

**Власов Виктор Георгиевич**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории западноевропейского искусства, ФГБОУ ВПО "Санкт-Петербургский государственный университет", Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

**РЕМИНИСЦЕНЦИЯ КАК МНЕМОНИКА АРХИТЕКТУРЫ**

УДК: 7.01; 7:08

ББК: 85

*В статье рассматриваются способы формообразования в архитектуре, основанные на реминисценции как особой форме творческого мышления, определяемой автором статьи в качестве мнемонической. Такой форме присущи метафорические приемы, отражающие исторические отношения стилизуемого образца и стилизующей композиции. Изучая особенности мнемонического мышления, можно выстроить иконографические ряды по степени творческой активности художника: репликация исторического прототипа, комбинаторная вариация традиционных элементов, ассоциативная интерпретация темы. Таким образом, в архитектуре, как и в других видах искусства – живописи, графике, литературе, драматургии, возникают исторические картины ассоциаций и аллюзий классики, органично сочетаемые с новациями композиций. Прочтение этих картин – задача образованного зрителя, дополняющего своим воображением семантику архитектурных сооружений.*

**Ключевые слова:** архитектура, композиция, комбинаторика, ордер, репликация, реминисценция, стилизация

Бог умер.  
(Ницше)  
Ницше умер.  
(Бог)  
**Виктор Пелевин**

Классика побеждает модерн  
**Елизавета Рихтер**

**Введение****Имагинативная эстетика. Актуальность проблемы: энтимемы и топосы как основа трансляции исторического опыта, иконографии и иконологии архитектуры**

Сходные черты различных произведений в истории искусства обусловлены хронотопическими факторами – особенностями композиций, осуществляемых в одну эпоху в конкретном месте. Однако такое сходство не бывает полным. Своеобразное соединение общего и особенного, согласно античной терминологии, обозначается единством энтимемы (того, что в уме) и топоса (особенностей местонахождения объекта). Энтимема, по Аристотелю, подразумевает «неполное умозаключение», недосказанность, побуждающую к творчеству. Поэтому в большей степени внимание исследователей привлекает не общность произведений одного времени и места, а аналогии произведений, создаваемых в разное время и в разных местах. Одна из теорий,

объясняющих такие аналогии, сводится к тому, что творческая мысль в момент возникновения не имеет авторства. Художники как бы припоминают одно и то же. Их посещают близкие идеи. В большинстве подобных случаев непосредственное влияние или заимствование исключены. Однако художественные идеи представляют собой не только припоминание по Платону, и не только архетипы коллективного бессознательного по Юнгу; они порождены имманентным развитием «формулы художественной воли» (нем. Formel des Kunstwillen).

Основа творческой мысли художника – воображение, не мотивированное конкретными жизненными обстоятельствами. Однако и в нем необходимо отграничивать реальное от виртуального, подобное от тождественного, «зазеркалье» от действительности, знак от вещи. В определении Я. Э. Голосовкера, автора оригинальной имагинативной философии и эстетики, воображение представляет собой «высший инстинкт познания», а также «высший источник знания», которые противопоставляются «отвлеченному разуму» – науке. Художественное творчество основано на особенном, разумном воображении. «Имагинация, или разум воображения, а никак не отвлеченный разум, порождает идеи, заложенные в смыслообразы ... Смыслообраз, воспринимаемый как реальность, составляет идеи, которыми живет человечество» [1].

Реминисценция – переживание художником разновременных событий прошлого в настоящем – относится именно к таким смыслообразам и выводит их из области коллективного бессознательного на уровень индивидуального художественного сознания во всех видах искусства. «Чувства и ощущения обладают гораздо лучшей памятью, чем интеллект», – писал М. Фридендер. «Это именно *souvenir*, а не *mémoire*» [2]. Однако до настоящего времени проблема реминисценции рассматривалась главным образом в филологии и истории изобразительного искусства, незначительно затрагивая теорию архитектуры.

### **История вопроса.**

В 1910-х гг. основоположник иконологии А. Варбург обозначил термином «формула страсти» (нем. Pathosformel) качество «субстанциальности и живой силы», возникающее от припоминания скрытых символов и значений, коренящихся в глубинах архаических культур. Согласно Варбургу, историческая транспозиция, или «продолжение жизни античности» в европейской культуре (нем. *Nachleben der Antike*), есть осуществление визуальной памяти человечества. Такая память порождает разного рода «сближения, отражения и изменчивость смыслов», которые углубляют содержание художественного образа и одновременно придают ему контекстуальность – более значительные пространственные и временные измерения на всех уровнях содержательно-формальной целостности. Историческое значение является неперенным условием актуальности художественных образов.

Э. Панофский также отмечал «соответствие формы символическим значениям», для этого он использовал термин «художественная интенция» (англ. *artistic intention*). В качестве уровней иконологического анализа Панофский выделял первичное, или естественное, содержание, включающее фактическое и экспрессивное (составляющее «область художественных мотивов»), вторичное, или условное, содержание (составляющее область образов, сюжетов и аллегорий) и внутреннее значение (область «символических значений»). «Рассматривая композиционные методы, иконографические значения, чистые формы, – писал Панофский, – мотивы, образы, сюжеты и аллегии как проявления лежащих в их основе принципов, мы трактуем все эти элементы как то, что Эрнст Кассирер назвал символическими значениями... Выявление и интерпретация этих символических значений (которые обычно не осознаются самим

художником и могут даже явно отличаться от того, что он сознательно стремился выразить) составляют предмет иконографии в широком смысле» [3].

