
И. Р. Багдасарова

ТЕРМИН «РЕМИНИСЦЕНЦИЯ» В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ (ТЕОРИЯ ВОПРОСА)

Предпринимается попытка осмысления термина «реминисценция» в теории искусствознания. Отмечается его троякая природа по отношению к самому произведению искусства (к объекту). Понятие «реминисценция» рассматривается как прием создания объекта (один из творческих «инструментов» художника); как способ изучения объекта (один из научных «инструментов» исследователя); как идейно-художественный признак объекта (конкретные черты содержания и формы). Конкретизируются типы реминисценций-признаков. В контексте исследования приводятся коммуникативные связи между произведением искусства, художником и исследователем. В итоге дается обобщающее определение термина «реминисценция» в искусствознании. Предлагаемые формулировки являются авторской концепцией.

Ключевые слова: реминисценция, произведение искусства, художник, исследователь.

I. Bagdasarova

THE TERM «REMINISCENCE» IN THE ART HISTORY (THEORETICAL ASPECT)

An attempt is made to comprehend the term «reminiscence» in the theory of art history. A threefold nature of the term in relation to the work of art (object) is specified. The concept of «reminiscence» is regarded as a way of creation (one of the creative «tools» of the artist), as a method of studying the object (one of the scientific «tools» of the researcher), an artistic feature of the object (the specific features of the content and the form). Types of reminiscence features are described, and the communication links between the work of art, the artist and the researcher are identified. The author's understanding of the concept is given and a general definition of term «reminiscence» in art criticism is suggested.

Keywords: reminiscence, work of art, artist, researcher.

«...Мы живем в тот исторический период, когда формы восстанавливаются с неслыханной быстротой, сохраняясь, невзирая на кажущееся устаревание» [14, с. 283].

Умберто Эко

В искусствоведческих работах, особенно связанных со сравнительным анализом произведений искусства (изобразительно-го, декоративно-прикладного, архитектуры), исследователи нередко используют слово «реминисценция», о чем свидетельствуют многочисленные примеры*.

Понятие «реминисценция» активно используется в теории различных наук, например, в музыковедении и киноведении.

Этим термином оперируют и некоторые области гуманитарного знания. Наиболее подробно термин «реминисценция» разработан в теории литературы. В современном литературоведении он достаточно часто применяется при анализе художественных текстов для их сопоставления с родственными культурно-историческими фактами. В зависимости от области применения каждое понятие «реминисценции» имеет

свою специфику. При этом все они обозначаются одной и той же языковой единицей (наименованием). Такое явление вполне закономерно в связи с постоянно расширяющимся опытом сходных явлений на фоне живой метафоричности языка: «...хотя речь и предполагает, без всяких сомнений, употребление заранее данных слов, обладающих всеобщими значениями, она вместе с тем представляет собой процесс постоянного образования понятий, благодаря которому осуществляется дальнейшее развитие языка и его значений» [2, с. 497].

Несмотря на явное распространение слова «реминисценция», теория этого термина в искусствознании до сих пор подробно не разрабатывалась. Тем не менее в изучении того или иного художественного явления требуется четко выработанная теоретическая платформа, основу которой составляет конкретная терминология.

В данной статье предпринимается попытка теоретического осмысления понятия «реминисценция» в искусствознании. Предлагаемые формулировки являются авторской концепцией, основанной на изучении этимологических, философских (и, в частности, герменевтических), семиотических основ понятия «реминисценция» с учетом опыта его использования в смежных гуманитарных науках, а также практического применения художниками и искусствоведами.

Слово «реминисценция» — от лат. *remiscentia* — означает воспоминание, припоминание, отзвук, отголосок [12, с. 557]. В имеющихся на сегодняшний день справочных изданиях по теории искусства можно найти следующее определение: реминисценция — это «...один из способов художественного *формообразования*, заключающийся в использовании общей *структуры*, каких-либо *элементов*, *мотивов* известных произведений искусства на ту же тему, существовавших ранее. Реми-

нисценция всегда вторична; это мысленное сравнение, сопоставление, взгляд назад, в прошлое. Способ реминисценции носит *творческий* и интеллектуальный характер, этим он отличается от простого *копирования*, *компиляции* или *плагиата*, близок по смыслу *стилизации*, *вариации* и *репликации* (сравн.: ретроспекция, аллюзия)» [1, с. 186].

