

*Андрей ТАРАСЕНКО,
кандидат искусствоведения*

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ А.ШОПИНА

*«Я не пишу — уже всё написано. Я изображаю.
Я пишу, как писали с начала веков.
Я не воспринимаю, что мир изменяется.
Нет никакого времени. Всё есть движение»
А. Шопин¹*

Творчество одного из выдающихся художников нашего времени Анатолия Шопина из Одессы идеально выражает своеобразие постмодернизма. Художник играет со смыслами, вступая в диалог с мастерами разных времён. Для искусства кризисного (переходного) времени, каковым является и наша эпоха, закономерен интерес к иррациональному. Естественно обращение к культурному наследию, в котором ставились и решались схожие проблемы. Творчество современных художников Одессы свидетельствует о том, что в нём присутствуют черты, родственные искусству маньеризма XVI века, когда художники, взяв за основу уже существующую «прекрасную манеру», претворяли её в новые, часто экстравагантные формы выражения своего смятенного восприятия мира. Свидетельством актуальности искусства маньеризма для нашей эпохи является само название выставки в Амстердаме «Триумф маньеризма» (1955). Заметим, что понимание кризисности не несёт в себе негативного оттенка. Маньеризм актуален для всего искусства нового времени.

Модернизм и постмодернизм XX — начала XXI века, построенный на «обратной логике» (сравнительно с традиционным искусством), связан с маньеризмом субъективизмом, разрушением миметической образности и логики формы. Маньеризм и модернизм XX века объединяет сложность духовной структуры. Этим объясняется то, что искусство XVI столетия оказалось в стороне от магистрального пути советской искусствоведческой науки.

В работах теоретиков Дж. Б. Арменини (1587), Дж. П. Ламаццо (1590), Ф. Цуккерио (1608) основополагающим тезисом явля-

ется положение о «внутренней идее» или «внутреннем рисунке» (источником которых является воображение, личное творческое начало мастера) как основе художественного образа. Внешним выражением этой «внутренней идеи» становится «прекрасная манера» как сумма определённых стилистических приёмов.

В анализе трудов по теории маньеризма следует уделить внимание книге Б.Р.Виппера «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века»². Корректируя продиктованный временем акцент Виппера на «классовые корни», необходимо отдать должное глубокому историографическому и теоретическому анализу искусства изучаемого периода. Заявляя о том, что «одной из важнейших составных советской науки он считает критику взглядов, «затушёвывающих значение передовых реалистических тенденций в итальянском искусстве XVI века», Виппер, в частности, верно пишет, что «отрыв маньеристов от реальной действительности означал борьбу за свободу художественного творчества, преодоление реалистического искусства Возрождения во имя освобождения фантазии и чувств и завоевание формы вечного духа»³.

Обладает ли маньеризм устойчивым единством художественно-образной системы выразительных средств искусства? Или же о стиле в данном случае можно говорить в понимании, аналогичном тому, которое мы применяем, например, к нашей эпохе «Стиль конца XX – начала XXI века». Думаю, что в таком случае это может быть правомерно, поскольку эпоху чиквеченто и XX век объединяет развитое чувство индивидуальности. Так, в 1925 г. Дворжак писал о «безграничном субъективизме и психоцентризме» маньеризма, в котором, по его мнению, «душа уже не является посредником божественного откровения и не связывается в наивном рационализме с явлениями чувственного мира»⁴. Некоторым аспектам затронутой проблемы посвящены статьи М.Либмана «Искусство Французского Возрождения. Опыт анализа»⁵, диссертация и статьи ученицы В. Лазарева В.Дажиной, А.Аникста «Концепция маньеризма в искусствознании XX века»⁶.

Географическое положение международного города-порта Одессы является одной из важных причин относительно быстрого освобождения его художников от мифологизма советского искусства. Одесская художественная школа даёт богатый материал для изучения индивидуальной «манеры» художников,

творчество которых основано на академической системе. Цель настоящего исследования — показать значение мифологической темы и особенности её воплощения в творчестве Анатолия Шопина. При анализе произведений использованы компаративный, иконологический и иконографический методы.

Основной в исследовании является дилемма «античная классика — неомифологизм». Для определения своеобразия художественных образов Шопина необходимо рассматривать их в связи с мифологией искусства произведений различных эпох.