В 1930–1940-х гг. М. М. Бахтин, в 1970-х гг. Р. Барт и Ю. Кристева утверждали интертекстуальную природу любого художественного текста: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [4]. Согласно такой концепции, отрывки, фрагменты сопутствующих, окружающих и предшествующих культур поглощаются, перемешиваются и присутствуют в композиции любого художественного произведения в более или менее узнаваемых формах.

Тенденция образного переосмысления классических тем и мотивов представляет собой способ сохранения и развития культурного опыта – основу искусства всех веков. Эта фундаментальная художественная идея воплощается в творческих методах исторической транспозиции, рецепции идей и стилизации форм. В эпоху Возрождения «метод воспоминаний» (итал. *modo delle memorie*) использовали Джорджоне, Рафаэль, Микеланджело, позднее Рубенс и Пуссен. Французский живописец Э. Мане называл схожий метод репрезентацией (фр. *représentation*), или фрагментированием (фр. *fragmentation*) – перенесением классического мотива из родной среды в современную. Творчество на пустом месте не возникает. История искусства – это история заимствований, подражаний, творческих переработок и преемственности открытий, что не означает ни компиляции, ни плагиата. В этом контексте уместно вспомнить парадоксальное высказывание П. Пикассо: «Художник – это коллекционер, который собирает для себя коллекцию, рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого начинаю и я, а потом получается что-то... Хороший художник имитирует, гениальный – ворует» [5].

Ж. Кокто вспоминал такой эпизод. Для декорации постановки «Антигоны» в авангардном театре «Ателье» Ш. Дюллена (1922) Пикассо неожиданно для самого себя нарисовал три классические колонны. На вопрос: «задумал ли он это с самого начала?», ответил, что «ничего такого не ожидал» и что «всегда есть бессознательный расчет и что дорическая колонна, подобно гексаметру, рождена чувственным исчислением», и он, возможно, «открыл ее точно так же, как в свое время это сделали греки» [6].

Принято считать, что в отношении архитектуры как неизобразительного искусства понятия иконографии и иконологии мало применимы. Однако к изучению скрытой изобразительной символики архитектурных форм в разные годы обращались А. Г. Габричевский, В.П. Зубов, В.Ф. Маркузон, А.В. Иконников. «Именно архитектура, – справедливо писал С. С. Ванеян, – может быть символической и знаковой, а потому – по-своему изобразительной, воспроизводя и нечто такое, что не может быть по природе передано напрямую, путем воспроизведения внешнего облика и сходства...». Без этого «архитектура останется не более чем физическим объектом. А где образы когнитивные, там и образы памяти, всякого рода мnezические образования, включенные в архитектурный смысл на равных правах со всеми прочими разновидностями символизма. И соответственно, где память, там и воспоминание, воспроизведение, напоминание и репродукция того, чего нет под рукой, но есть под слоем иных образов» [7].

В новейшем искусствознании наблюдается смещение интереса исследователей от денотаций (буквальных обозначений) к коннотациям – изучению вторичных семантических значений и символики форм. Поиск таких значений ради понимания сути художественного процесса может дать больше, чем документально обоснованные атрибуции. Архитектура как искусство, в отличие от утилитарного строительства, является носителем множества значений. Они складываются из замысла творца, требований заказчика, материально-технических условий, стои-

мости и организации работ, непредсказуемых факторов, изменений, возникающих в процессе строительства и после завершения постройки, особенностей восприятия здания в контексте продолжающей изменяться окружающей среды.

Жизнь здания только начинается с момента завершения строительства. Семантика архитектурной композиции закладывается в проекте, но меняется на протяжении длительного времени и своеобразно извлекается согласно вторичным, производным значениям и интерпретациям под влиянием времени и места. Она не исчерпывается функциями здания как материального объекта. Все это вкуче с неоднозначными и противоречивыми рецепциями в виде критических статей и эссе, литературных текстов, изображениями памятника в произведениях других видов искусства создает бесконечный вариативный ряд образов и представлений. К вторичным факторам относятся также различия толкований и оценок заинтересованных лиц, переосмысление памятника согласно новым условиям его восприятия и понимания, многочисленные перестройки, дополнения, реновации и реконструкции. В результате формируется постоянно изменяющийся многомерный образ, отражающий жизненный опыт людей различных эпох, этнических групп, общественных классов и сословий. Человек – не только создатель, но и «инструмент приложения культуры к реальности... Люди принимают решения на основе прецедентов и опыта». Возникает особый синтез непредсказуемых вариантов (аллегория «Китайской комнаты»), в результате «мы получаем комплексную реакцию, имеющую смысловой, стилистический и эмоциональный аспекты, которые взаимно дополняют друг друга» [8].