Включение термина «реминисценция» в художественный словарь лишний раз подтверждает его очевидное укрепление в языковом лексиконе искусствознания. При этом само определение, на наш взгляд, требует более развернутого пояснения. Остается не вполне ясным, по отношению к кому или к чему (к произведению, к художнику, к исследователю) определяется использование термина «реминисценция». И если он «близок по смыслу» к другим указанным понятиям (стилизация, вариация и репликация), то в чем его индивидуальная особенность? Исходя из приведенных в том же словаре определений, во всех упомянутых случаях также могут быть использованы и общая структура, и какие-либо элементы и мотивы из ранее созданных произведений.

Очевидно, что для выявления традиций и новаторства произведений искусства неизбежны их сравнения и сопоставления с творениями предшествующих времен. В ходе такого исследования выстраиваются различные коммуникативные связи (например, от древнейшего оригинала к произведению искусства Нового времени).

Конкретная искусствоведческая задача, связанная со сравнительным анализом художественных произведений, требует систематизации аналитических данных, чему и должно помочь определение степени заимствований более поздних артефактов по отношению к ранее созданным. В ходе решения такой задачи надо оперировать устойчивым понятием, которое сможет выразить логическую «формулу» исследования, выстроив иерархию синонимичных, под-

чиненных или разнородных явлений. Назрела необходимость введения термина, наиболее полно отражающего процессы и результаты сравнительных методов работы как в сфере искусства (творческая деятельность), так и в области искусствознания (научное исследование). Таким понятием, на наш взгляд, и может стать «реминисценция»^{**}. Использование этого теоретического «инструмента» даст основание для более высоких оценок отдельных сравнительных структур (коммуникативных связей), а следовательно, позволит полнее характеризовать художественное произведение в рамках того стиля или направления, в котором оно было создано.

Для более полного раскрытия понятия «реминисценция» в теории искусства прежде всего необходимо отметить его троякую природу *по отношению непосредственно к самому произведению искусства (объекту)*. Понятие «реминисценция» в искусствознании может означать:

- прием создания объекта (один из творческих «инструментов» художника);
- способ изучения объекта (один из научных «инструментов» исследователя);
- идейно-художественный признак объекта (конкретные черты содержания и формы).

Реминисценция как прием создания произведения искусства. Процитированное выше определение реминисценции отвечает этой разновидности реминисценций так же, как и следующее определение: «Реминисценция <...> в изобразительном искусстве — заимствование образов, часто сознательный прием, вызывающий в памяти ассоциации с чем-то уже знакомым, направляющий мысли и чувства по известному руслу» [13, с. 403].

В данном контексте важно понимать, что реминисценция — это творческий «инструмент» художника (автора произведения искусства), вычлняющего из первоисточника (базового кода) еще не использо-

ванные возможности. Другими словами, реминисценция выступает авторским средством создания нового художественного образа.

Ключом к определению реминисценции как творческого приема художника следует считать слово «заимствование». Заимствование при сотворении новых произведений может выражаться в разных способах использования ранее созданного материала. В связи с этим «реминисценция» является собирающим определением частных случаев творческой деятельности художника в этом направлении. Среди таких частных случаев встречаются «цитирование», «репликация», «компиляция», «вариация», «стилизация» и проч. — каждое из этих употребляемых понятий различается конкретикой авторских заимствований из ранее созданного произведения (произведений, вида искусства), а именно: с дословной точностью — при цитировании (от лат. *citatum* — призывать, называть); с возможными изменениями — при репликации (от лат. *replicatio* — возобновлять, повторять); с составлением частей в единое целое — при компиляции (от лат. *compilation* — собирать, накапливать); с видоизменением элементов — при вариации (от лат. *variation* — разнообразить); с подражанием декоративным эффектам — при стилизации (сравн.: стиль) и т. п.