Одесса является уникальным местом для создания произведений на мифологическую тематику античной Греции, поскольку здесь есть что возрождать. Импульс был привнесён итальянцами, строившими Одессу, создававшими её культурное пространство. Для современного искусства Одессы характерно обращение к различным пластам мировой культуры. Наряду с национальным культурным наследием языческой мифологии художников вдохновляют вневременные образы греческого мифа. Опираясь на античную мифологию А.Шопин, Н.Потужный, Н.Прокопенко, В.Харченко, Л.Шилов, И.Варешкин, В.Басанец, В.Маринюк, Г.Палатников, А.Токарев, М.Рева, Б.Румянцев творят свой индивидуальный миф, который может быть прочтён благодаря культурной памяти зрителя. Современный художник имеет возможность дать свою интерпретацию, своё образное видение запечатлённых в мифе мировоззренческих проблем. Пуссен писал: «Новое в живописи заключается, главным образом, не в невиданном доселе сюжете, а в хорошей, своеобразной композиции, в силе выражения; таким способом обычную и старую тему можно сделать единственной в своём роде и новой»⁷.

Многие выдающиеся художники новейшего времени находили опору в уходящей корнями в глубь веков мифологии. Ещё в 1871 г. в книге «Рождение трагедии из духа музыки» как об основной проблеме Ф.Ницше писал об утрате искусством «мифической родины», «мифического материнского лона». Миф он называл «сосредоточенным образом мира»⁸. Иными словами, образом целостным, в котором между жизнью и смертью нет неразрешимого противоречия. Миф переводит сознание из быта в бытие, расширяет пространственно-временные рамки нашего мировосприятия, осуществляет связь времён: настоящего с прошлым и

будущим. За счёт того, что у нас есть общее – античный мифологический образ – мы можем выявить особенности художественной интерпретации мифа нашим современником.

Неомифологизму в литературе начала XX века посвящены труды В.Топорова. Ученый рассматривает мифологизацию как «создание наиболее семантически богатых, энергетичных и имеющих силу примера образов действительности»⁹. А.Лосев писал, что «Миф есть в словах данная чудесная личностная история»¹⁰. «Прежде всего, миф 1) не есть выдумка или фикция, но диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще»¹¹. «Антиномия сознания и бытия синтезируется в творчество»¹². Для творчества необходимо, чтобы сознание переходило в бытие и отражалось в нем¹³.

Можно наблюдать бегство художника в мир красоты от не удовлетворяющей его жизненной обыденности. Это состояние характерно для кризисных переходных периодов. Например, для эпохи маньеризма XVI века или модерна рубежа XIX – XX веков. Лозунгом художников-эстетов объединения «Мир искусства» был девиз – «Мир скован – искусство свободно». Он актуален и сегодня.

А.Шопин является выдающимся художником-мифологом нашего времени. Замкнутый характер мастера – одна из причин того, что его творчество пока не получило должного искусствоведческого исследования. Ему дорог дух античной культуры, воспоминаниями о которой насыщена природа Северного Причерноморья. Для Шопина античность – это, прежде всего, Золотой век человечества. В офорте «Не спи, художник» (начало 1980-х) из графической серии, связанной с античными мифологическими мотивами, небесный посланник протягивает спящему герою атрибут покровителя искусств Аполлона – лиру. Изображение сопровождается текстом Б.Пастернака: «Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты – вечности заложник / У времени в плену». Выйти из плена времени Шопину помогает мифология. Венок, как символ вечности, венчает главу спящего избранника. Перед ним развёрнут свиток, где должно воплотить откровение неба. В офорте можно видеть соединение языческих и христианских образов. Шестикрылый серафим, с атрибутом Аполлона или музы – лирой указывает на необходимость духовного служения. В этом произведении воплощена идея классицизма: «Жертвую личным ради общего блага». В этой связи можно вспомнить аллеорию картины Д.Левицкого «Портрет

императрицы Екатерины II в образе законодательницы в храме богини правосудия» (1783, Одесский художественный музей). Императрица сжигает на алтаре цветы мака (опия) — символ сна. Тем самым, она жертвует своим сном для служения отечеству. В композиции Шопина показано понимание творчества как жертвы ради служения гармонии. Тема призвания поэта, выраженная А. Пушкиным в стихотворении «Пророк», стала одной из важнейших в творчестве М. Врубеля — «Пророк» (1904 — 1905). Аналог можно найти в картине испанца Антонио Переда (1608 — 1678) «Сон рыцаря» (без даты). В картине испанского живописца показан рыцарь, которому во сне явилась крылатая муза, держащая свиток с латинской надписью. В аллегорическом натюрморте показаны символы бренности жизни «memento mori». В картине М. Шагала «Автопортрет с музой. (Видение)» (1917 — 1918) художник погружён в темноту. Теме духовного откровения соответствует состояние переходное между сном и бодрствованием.