«Сотворческую роль адресата» и понятие «интерпретационного сотрудничества» на примере литературы обосновывал У. Эко в работе «Роль читателя» (сборник очерков 1959–1971 гг.). Согласно семиотической концепции, роль читателя понимается в «качестве если не конкретного адресата», то, по крайней мере, «некоего абстрактного, но существенного составного элемента в процессе актуализации текста». Сотрудничество автора с читателем, согласно У. Эко, представляет собой «часть порождающей стратегии», и она нацелена на то, чтобы вызвать «размытое, неопределенное восприятие» [9]. Пользуясь терминологией семиотики, можно сказать, что архитектура, как и другие виды искусства, представляет собой «открытый текст».

### **Семиологический аспект архитектурного творчества и реминисценция как мнемоника**

Проблема воспроизводимости образов, своеобразной репродукционности архитектуры является частью относительно новой науки – семиологии (от греч. *semeion* – знак, признак). Основы семиологии в 1870–1880-х гг. разрабатывал швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр. Он рассматривал произведение искусства посредством отношения понятий: означающее – означаемое. При таком подходе важным становится не то, что мы видим непосредственно, и даже не то, как это сделано, а связи артефакта с широким полем историко-культурных значений. В свете этой науки основой архитектурного творчества являются «образы памяти» (нем. *Gedächtnisbildern*). Без образов памяти не может быть полноценной архитектуры.

В филологии реминисценция (отголосок, припоминание, отклик) считается одним из способов трансляции историко-культурного опыта. Реминисценция – это неявная отсылка, невольное, чаще бессознательное припоминание, дежа вю, скрытое заимствование. Основа исторической реминисценции – ассоциация. В античной, платоновской традиции – *анамнесис*. В терминологии Ж. Дерриды «след» (франц. *la trace*; «О грамматологии», 1967). По Х.-Г. Гадамеру: «Указание на прообраз произведения искусства» как «прирост бытия» [10]. Иногда реминисценцию считают синонимом понятия «интерпретация» или «собирающим определением частных случаев цитации, репликации, компиляции, вариации, стилизации». На наш взгляд, такое сме-

шение понятий различного содержательного уровня неприемлемо, как и отнесение реминисценции к разряду «творческого приема художника» или «авторского средства создания нового художественного образа» [11].

Реминисценция – ментальная операция, ассоциативная работа ума, основанная на неясных припоминаниях и аллюзиях. Результатом является мысленная соотнесенность с прототипом, иконографическим источником, причем не обязательно относящимся к тому же виду искусства или вообще к искусству. Далее следует установление сходства и различий объектов. Поэтому реминисценция занимает отдельное место в цепочке родственных понятий. Это основа «образов памяти», которые не предполагают определенного метода, способа формообразования или технического приема. Реминисценция – мнемоническая основа художественного творчества. Мнемоника (от греч. *mneme* – память) – искусство запоминания и визуализации объектов в виде последовательности символов, знаков, формирующих образное и даже картинное представление, связанное с информацией, уже находящейся в памяти человека.

В античной эстетике мнемоническое искусство понимали широко – как мыслительную работу, осуществляемую не по непосредственным впечатлениям от действительности, а по памяти и воображению на основе идеальных представлений. Человек в моменты творческого напряжения может «вспомнить» то, что он никогда не знал, видеть то, что не видел и ощущать не ощущаемое непосредственно. Воображение и синестезия способны, преодолевая время и пространство, повторить опыт давно ушедших людей, возродить утраченные идеи и воссоздать образы минувшего. О мнемотехнике упоминали Цицерон («Об ораторе», 55 г. до н. э.) и Квинтилиан («О воспитании оратора», около 80 г. н. э.). В «псевдоцицероновском» трактате «Риторика к Эреннию» (около 86 г. до н. э.) описано, как будущий оратор проходит по воображаемой галерее, в которой статуи держат таблички с текстами. Эти тексты необходимо запомнить, а затем забыть для того, чтобы те или иные из них всплыли в памяти в нужный момент. Оригинальная версия философской мнемотехники как сопереживания ушедшего изложена в Театре памяти «Божественного Камилло» (итал. *Teatro della Memoria*), фантастической аллегории общечеловеческой памяти итальянского философа Джулио Камилло (1480–1544): «История творчества – бесконечная череда эволюционных провалов, утраченных звеньев мыслительной традиции... И тогда разум начинает искать средство, способное вернуть утраченное в наш мир. Отчаявшись в позитивных научных инструментах реконструкции ушедшего, он обращается к магии воображения, к мистике платоновского воспоминания» [12].

Мнемотехника, или искусство мнемоники (лат. *ars mnemonica*), облегчает художественную коммуникацию, запоминание и интерпретацию семантически сложных композиций, каковыми являются памятники архитектуры, музыки, драматургии. «Но существует иная память – память о мыслительном опыте, одновременно очень личная и тем не менее абсолютно универсальная. В известном смысле Платон в Меноне был прав – человек может “вспомнить” и ощутить то, чего он никогда не знал, но что содержалось в его сознании в универсальных формулах логики мышления. Существует изначальная логика интеллектуального порыва, и, следуя ей, можно действительно “вспомнить”, повторить мыслительный путь давно умерших людей, возродить их, казалось бы, безвозвратно утерянные, уничтоженные тексты» [13, с. 6].