Вследствие этого при изучении художественных реминисценций исследователь вправе употреблять терминологию, обозначающую частные случаи. Это не только раскроет глубину сравнительного анализа, но и конкретизирует степень авторских заимствований («предпосылаемое значение»). Что касается самого произведения искусства, «...то оно не только привносит нечто свое в это предпосылаемое значение, но и способно говорить "от своего лица", тем самым будучи независимым от содержания предварительного знания» [2, с. 197].

В рассматриваемом аспекте синонимом «реминисценции» можно считать «интерпретацию». «Интерпретацией» является все то, что создано на основе творческой переработки первоисточника: «...интерпретанта — это иной способ представления того же самого объекта» [14, с. 67]. Сами авторы произведений при решении определенных художественных задач интерпретируют первоисточники как преднамеренно, т. е. сознательно вводя в свои творения ретроспективные мотивы, так и непроизвольно, т. е. в природе своего творчества органично поддаваясь текущим художественным тенденциям.

Первоисточник произведения и само произведение не обязательно представляют один и тот же вид искусства (например, для скульптуры — скульптура). Это может быть «межвидовое» заимствование, т. е. любое произведение литературы и искусства, которое было когда-то создано. При этом первоисточник информации всегда является культурным «продуктом» предшествующего времени (далекого или близкого). По логике Платона, в обращении к прошлому и заключается рождение нового: «...если бы возникновение шло по прямой линии, только в одном направлении и никогда не поворачивало вспять, в противоположную сторону, — <...> все в конце концов приняло бы один и тот же образ, приобрело одни и те же свойства, и возникновение прекратилось бы» [7, с. 366].

Между тем понятие «реминисценции» в искусствознании принципиально отличается от такой категории, как «копирование». Копирование является дословным, полным повторением того или иного объекта (произведения искусства), однако копирование с целью присвоения чужого авторства считается «плагиатом» (от лат. *plagiatus* — хищение).

Реминисценция как способ изучения произведения искусства. Реминисценция как способ научной работы исследователя

(искусствоведа) представляет собой обратный процесс, а именно: анализ художественного произведения на предмет выявления первоисточника (первоисточников) и степени его (их) авторской интерпретации. При этом первоисточником может быть как одно произведение искусства, так и группа произведений (созданных в одно или разное время), а также тот или иной вид искусства в целом.

Реминисценции становятся очевидными при структурном сравнительном анализе конкретных артефактов, когда определяются те или иные характерные черты (признаки), присущие ранее исполненным художественным объектам. Механизм работы по «поиску» реминисценций связан с ассоциативной памятью исследователя. Сам процесс родового узнавания основан на сличении определенного объекта с другими объектами, известными по прошлому опыту. «Но нельзя понять, что представляет собой узнавание по своей глубочайшей сути, если считать, что оно сводится к тому, что нечто уже известное познается заново, то есть что узнается только знакомое. <...> При узнавании то, что мы знаем, как бы выступает благодаря освещению из рамок всевозможных случайностей и изменчивых обстоятельств, его обуславливающих, и предстает в своей сути. Оно познается как нечто» [2, с. 160].

Реминисценция как способ изучения заключается в последовательном, виртуальном движении назад от исследуемого произведения к его возможным первоисточникам (прообразам). Используя язык математики, первоисточники можно назвать «первообразной», а изучаемое произведение — «производной». Поэтому способ реминисценции связан с семиотическим понятием «следа» в художественном творчестве. Его подробно изучал известный философ, литературовед и культуролог Жак Деррида. Французский исследователь оперировал этим термином как одним из главных в су-

ждении о метафизическом мировоззрении: «...след выступает наличествующим знаком той вещи, которая отсутствует, — знаком, оставленным этим отсутствующим после его перемещения туда, где оно наличествовало; любое же наличествующее <...> несет след отсутствующего, его ограничивающего» [9, с. 210]. По логике Ж. Деррида «след» обозначает «... "первоначальное прослеживание и стирание" и конституируется самой их возможностью. С.[лед] выступает универсальной формой не-наличия, при которой осуществляется особая форма соотнесенности всего со всем» [9, с. 744].

