С. М. Даниэль // Буклет выставки. СПб., 1988.
26. Ушел из жизни «гениальный зритель»: в Петербурге простятся с искусствоведом Сергеем Даниэлем // ARTinvestment.RU. 2026. https://artinvestment.ru/news/artnews/20260115_Sergey_Daniel.html
27. Эрмитажная школа Г. Я. Длугача // Буклет выставки (СПбГБУ «Музей “Царскосельская коллекция”», 17.07.2021 – 22.08.2021). СПб.: Изд-во «Музей “Царскосельская коллекция”», 2021.
28. Hermitage Group of Russian Artists to Visit, Lecture at Coloradostate University // Colorado State University. 1997. 24 September. https://newsmediarelations.colostate.edu/1997/09/24/hermitage-group-of-russian-artists-to-visit-lecture-at-coloradostate-university/
29. The Hermitage Group of St. Petersburg. Paintings from the Russian Soul. Catalog. California, 2000.
30. The Hermitage Group of St. Petersburg: Paintings from the Russian Soul / consulting curator: P. Frank. Hermitage Group, 1993.
31. Urbia past hermitage / urbia games of art // Буклет выставки «Равновесие»: искусство, архитектура, исследования (Гавань, 11.05.1991 – 26.05.1991). Л., 1991.

**Источники | References**

1. Акимов С. С. Рецензия на книгу С. М. Даниэля «Статьи разных лет» // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 3 (32).
2. Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. СПб.: Амфора, 2006.

**3.** Даниэль С. М. Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986.
**4.** Даниэль С. М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2002.
**5.** Даниэль С. М. Статьи разных лет. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
**6.** Дмитриева Н. А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009.
**7.** Кошкина О. Ю. Греко-римская скульптура из собрания Эрмитажа: источник вдохновения и интерпретация источников // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов конференции (г. Санкт-Петербург, 14-15 марта 2025 г.). СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2025.
**8.** Кошкина О. Ю. Деревня Максимково на карте отечественного пленэра: художники «Эрмитажной школы» в поиске решения концепта пространства // География искусства: Пространство, подчиненное стилю: сборник статей. М.: Институт кино и телевидения (ГИТР), 2021.
**9.** Чурилова Е. Б. «…Прочесть, …припоминая»: П. П. Чистяков в Царском Селе. СПб.: Серебряный век, 2007.
**10.** Aleksandr Danilevski. «Музей» С. М. Даниэля: текст и структура аудитории // Slavica Revalensia. 2017. № 4. https://doi.org/10.22601/SR.2017.04.05

**Информация об авторах | Author information**

RU **Кошкина Ольга Юрьевна**[1], к. иск.
[1] Галерея современного искусства «Матисс клуб», г. Санкт-Петербург

EN **Olga Yurievna Koshkina**[1], PhD
[1] Modern Art Gallery “Matiss Club”, St. Petersburg

[1] *olga_koshkina@bk.ru*

**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 08.10.2026; опубликовано online (published online): 09.11.2026.

***Ключевые слова (keywords):*** С. М. Даниэль; школа Г. Я. Длугача; творческий диалог; аналитическое копирование; пластическая интерпретация; S. M. Daniel; G. Ya. Dlugach’s school; creative dialogue; analytical copying; plastic interpretation.