Одним из приемов мнемоники является создание ассоциативного поля вокруг запоминаемых понятий. Например, элементы новой информации мысленно связываются с привычными и легко узнаваемыми объектами. В этом случае возникающие ассоциации, ретроспективные по определению, обретают художественную новизну. Архитектура имеет особую семантику, восходящую к «припоминанию» исторических прототипов. Причем в этом контексте следу-

ет различать назначение постройки (функцию и конструкцию) и содержание архитектурного образа, который воспроизводит нечто, не связанное напрямую с назначением здания. Можно привести несколько очевидных примеров мнемонического содержания архитектуры.



*Рис.1. Парфенон афинского Акрополя. Вид с северо-запада. 447–438 гг. до н. э. Фидий, Иктин, Калликрат. Фото автора статьи*



*Рис.2. Вальгалла. Зал Славы германской нации. 1830–1842. Арх. Л. фон Кленце. Источник: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42574382>*

Постройка XIX в., Вальгалла на Дунае (Зал Славы германской нации), воспроизводит древнегреческий (языческий) храм – Парфенон афинского Акрополя (рис. 1, 2). В данном случае художественная идея сооружения заключается в воспроизведении прототипа, имеющего иной историко-культурный смысл. При этом содержание меняется за счет расширения образного смысла, но форма остается неизменной. Другой пример: вступая в величественный интерьер Казанского собора в Санкт-Петербурге постройки А.Н. Воронихина (1801–1811), невольно вспоминаешь античность и, несмотря на различие ордеров, колоннаду Парфенона (рис. 3). Такая ассоциация носит архитектурно-мнемонический, но не стилевой и, тем более, не литургический характер. Башня Городской думы на Невском проспекте в Санкт-Петербурге представляет собой репликацию в классицистических формах традиционной итальянской кампанилы (колокольни), однако ее использовали в качестве пожарной каланчи и для оптического телеграфа, что изначально не имелось в виду. Художественная функция башни – выявление значимости места посредством зрительной доминанты в ансамбле Невского проспекта (рис. 4).



*Рис.3. Казанский собор в Санкт-Петербурге. Деталь колоннады интерьера. 1801–1811. Арх. А. Н. Воронихин. Фото автора статьи*

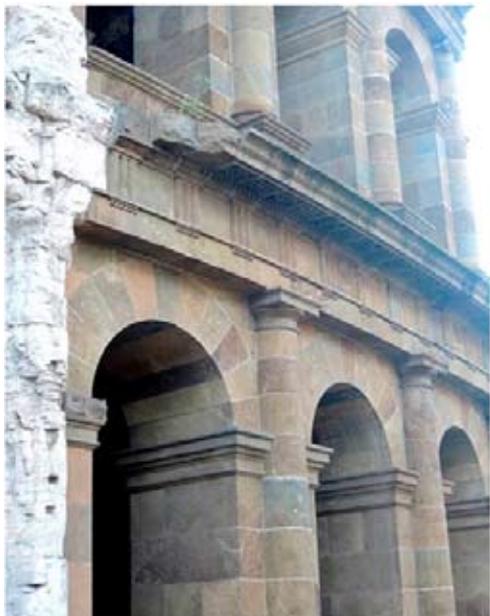
*Рис.4. Башня Городской думы на Невском проспекте в Санкт-Петербурге. 1799–1804. Арх. Я. Феррари. Фото автора статьи*

## Метафора зеркала. Жанры, темы и мотивы архитектурной реминисценции

Одна из сложнейших эпистемологических проблем изучения архитектурной композиции – изменчивость одних и тех же элементов и множественность их толкований. В отдельных случаях эту проблему трактуют как «образ и дискурс» [14]. Реминисценция порождает различные типы, виды и разновидности архитектурных композиций, соответствующие разным уровням художественного мышления. В таком архитектурном дискурсе можно выделить несколько уровней по принципу восхождения от менее творческих методов к более активным и свободным:

- копирование, цитация или репликация классических образцов;
- воссоздание архетипов классицистических композиций;
- компиляция отдельных элементов;
- стилизация мотива;
- целостная историческая стилизация;
- реконструкция (пересоздание) исходного прототипа;
- реновация;
- создание новаторских композиций, ассоциативно связанных с композиционным архетипом.

Совмещение методов копирования и реконструкции памятника имеет научно-когнитивное, просветительское значение и обретает особую эстетическую ценность (рис. 5). Близкий смысл имеет реновация – приспособление исторических памятников под современные нужды. Создание ассоциативных композиций предполагает некоторую неопределенность припоминаемой структуры и, как следствие, наибольшую вариативность. Отсюда происходит также частичная размытость и экранность припоминаемой композиции, что сближает рисуемую воображением архитектуру с композициями картинного типа в живописи и графике. Зрительные проекции образов памяти отражаются на фасадах и плоскостных планах восприятия пространства интерьеров подобно изображениям на экране или картине в раме. Ассоциативные приемы формообразования часто соотносят с литературными метафорами: историческая стилизация – маска художника, аллюзия – зеркало, стилизация мотива – тень. «Человеческое сознание по сути своей – зеркало, постоянно отражающее коллективные усилия человеческой мысли. Мир индивидуального мыслительного опыта и опыт мысли, накопленный всеми... переплетаются, как при взаимном отражении зеркал» [13, с. 7].