В дословном понимании «след» определяется как некий физический отпечаток. Однако как прообраз любой человеческой деятельности «след» мыслится гораздо шире — он обращается к разноплановым культурологическим отсылкам, что позволяет выстраивать системы коммуникативного родства. Любой «след», в буквальном или метафизическом смысле, берет свое начало с некоего источника (первоисточника). Чтобы его определить, чаще всего «раскручивается» история следа, т. е. осуществляется поиск начальных ориентиров.

Понятие «след» неразрывно связано с выявлением определенного «знака», который имеет ключевое значение на пути соотносительных поисков «от обратного» на основе сравнения однотипных явлений: «...самотождественность понятия, немислимая сама по себе, требует в качестве обязательного условия свою собственную дубликацию с целью ее соотнесения с другим» [9, с. 744].

Обозначив знак (атрибут, признак), исследователь шаг за шагом начинает поиск аналогий от более раннего произведения к более позднему. Нахождение аналогий вызывается припоминанием «по сходству» или «несходству». Обнаруженное сходство инициирует вопрос: является оно полным или частичным? Ответ на этот вопрос вы-

являет *степень проявления реминисценций*, которая обуславливается частными случаями реминисценции как приема творчества художника, будь то цитирование, репликация, компиляция, вариация, стилизация и проч. (см. выше). Таким образом, при сравнительном анализе «от обратного» не только реконструируется авторский прием создания произведения искусства, но и определяются те или иные художественные признаки самого произведения.

Реминисценция как идейно-художественный признак произведения искусства. Конкретная черта произведения искусства (тема, композиция, орнамент, метод передачи и проч.), определяющая художественную отсылку к существовавшему ранее произведению (группе произведений, виду искусства), составляет в искусствоведении понятие реминисценции как признака.

Определение таких аналитических признаков весьма существенно и закономерно и не имеет никакого отношения к разрушению (как может показаться на первый взгляд) целостности художественных образов. Правило, выработанное античной риторикой, гласит: целое следует понимать, исходя из частного, а частное — исходя из целого [2, с. 345]. По обоснованному высказыванию одного из основоположников философской герменевтики известного немецкого философа Ханса-Георга Гадамера, указание на прообраз произведения (изображения) «...настолько не наносит ущерба его бытийной автономности, что мы, напротив, имеем глубоко заложенную причину говорить в отношении изображения о приросте бытия» [2, с. 200]. Реминисценции-признаки позволяют детальнее понять то или иное, подчас совершенно оригинальное, художественное произведение. «В аспекте познания истины бытие изображения предстает как нечто большее, нежели бытие изображаемого материала; гомеровский Ахилл более велик, нежели его прообраз» [2, с. 161].

Аналитические признаки родственных сопоставлений должны более полно раскрывать содержание и форму в искусстве, где «...содержанием является *духовное* воплощение произведения, его формой — *материальное* воплощение этого содержания. На языке семиотики это — различие значения и знака, образующих *художественный текст*» [4, с. 257]. «*Языком в таком случае следовало бы называть систему, которая объясняет сама себя путем последовательного разворачивания все новых и новых конвенциональных систем*» [14, с. 68].

В задачу того или иного исследования может входить определение реминисценций-признаков по связям с конкретными историческими эпохами (античностью, средневековьем, возрождением и др.), стилями (готикой, барокко, рококо и др.), направлениями (маньеризмом, романтизмом, сентиментализмом и др.). Нередко в искусствоведении наблюдается использование таких словосочетаний, как «античные реминисценции», «готические реминисценции», «реминисценции рококо», без уточнения того, что реминисценции *как идейно-художественные признаки* самих произведений искусства могут быть следующих типов:

– *реминисценции содержания*, определяющиеся отсылками к ранее использованным темам (жанрам, сюжетам, героям и проч.);

– *реминисценции форм*, являющиеся отсылками к ранее созданным формам (пропорциям, композициям, типам росписей, мотивам орнаментов и т. п.);

– *реминисценции технологий*, то есть воспроизведение ранее использованных художественных технологий (ремесленных, промышленных).