Все произведения Анатолий подписывает «Шопин из Одессы» и обозначает годом своего рождения — 1941. Это может быть воспринято как то, что физическое рождение он связывает с одновременным призванием как художника. По поводу подписи одного и того же года на картинах он говорит: «Жизнь слишком короткая. Нельзя — раньше, позже»¹⁴.

Вечная тема любви — главная в его творчестве. Как ни удивительно, мало кто из современных мастеров отдаёт ей должное. В картинах Шопина чувственная радость бытия выражается в силе страсти. Это стихийное начало выражено с таким неподдельным темпераментом и искренностью, с таким размахом, что лишено какой-либо вульгарности и воспринимается как основа и мощная движущая сила человеческого существования.

В офорте «Одесская Аркадия» (1983) он создал образ пастушьей страны любви. Но сам художник с помощью временной дистанции мифа как бы отстраняется от своих персонажей. Присмотревшись к пейзажному фону картины, мы видим, что оседлавшие козла вакханки несутся по надгробиям. При этом на одной из могильных плит — изображение льва с портретными чертами самого Шопина (льва по гороскопу). Художник утверждает торжество красоты и любви над смертью. Вспоминаются строки А. Пушкина:

И пусть у гробового входа,
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Офорт Шопина, как и другие его произведения, связан с темой Диониса. Ницше раскрыл контраст между аполлоническим пластическим искусством и дионисической музыкой. Мир Аполлона связан с вечной красотой природы. Но мир материальный, пластический – это мир иллюзии. Мистический мир Диониса – это возвращение к «Матерям бытия», к сокровеннейшей «сердцевине вещей». Это отказ от индивидуальности. Дионисийство предполагает вечную жизнь за пределами преходящего явления материального мира.

В Одесском художественном училище им. М.Грекова учителями Шопина были М. Муцельмахер, Д.Фрумина, Ю.Егоров. Художник вспоминает о том, что однажды в училище М.Муцельмахер показал «Портрет мальчика» Пинтуриккио и сказал: «Нарисуйте мальчика и посмотрите, как сделал Пинтуриккио». Учитель сказал: «Я не могу так написать», а Шопин заявил: «А я сделаю!» В 1970 г. он окончил Высшее художественное училище им. В.Мухиной. Преподаватели (Г.Рублёв, Г.Савинов), по воспоминаниям Шопина, «не замыкались на одном задании». Осваивая различные стили студенты копировали египетские фрески, византийские мозаики и др. Художник привёз из Ленинграда созданные из камня обобщённые стилизованные головы, мозаики. Они выстроились у мастерской, не боясь ненастной погоды. В мастерской висит созданная из разноцветного полудрагоценного камня копия японской гравюры школы Укие-э. «Нужно всё изучать. Нужно понять Индию, Египет. Они делали скульптуру, а не анатомию», – утверждает мастер¹⁵.

Шопин не принимает мимесиса в искусстве. Он отрицает творчество одного из кумиров XX в. С. Дали: «Дали – всё не в стиле – фотографические искажения. Монтаж делает как Глазунов»¹⁶. Художник воспринимает мировое искусство как личное наследие, а великих художников – как своих непосредственных учителей. Отношение к искусству взаимосвязано с его мировосприятием. Шопин говорит: «Я в Бога не верю – Я с ним беседую»¹⁷. То есть, он воспринимает Бога как реальность, что выше веры. Художник

себя пишет. По поводу потемнения картин: «Если в работе что-то было, то и останется. Работа — это сам человек. Его душа, мозг»¹⁸.