*Рис.5. Театр Марцелла в Риме. 27–12 г. до н. э. Деталь натурной реконструкции 1928–1932 гг.  
Фото автора статьи*

Алану Лилльскому (1120–1202) приписывают выражение: «Каждое творение в нашем мире подобно изображению в зеркале» («*Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est in speculum*», лат.). В предисловие к роману «Портрет Дориана Грея» О. Уайльд включил афоризм: «В сущности, Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь». В эпоху Ренессанса и барокко сравнение живописи с отражением природы в зеркале рассматривали в качестве высшей похвалы художнику. Уподобление искусства зеркалу – пространственная аллегория всей постренессансной художественной культуры, наследующая античную идею подражания: *ars simia naturae* (лат. искусство – обезьяна природы). Эти уподобления объясняются двойственной природой картинного изображения: в физическом смысле оно существует на плоскости, в которой правая и левая стороны расположены зеркально по отношению к семантическим полюсам пространства со стороны зрителя.

В философском смысле рефлексия искусства – это самоудвоение творца с помощью воображаемого зеркала и одновременно отстранение от материальности объекта, его осознание как исключительно эстетического артефакта («внезаходимость» по М.М. Бахтину). Даже если отчасти согласиться с О. Уайльдом, то надо признать, что наилучшей метафорой будет полупрозрачное зеркало, сквозь которое виднеется природа, но также отражается художник [15, 16]. Архитектурную композицию, которая семантически не ограничена кубатурой здания как физического тела, уместно сравнивать с цепочкой зеркал, отражающихся друг в друге. Такие отражения реминисцентно уходят в бесконечность в пространстве и историческом времени. Основанный на этом свойстве творческий метод именуют исторической стилизацией.

Предпосылки формирования художественных образов существуют в области коллективного бессознательного. Их перевод в сферу индивидуального сознательного связан с категориями жанра, темы, мотива. Жанром (франц. *genre*, от лат. *genus* – род, вид, племя, поколение) именуют общность художественных произведений, складывающуюся в процессе исторического развития искусства на основе их самоопределения по предметному смыслу. В отличие от других близких понятий, жанр точнее всего отражает актуальность искусства, отклик творческих усилий художника на потребности времени, исторической обстановки. Сначала появляется потребность в некоторых идеях, затем формируется функция, а потом подыскивается нужный предмет. Жанр является предметно-функциональным понятием, условием существования произведения в конкретной историко-культурной среде. Иначе говоря, жанровая определенность представляет собой результат действия внешнего контекста (художественного и внехудожественного) на внутреннюю структуру произведения искусства. Чем сильнее проявлена жанровая определенность, тем труднее, согласно концепции Е. И. Ротенберга, проявиться индивидуальному художественному стилю и оригинальной структуре произведения [17]. Однако реминисцентное мышление способно переводить композицию, в том числе в архитектуре, из одного жанра в другой, слегка меняя ее структурный план по принципу комбинаторных вариаций.

Так, например, в здании Биржи в Санкт-Петербурге (1801–1816), построенном в подражание дорическому храму, французский архитектор Ж.-Ф. Тома де Томон применил композиционный прием колоннады, отступающей от основного объема и как бы распространяющейся в окружающий пейзаж. Этого не делали ни древние греки, ни римляне. В античном периптере колоннада всегда поддерживает кровлю. В петербургской Бирже антаблемент не является несущим. Уникальный прием опоясывания внешней колоннадой объема здания известен лишь по одному из проектов архитектора-мегаломана К.-Н. Леду, иного назначения и другого исторического контекста (рис. 6, 7). В постройке Томона мы видим пример припоминания особенного, двойного отражения с вариацией композиции и изменением функции постройки. Показательны

также черты сходства творения Томона с проектами зданий того же назначения французской Академии архитектуры: П. Бернара (Гран-при, 1782) и А.-Т. Броньяра (проект «Дворца Биржи», 1808–1809). И. Э. Грабарь обвинил Томона в плагиате идеи Бернара [18]; сходство проектов Томона и Броньяра находится в области ассоциативного восприятия зрителя.



Рис.6. Ж.-Ф. Тома де Томон. Здание Биржи на стрелке Васильевского острова в Санкт-Петербурге. 1804–1810.  
Фото автора статьи



Рис.7. К.-Н. Леду. Проект здания для общественных нужд. 1792. Гравюра из издания «L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation: Écrits et propos sur l'art». Paris, 1804.  
Источник: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude-Nicolas\\_Ledoux#/media/File:Projet\\_p...](https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude-Nicolas_Ledoux#/media/File:Projet_p...)