При выделении реминисценций-признаков рассматриваются отдельные компоненты художественного образа, что не случайно. С точки зрения платоновской фило-

софии, «...несоставные вещи — это те, которые всегда постоянны и неизменны, а те, что в разное время неодинаковы и неизменностью вовсе не обладают, — те составные» [7, с. 376]. Аналитический подход объективно оправдан прогрессивным развитием всего искусства и заложен в самой структуре искусствознания: «Непосредственный ход художественного процесса, его конкретные порождения составляют предмет *истории* искусства; преимущественный акцент на типологических факторах, на формах организации творческого замысла, на средствах пластического языка, выдвинутых в качестве объектов специального рассмотрения, относится к кругу интересов *теории* искусства» [10, с. 5].

Обращение к изучению реминисценций в художественных произведениях значительно расширяет возможности их понимания, выводя сам предмет за рамки самоопределения вещи как таковой — «в себе и для себя». Исследователь становится способным к суждению о вещи как об открытом временном сообщении. Именно это и рассматривает структурная критика, которая «...сводит то, что было движением (генезис) и что *станет* движением (бесконечной возможностью прочтений), в пространственную модель, потому что только так можно удержать то неизреченное, чем было художественное произведение (как сообщение) в его становлении (источник информации) и его пересотворении (истолкование получателем)» [14, с. 362]. В связи с этим искусствовед может выступать в роли профессионально подготовленного адресата произведения-сообщения.

Подводя итог сказанному, предложенные выше дефиниции понятия «реминисценция» можно схематично представить в виде таблицы, в которой наглядно отражаются коммуникативные связи между произведением искусства, художником и исследователем.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ		КОММУНИКАТИВНЫЕ СВЯЗИ
прием создания →	ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА	← художник ↑ творческий «инструмент»
способ изучения →		← исследователь ↑ научный «инструмент»
идейно-художественный признак →		← художник, исследователь ↑ содержание и форма

Таким образом, термин «реминисценция» в теории искусствознания может иметь следующее определение:

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ (от лат. *reminiscen-tia* — воспоминание, припоминание, отзвук, отголосок) — в искусствознании термин; *в непосредственном отношении к произведению искусства (объекту) имеет три дефиниции*: 1) прием создания объекта; 2) способ изучения объекта; 3) идейно-художественный признак объекта.

Прием создания объекта. Как один из творческих «инструментов» художника реминисценция является средством создания произведения искусства путем заимствования (в большей или меньшей степени) и возможной художественной переработки ранее созданного произведения (группы произведений, вида искусства). В зависимости от конкретики авторских заимствований частными случаями реминисценции являются *цитирование, репликация, компиляция, вариация, стилизация* и проч. (В данном случае синонимом реминисценции

можно считать *интерпретацию*; от реминисценции принципиально отличаются *копирование* и *плагиат*.) [Пример: создание вазы из фарфора в форме древнегреческой амфоры].

Способ изучения объекта. Как один из научных «инструментов» исследователя реминисценция представляет собой анализ художественного произведения на предмет выявления первоисточника (первоисточников) и степени его (их) авторских интерпретаций. [Пример: определение стилистических прообразов в русской архитектуре периода историзма].

Идейно-художественный признак объекта. Реминисценция-признак является конкретной чертой (чертами) произведения искусства, определяющей (определяющими) художественную отсылку к существовавшему ранее произведению (группе произведений, виду искусства). Реминисценции-признаки бывают трех типов:

а) реминисценции содержания определяются отсылками к ранее использованным темам (жанры, сюжеты, герои и проч.). [Пример: сюжет и герои скульптуры А. Канова «Поцелуй Амура» (сравн.: миф «Амур и Психея»)];

б) реминисценции форм определяются отсылками к ранее созданным формам (пропорции, композиции, типы росписей, мотивы орнаментов и проч.). [Пример: композиция картины Э. Мане «Завтрак на траве» (сравн.: «Сельский концерт» Джорджоне)];

в) реминисценции технологий определяются отсылками к ранее использованным технологиям (ремесленным, промышленным). [Пример: сборка витража из цветного стекла в «технике Тиффани»].

ПРИМЕЧАНИЯ

* Для наглядности приведем несколько примеров. При изучении творчества М. А. Врубеля историк русского искусства М. Г. Неклюдова одну из своих работ назвала так: «Готические реминисценции русского искусства "рубежа" (М. А. Врубель)» [5]. О рокайльных реминисценциях в русском фарфоре екатерининского времени рассуждает московская исследовательница Н. В. Сиповская [11]. Это же слово употребляется петербургским ученым С. М. Даниэлем при анализе образов античности в классицизме эпохи Давида [3]. Подчеркнем, что представленные случаи не являются единичными.