В произведениях Шопина заметна взаимосвязь возвышенного мифологического начала и бытового жанра. Причём, мифологизируется именно жизнь. Атмосфера южного морского города, неспешный ритм, созвучный вечному движению волн, делает убедительными его образы. Спутница жизни — жена — вдохновляет на создание образа идеальной красоты. Обыденная жизнь человека соприкасается с вечностью.

Композиция «Спящий моряк» или «Сон» (2001) продолжает мотив, найденный еще в начале 1980-х в композиции «Морячок», лежащий юноша вопрошает судьбу, кинув кости, — какая из девушек — брюнетка или блондинка станет его избранницей. В сюжете заложена диахронность выбора и фатума. С темой гадания связано присущее романтизму устремление преодолеть временные и пространственные границы.

Тема сна в творчестве Шопина возвращает нас к мифологическому сознанию, образам, идеям и интерпретациям, зародившимся на заре человечества. Тема сна просматривается во многих произведениях, например, «Овидий в изгнании», «Спящая», «Сон моряка» и др. Взгляд персонажей как бы направлен, в собственный внутренний мир, не знающий предательства и катастрофы. Глаза персонажей Шопина полуприкрыты. Художник говорит, что ему «больше всего нравятся египетские выражения лица сфинксов. Вглубь себя смотрит любой человек. Чтобы не делал. Глаза — сердце души. Животные не смотрят в глаза? Впечатление от открытого взгляда персонажа картины настолько сильное, что влияет не как искусство. Это опасно. Глаза сильно эффектны. Объёмами делайте глаза. Микеланджело не делал блик. У персонажей Рембрандта глаза затуманенные. Если делают блик, то не затуманивают. Лики иконные смотрят ...»¹⁹. Взгляды персонажей Шопина соответствуют состоянию ухода от реальности, острому ощущению хрупкости мира и наших представлений о нем. Сон превращается в средство перехода в идеальный мир. С этим перекликается и тема «мистериального опьянения», «вакханалии», как средства расширения сознания и приобщения к божественной субстанции, также характерная для творчества Шопина.

Содержание картины перекликается с мифологической темой «Выбор Париса», где юный пастух должен отдать яблоко прекраснейшей из богинь. Возраст Париса определил его предпочтение любви и красоты, олицетворением которой стала предоставленная Афродитой Елена²⁰. Другим аналогом может быть любимый Рубенсом сюжет окружённого вакханками пьяного сатира. Не случайно его пространство представлено плодами – метафорой плотского наслаждения.

Каждая эпоха давала своё прочтение темы выбора. Так, например, Рафаэль в картине «Сон рыцаря» из Национальной галереи в Лондоне (1483 – 1520), «Сон Геркулеса» или «Геркулес на перепутье» придаёт христианский смысл известному сюжету. Он показывает Афины, предлагающую книгу (Библию) и меч. Тем самым рыцарю предлагается путь духовного воина. Изображённая справа Венера протягивает символ красоты и любви – цветок. Центральной осью картины является молодое, стройное дерево, воспринимаемое как древо жизни.

Тема картины – любовный треугольник – проявлена в композиционном построении. Оно основано на динамике взглядов и жестов, как это свойственно, например, драматургии композиции М.Врубеля «Испания» (1894), где объектом страсти является опустившая взор девушка. В картине Шопина юному моряку предстоит выбрать одну из явленных ему во сне красавиц. Композиционное движение взгляда зрителя восходит от левого угла картины, где перст моряка указывает зрителю на брошенные кости, к фигуре раскинувшей карты рыжеволосой красавицы справа вверх. (Торсы уравновешены по массам по диагонали). Взгляд этой девушки обращён к гадающей на ромашке сопернице. Черноволосая девушка смотрит на морячка. Таким образом, персонажи объединены круговым движением. Показывая взгляды, художник не изображает зрачков.

Художник противопоставляет активному действию красавиц пассивную горизонталь фигуры подвластного року юноши. Композиционным центром, расположенным точно на пересечении диагоналей, являются карты: валет, дама, туз пик. Туз указывает на неизбежность рока (как и в картине «Гадалка» (1895), где жест Кармен так же направлен к картам). Каждый из персонажей наделён связанными с гаданием атрибутами: кос-

ти, карты и ромашка. Судьба человека оказывается подвластной игре рока, которой отдали дань мастера романтизма.