Понятия темы и мотива достаточно полно изучены в живописи, графике, скульптуре, иконописи и фреске. Там они чаще рассматриваются в качестве внешних, заданных условий (тема, сюжет) и иконографических источников (мотив) конкретной композиции, извода, канона. При этом тема произведения искусства (греч. *thema* – положенное, установленное), согласно иерархическому принципу содержательно-формальной целостности, становится содержанием для новой формы – мотива (лат. *motivus* – подвижный).

В архитектуре по причине значительной абстрагированности формы эти понятия применяются реже. Но поскольку временные и пространственные искусства выражают покой и движение в едином пространственно-временном континууме для наименований конкретных способов и приемов развития архитектурных тем и мотивов мы имеем право использовать аналогии музыкальных терминов. В музыке мотивом называют «единицу движения» – наименьшую, относительно самостоятельную часть формы, способную к вариативному изменению, повторению и преобразованию исходных элементов (модулей). Из отдельных мотивов складывается «тема с вариациями», или лейтмотив (нем. *Leitmotiv* – ведущий мотив) – повторяющаяся музыкальная фраза, гармонический оборот, то же, что в изобразительном искусстве «направленность формы». В вариационном типе развития исходная тема (фигура) сохраняет «свою целостность и, как правило, узнаваемость во всех модификациях» [19]. В архитектурно-изобразительных искусствах мотивом может стать любой формальный элемент – точка, линия, часть поверхности или объема (круг, квадрат, ромб, куб). При этом формальный мотив утрачивает свое первичное содержание, связанное с материалом и техникой его обработки, и «обретает идеальное содержание» [20]. Именно поэтому, как и музыкальный мотив, легко узнаваемый даже при изменении темпа или тональности, архитектурный мотив опознается во всех вариациях стиля. Отсюда, отчасти, известно определение архитектуры как «застывшей музыки» [21]. В мотивном развитии целостное заимствование разбивается на короткие фрагменты, или фрагментированные фигуры, заимствованные из основной темы. Этот метод предполагает более детальную разработку фрагментов и их взаимосвязей, повторений и обновлений. Средствами развития являются контрастное противопоставление, ритмическое повторение, зеркальное отражение, повторение с изменением масштаба, связующие элементы. От сочетания и взаимодействия различных мотивов появляются новые темы и мотивы. Так, из волны возникает мо-

тив меандра, из ромба – мотив трельяжа, из раскрепованного карниза или «вибрато» пилястр – «волнение стен» в архитектуре барокко.

Наиболее ярким примером мнемонической архитектуры являются здания Рима – «Главы мира» (лат. *Caput Mundi*). По определению Гёте, Рим – это не город, а целый мир, в котором «взор объёмлет целое, доселе известное лишь по частям» [22]. Английский писатель Генри В. Мортон отметил, что «Рим – не открытие, а припоминание» («Прогулки по Вечному городу», 1957). Архитектор Тома де Томон назвал альбом своих рисунков-фантазий на античные темы «Вспоминание об Италии» (фр. «*Souvenir d'Italie*», 1800-е гг.). Только в Вечном городе отдельный портал, оконный наличник или даже подоконник могут отразить всю историю архитектуры. Многообразные сочетания колонн, пилястр различных ордеров, карнизов и арок – есть не что иное, как воспоминание об античности. Перед этим воспоминанием равны Ренессанс и барокко, маньеризм, неоренессанс и неоклассицизм. Внутри лучкового фронтона может оказаться треугольный или раковина, над ними – картуш с волютами или кронштейны с рокайлями. И это не эклектика, а мнемоника (рис. 8, 9).



*Рис.8. Палаццо Нуово на площади Капитолия в Риме. Деталь главного фасада. 1571–1654. Арх. Дж. и К. Райнальди по проекту Микеланджело Буонарроти. Фото автора статьи*



*Рис.9. Церковь Св. Луки и Мартины на Римском форуме. Деталь. 1588–1634. Арх. Пьетро да Кортона. Фото автора статьи*

В мнемонике складывается особенная цепочка мотивных значений, облегчающих не только восприятие памятника в историческом контексте, но и раскрывающих актуальный смысл каждой детали. Благодаря реминисценции возникает уникальный архитектурный язык: метафорически-образительный, ассоциативный и визуально-символический. Правильное понимание соотношений идеи, темы и мотива в архитектуре сопряжено с феноменологическим и психологическим аспектами. Так, Х. Зедльмайр, один из основоположников структурного анализа в искусствознании, использовал в этом контексте определение В. Пиндера «формальный повод». Зедльмайр писал: «То, что форма базилики встречается в определенном историческом месте и в определенное время, может констатировать человек, совершенно не восприимчивый к искусству. Но он окажется несостоятельным, если объяснить, почему она появляется именно здесь и теперь, можно будет только в силу понимания художественных свойств этой формы – иными словами, если речь идет не об абсолютной форме, но о форме как носителе художественных качеств – о форме как о мотиве, т. е. не как о пустой абстрактной схеме, но как о конкретно-наглядном гештальте, строящем художественное произведение» [23].