** Общефилософские основы понятия «реминисценция» были заложены еще древнегреческим философом Платоном в его «учении о припоминании» (теория припоминания). По платоновской концепции основной целью познания является припоминание душой созерцаний в мире идей до ее воплощения в человеческом теле. При этом воспоминания пробуждаются предметами чувственного мира. Данная теория раскрыта Платоном в его известных диалогах «Менон», «Федон» и «Федр». В трактате-диалоге «Менон» выявляется всеобщая родственность предметов друг другу. Устами Сократа говорится, что душа «...способна вспомнить то, что прежде ей было известно. И раз все в природе друг другу родственно, а душа все познала, ничто не мешает тому, кто вспомнил что-нибудь одно, — люди называют это познанием, — самому найти и все остальное <...>: ведь искать и познавать — это как раз и значит припоминать» [6, с. 393]. В платоновском диалоге «Федон» также утверждается, что «...знание на самом деле — не что иное, как припоминание: то, что мы теперь припоминаем, мы должны были знать в прошлом» [7, с. 367]. Наконец, в диалоге «Федр» Сократом констатируется: «Только человек, правильно пользующийся такими воспоминаниями, всегда посвящаемый в совершенные таинства, становится подлинно совершенным» [8, с. 521]. Другими словами, припоминание (реминисценция) как приближение к духовному совершенству является способом сбора душой информации об ином, более идеальном мире.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Власов В. Г.* Иллюстрированный художественный словарь. СПб.: АО «ИКАР», 1993.
2. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова; Пер. с нем. М.: Прогресс, 1988.
3. *Даниэль С. М.* Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. (Серия «Новая история искусства»).
4. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997.
5. *Неклюдова М. Г.* Готические реминисценции русского искусства «рубежа» (М. А. Врубель) // Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991. С. 213–230.
6. *Платон.* Менон // Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 1 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2006. С. 375–420.
7. *Платон.* Федон // Избранные диалоги / Пер. с древнегреч. С. К. Апта, Я. М. Боровского, Т. В. Васильевой, А. Н. Егунова, С. П. Маркиша, М. С. Соловьева, С. Я. Шейнман-Топшштейн; Вступ. ст., коммент. Л. Сумм. М.: Эксмо, 2009. (Библиотека всемирной литературы). С. 346–429.
8. *Платон.* Федр // Избранные диалоги / Пер. с древнегреч. С. К. Апта, Я. М. Боровского, Т. В. Васильевой, А. Н. Егунова, С. П. Маркиша, М. С. Соловьева, С. Я. Шейнман-Топшштейн; Вступ. ст., коммент. Л. Сумм. М.: Эксмо, 2009. (Библиотека всемирной литературы). С. 492–558.
9. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. (Серия «Мир энциклопедий»).
10. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М.: Искусство, 1989.
11. *Сиповская Н. В.* Фарфор Императорского завода последней четверти XVIII века. К проблеме рокайльных традиций в классицизме // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века / Отв. ред. Г. Г. Пospelов. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 121–126.
12. Словарь иностранных слов / Под ред. И. В. Лехина, С. М. Локшиной, Ф. Н. Петрова (гл. ред.) и Л. С. Шаумяна. 6-е изд., перераб. и доп. М.: Советская Энциклопедия, 1964.
13. *Чернецова Е. М.* Мировое искусство. Энциклопедический словарь. М.: Вече; ОЛИСС, 2005.
14. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006.

REFERENCES

1. *Vlasov V. G.* Illustrirovannuj khudozhestvennuj slovar. SPb.: AO «IKAR», 1993.
2. *Cadamer H.-G.* Istina i metod. Osnovi filosofskoy germenevtiki / Obsch. red. i vstup. st. B. N. Bessonova; Per. s nem. M.: Progress, 1988.