Шопин пишет своих современников и опирается на известную иконографию европейского искусства, но в трактовке формы неожиданно проявляются как бы замаскированные герои искусства Индии. Расслабленная поза моряка родственна изображению возлежащего на лотосе Вишну. Волнистые складки вокруг его головы имеют неожиданный прообраз в условном изображении змея Шеша, на котором покоится лотос. Или «Вишну, возлежащий на змее Шеша» (Анекта. Ок. 600. Храм Дасаватара). Декоративный, уподобленный раковине воротничок морячка имеет аналог в капюшоне из голов змея Шеша. Не случайно сам художник так говорит о своих персонажах: «Они все индусы»²¹. Для достижения экспрессии художник деформирует природную форму. Например, голова и шея морячка, обрамлённые воронкой раковины воротничка, углублены в торс. Ноги поджаты. Руки вписаны в форму овала. Тем самым, как бы «спрессованная» в пространстве фигура приобретает качества цельности, замкнутости. Концентрическая фигура самоценна. Новым пластическим качеством является «разрежение» плоти. Она имеет тенденцию «таять» подобно облаку. Художник любит белый цвет. Фигура морячка ассоциируется с мраморной фигурой спящего рыцаря — персонажа средневековых надгробий. Сон — брат смерти. И смерть — не что иное, как сон, то есть, переход в иное пространство. Белый цвет имеет присущую луне или раковине наутилус способность отражения. Цвета «играют» в белом Шопина.

Пространство анализируемой картины максимально материализовано. Его заполняют тяжёлые, падающие с неба яблоки. (В первом варианте — это просто гущённый ультрамарин). Горячий оранжево-красный цвет объёмно трактованного фона контрастен изображению словно бы растворяющихся тел. Происходит метаморфоза пространства и массы. Такое сближение физического и духовного характерно, например, для картины Рафаэля «Мадонна ди Фолиньо» (1512), где облака превращаются в фигурки ангелов. То же мы видим в изображении неба «Сикстинской мадонны». Динамический фон физически воспринимается как ближний относительно жемчужного серебристо-бело-розового колорита фигур, углубленных в пространство. Пространство как бы втягивает в себя персонажей.

Таким образом, Шопин отказывается от прямой линейной и воздушной перспективы, от определённой единственной точки зрения на предмет, от конкретного освещения. Светлые фигуры вписаны в насыщенное по тону пространство. Тональное решение картины условно, поскольку живописец использует не один, а множество источников освещения в зависимости от того, что необходимо ему для выразительности пластической трактовки фигур. Отказ от жизненно-конкретного восприятия ведёт к условно декоративной композиции, продиктованной личным взглядом художника. Субъективное восприятие мира доминирует над объективным: быт соединен с мифом и мистикой, реальное с фантастическим, идеальное с материальным. В картинных образах Шопина происходит соединение монументального и станкового начала. Монументальность создаётся благодаря высокой степени обобщения пластической формы, условности пространственно-временных связей.

Графическая композиция «Спящая» (1982) является как бы зеркальным аналогом картины «Сон». Вместо спящего моряка мы видим девушку, на которую смотрит одетый в лавровый венок юноша с персиком в руке. Плоды помогают создать ощущение невесомости, столь важное для концепции пространства художника. Их замедленное падение соответствует пространству и времени сна, мечты. Для творчества Шопина характерно, что предметы быта человека так же мифологизированы, как и персонажи. Художник поднимает всё из быта в бытие. Так, постель (матрац) уподоблен наполненному энергией свинцовому кучевому облаку. Не случайно нижняя часть композиции остаётся белой – и ложе персонажей, и плоды не имеют веса. Такое ощущение человек может пережить во время сна. Плоды персика можно воспринимать как метафору женского начала. Это не мешает нам увидеть в композиции вариацию на тему мифа о Данае. Как известно Зевс, готовый к бесконечным метаморфозам, явился к ней в виде золотого дождя. Если в композициях на упомянутую тему Рембрандт («Даная», 1647) показал богоявление как свет, проникающий в темноту, то Тициан (1554) и А.Блумарт (1610) изобразили Зевса в виде полновесных золотых монет. То же мы видим в картине Г.Климта (1908).