## Ордерная аркада как мнемоническая корреляция античной темы в истории европейской архитектуры

Перечисленные особенности архитектурной мнемоники можно проиллюстрировать на примерах одной из основных вариативных тем классической архитектуры - ордерной аркады. Эта тема берет начало в античности, совершенствуется в эпоху Возрождения и модифицируется в различных историко-региональных вариантах классицистического, барочного и неоренессансного стилей. Мотив «аркады по колоннам» легко узнаваем в архитектуре раннего флорентийского Ренессанса. Прием опоры арок непосредственно на капители колонн, чего не делали ни древние греки, ни римляне, считается изобретением выдающегося флорентийца Ф. Брунеллески.

Л. Б. Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» (1444–1452) писал, что древние римляне знали прием опоры арок на капители колонн, но не пользовались им ввиду непрочности такой конструкции. Древнеримские аркады по принципу «архитектурной ячейки» (арки опираются на пилоны, а колонны приставлены спереди для украшения) производят впечатление массива стены с проемами (табл. 1). Брунеллески создал новую тему, произведя на свет образ свободно стоящих колонн и «летающих» арок. Эта прекрасная идея, отражающая дух эпохи Возрождения, в дальнейшем стала характерным почерком работы итальянских архитекторов, в том числе за пределами страны. Брунеллески продемонстрировал свое изобретение в интерьерах церкви Сан Лоренцо (1420–1423, рис. 10) и Санто Spirито (1436–1444), в лоджии Ospedale della Scala (1424) во Флоренции.

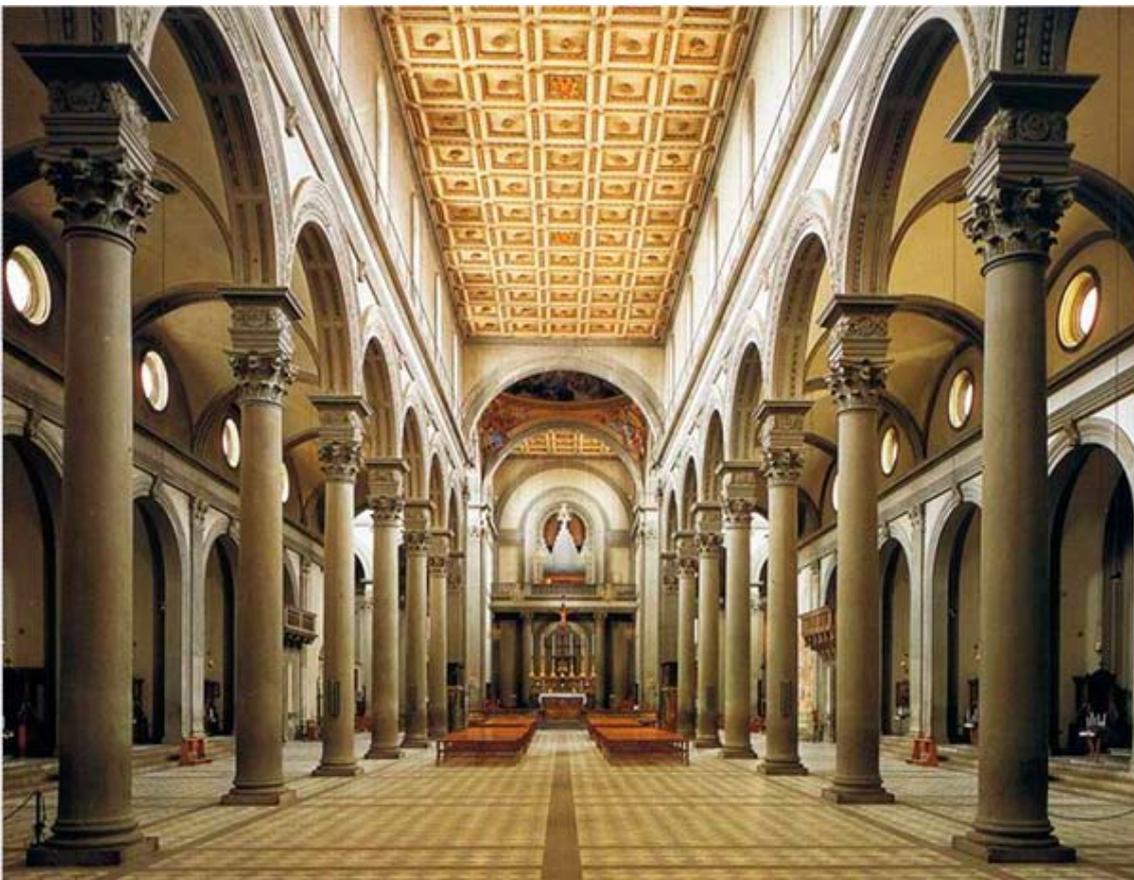


Рис.10. Церковь Сан Лоренцо во Флоренции. Интерьер. 1420–1423. Арх.Ф. Брунеллески.  
Источник: <http://strana-italiya.ru/dostoprimechatelnosti-italii/cerkov-san-lorenco...>

Однако новацию Брунеллески нельзя считать изобретением в полном смысле этого слова. Ранние примеры можно найти в поздней античности, в памятниках романской архитектуры, аркатурно-колончатых поясах построек западноевропейского и восточноевропейского средневековья (рис. 11–14). Ближайшие аналоги итальянской «аркады по колоннам» имеются в арабской и испано-мавританской архитектуре. Через Венецию и Ломбардию этот восточный мотив, ранее известный в Византии, прижился на тосканской земле. Эти факты свидетельствуют об относительности хронотопических истин, условности их использования в датировках и искусствоведческих атрибуциях.