-
3. *Daniel S. M.* Evropejskij klassizism. SPb.: Azbuka-klassika, 2003. (Serija «Novaja istorija iskusstva»).
 4. *Kagan M. S.* Estetika kak filosofskaya nauka. Yniversitetskij kurs lekcij. SPb.: TOO TK «Petropolis», 1997.
 5. *Nekludova M. G.* Goticheskie reminiszencii rysskogo islysstva «rubezha» (M. A. Vrubel) // Tradicii i novatorstvo v ruskom iskusstve konca XIX — nachala XX veka. M.: Iskusstvo, 1991. P. 213–230.
 6. *Platon.* Menon // Platon. Sochinenija v chetyreh tomah. T. 1. / Pod. obsch. red. A. F. Loseva i V. F. Asmusa; Per. s drevnegrech. SPb.: «Izdatelstvo Olega Abyshko», 2006. P. 375–420.
 7. *Platon.* Fedon // Izbrannue dialogi / Per. s drevnegrech. S. K. Apta, J. M. Borovskogo, T. V. Vasilijevoj, A. N. Egunova, S. P. Markisha, M. S. Solovjeva, S. J. Shejnman-Topshtejn; Vstup. st., komm. L. Cumm. M.: Eksmo, 2009. (Biblioteka vseмирnoj literatury). P. 346–429.
 8. *Platon.* Fedr // Izbrannue dialogi / Per. s devnegrech. S. K. Apta, J. M. Borovskogo, T. V. Vasilijevoj, A. N. Egunova, S. P. Markisha, M. S. Solovjeva, S. J. Shejman-Topshtein; Vstup. st., komm., L. Cumm. M.: Eksmo, 2009. (Biblioteka vseмирnoj literatury). P. 492–558.
 9. Postmodernizm. Enziklopedija / Sost. i nauch. red. A. A. Gricanov, M. A. Mozhejko. Minsk: Interpreservis; Knizhnyj Dom, 2001. (Serija «Mir enziklopedij»).
 10. *Rotenberg E. I.* Zapadnoevropejskaja zhivopis 17 veka. Tematicheskie principy. M.: Iskusstvo, 1989.
 11. *Sipovskaya N. V.* Farfor Imperatorskogo zavoda poslednej chetverti XVIII veka. K probleme rokajlnykh tradicij v klassizme // Rysskij klassicyzm vtoroj poloviny XVIII — nachala XIX veka / Otv. red. G. G. Pospelov. M.: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1994. P. 121–126.
 12. Slovar inostrannuh slov / Pod red. I. V. Lekhina, S. M. Lokshinoj, F. N. Pertova (gl. red.), L. S. Shaumana. 6-e izd., pererab. i dop. M.: Sovetskaya Enziklopedija, 1964.
 13. *Chernecova E. M.* Mirovoe iskusstvo. Enziklopedicheskij slovar. M.: Veche; OLISS, 2005.
 14. *Eko U.* Otsutstvujuschaja struktura. Vvedenie v semiologiju / Per. s ital. V. G. Reznik i A. G. Pogonajlo. SPb.: Simpozium, 2006.

Н. Ю. Аветян

ПОРТРЕТЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ РАБОТЫ С. Л. ЛЕВИЦКОГО

Статья посвящена портретам русских писателей, выполненных фотографом Сергеем Левицким во второй половине 1850-х годов. Рассматривается история создания «серии», анализируются художественные особенности портретов, уточняются датировки некоторых снимков, подчеркивается их значение для творчества Левицкого.

Ключевые слова: творчество фотографа С. Л. Левицкого; фотографические портреты русских писателей; ранняя русская фотография; бумажные отпечатки 1850-х годов.

N. Avetyan

THE PORTRAITS OF RUSSIAN WRITERS BY PHOTOGRAPHER SERGEY LEVITSKY

The article is devoted to the photographic portraits of Russian writers made by Russian photographer Sergey Levitsky in the middle of the 1850s. The history of the creation of this collection is described and the artistic characteristics of these portraits are analysed; the exact dates of the photos are given and their relevance for the creative work of Levitsky is emphasized.

Keywords: the creative work of photographer Sergey Levitsky, the photographic portraits of Russian writers, Russian early photography, the paper prints of the 1850s.