В композициях художника предметы готовы к трансформации. Например, грудь = персику = яблоку = животу; ленты =

волосы = водяные струи. Тело так же динамично. С него снят привычный плотный покров и оно пульсирует некой, готовой к преобразованию, эфирной одеждой. Художник приближается к решению задачи, поставленной одним из лидеров авангарда начала XX в. П.Филоновым: передать во вневременн м виде искусства (живописи) ощущение движения биологического времени. В целом, тела красавиц Шопина имеют источник не столько в архитектурной пластике античной Греции, сколько в органике искусства Индии.

Полифонии в восприятии мирового искусства соответствует отношение к мировой религии, воспринятой как проявление Единого Бога. Стихи рождаются у него как откровение:

О Боже безмерный – ответь нам

Так было ль начало иль нет?

На этот вопрос пусть ответят Анубис, Осирис и Сет.

О Боже бессмертный – ответь нам –

Так будет конец или нет?

На этот вопрос отвечает Христос, Моисей, Магомет.

Монументальные персонажи Шопина живут в пространстве его маленького дома. В картине «Крестоносцы» (конец 1990-х) художник вместе с Христом, Пушкиным, Мицкевичем и др. несёт свой крест. Уйдя от мира, отказавшись от современников, он общается с великими предшественниками, рассматривая альбомы иллюстраций, читая стихи. Не реальная жизнь, а искусство прошлого даёт ему импульс к творческому диалогу. Он может повторить слова, начертанные на гербе художников объединения «Мир искусства»: «Мир скован – Искусство свободно». Он воспевае идеальное, а значит – вечное. Классический идеал лежит в основе его творчества. Но мастер обращается не к первоисточнику, а к художникам Возрождения и эпохи маньеризма XVI в. Таким образом, его вдохновляет искусство. Но, при обращении к одним и тем же героям мифологии или христианства, художник наделяет их своим ощущением пространства и времени. Меняется «живописная ткань» его полотен. Если для ранних картин характерна почти рельефная определённая положения массы в пространстве, то в произведениях последнего периода пространство и фигура соединены как бы тающей прозрачной вуалью.

Предмет соединяется с пространством. Пространство опредмечивается, а предмет растворяется.

Шопин культивирует свой художественный мир. Язык его выражения обладает стилистической цельностью, а значит – убедительностью. В его театрализованном пространстве соединились различные эпохи и культуры Востока и Запада. Его пространство многоуровневое. В нём можно насчитать около десяти пространственно-временных слоёв: языческие первоисточники соседствуют с христианскими; искусство Азии (Япония), Востока (Индия) с Европой (Италия, Испания, Германия). Поскольку Шопин максимально сосредоточен на субъективном переживании трансцендентного, наиболее актуальным для него оказывается наследие маньеризма XVI в. Мифологическое восприятие автора включает его современников в театрализованную историю мирового искусства. Сам художник пишет себя как Диониса и Христа, свою жену – как Венеру. Эти качества определяют его как художника постмодернизма.

Шопин свободен в выборе тем для вариаций своих композиций в произведениях предшественников. Так же, как это было свойственно, например, Пикассо, берущего в собеседники Веласкеса или античного мастера по росписи ваз. Подобный взгляд в прошлое называется «ретроспективизм». Но, путешествуя во времени по культурным эпохам, художник остаётся нашим современником, мечтающим о гармонии. С улыбкой он созерцает со стороны своих самодостаточных персонажей.

¹ Тарасенко А. Беседа с художником А.Шопиным. 21 марта 2005 г.

² Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. — 368 с.

³ Там же. — С.14.

⁴ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. — Т. 2. — М.: Искусство, 1978. — С.396.

⁵ Либман М. Искусство Французского Возрождения. Опыт анализа // Классическое и современное искусство Запада // М.: Наука, 1989.

⁶ Аникст А.А. Концепция маньеризма в искусствознании XX века // Советское искусствознание 76, № 2 — М., 1977.

⁷ Пуссен Н. // Мастера искусства об искусстве. Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенкова. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3. — С.279.

⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — СПб.: Азбука, 2000. — С.295.

⁹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ. Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995. — С.5.

¹⁰ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 578.

¹¹ Там же. — С.567.

¹² Там же. — С.587.

¹³ Там же. — С.589.

¹⁴ Тарасенко А. Беседа с художником А.Шопиным. 21 марта 2005 г.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Грейвс Роберт. Мифы Древней Греции. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — С.281-290.

²¹ Беседа автора с художником 21 марта 2005 г.