Рис.11. Дом Амура и Психеи. Деталь аркады. Остия Антика близ Рима. IVв. Фото автора статьи



Рис.12. Собор в Модене. Эмилия-Романья, Италия. XII–XV в. Деталь аркатуры апсиды. Фото автора статьи



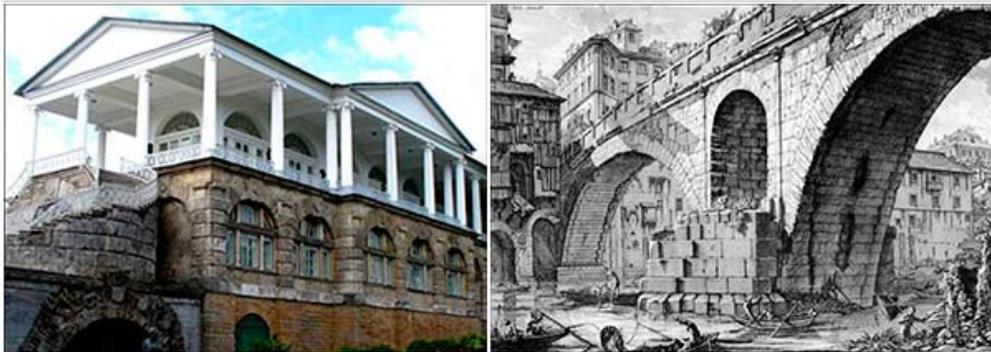
Рис.13. Церковь Сан-Хуан-де-Альпорао. Сантарен, Португалия. XII в. Роза главного фасада. Источник:<http://reisdopedal.blogspot.ru/2012/04/santarem-ii.html>



Рис.14. Базилика Сен-Жермен де Пре в Париже. Слепая аркатура деамбулатория. XII в. Фото автора статьи

Мнемоническим зеркалом истории архитектуры является композиция Камероновой галереи в Царском Селе близ Санкт-Петербурга (1783–1787) – чудо искусства и тонкости художественного вкуса шотландца Чарлза Камерона. Легкая «греческая» колоннада вознесена на подиум, стилизованный под древнеримскую руину. Источником этой идеи справедливо считают римские рисунки Ш.-Л. Клериссо, гравюру Дж. Б. Пиранези «Мост Фабрицио в Риме» и мотив нескольких картин Ю. Робера (рис. 15–17). Нижний ярус галереи облицован тесаным пудожским камнем с подчеркнута грубой фактурой и якобы полустертыми от времени деталями. На таком

подиуме легко парит белоснежная колоннада ионического ордера с широко расставленными колоннами (редко встречающийся ареостиль, типичный для ранней этрусской архитектуры с деревянными перекрытиями). Контраст легкой колоннады и массивного цоколя создает мощный живописный эффект. В колоннаде Камерон не просто воспроизвел греческий ионический ордер, а скопировал любимый им ордер Эрехтейона афинского Акрополя с необычно высокой, стройной капителью. Контраст этой цитаты с нарушающей канон широкой расстановкой колонн усиливает остроту сочетания дерзости и изящества, традиции и новаторства, широты и утонченности.



*Рис. 15. Камеронова галерея в Царском Селе. Вид с северо-востока. 1783–1787. Арх. Ч. Камерон. Фото автора статьи*

*Рис. 16. Дж. Б. Пиранези. Вид на мост Фабрицио. Офорт из серии «Римские древности». 1756. Источник: *Le Antichità Romane. Tomo IV, tav. XVI. // Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri. Firmin Didot Freres, Paris, 1835-1839**

Примером комбинаторного мнемонического мышления является композиция южного фасада Михайловского замка в Санкт-Петербурге (дворца императора Павла I, 1797–1800). В композиции петербургского замка угадываются очертания триумфальных ворот Сен-Дени в Париже, возведенных в 1672 г. по проекту Ф. Блонделя Старшего, основоположника французского академического классицизма. Колоннада большого ордера боковых частей южного фасада напоминает Колоннаду Лувра – работу К. Перро в Париже. По сторонам портала, как и в воротах Сен-Дени, к фасаду прислонены два обелиска с римскими воинскими арматурами и добавленными вензелями Павла I.



*Рис. 17. Ю. Робер. Вилла Мадама под Римом. 1767. Холст, Масло. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Источник: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/...](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/)*

Обычай установки парных обелисков (егип. *techen* – солнечный луч) перед пилонами храма известен по искусству Древнего Египта. После присоединения Египта к Риму в 30 г. до н. э. обелиски вывозили в Вечный город, украшая ими форумы и цирки. Всего в Риме насчитывается 13 египетских обелисков. Два обелиска по сторонам колонного портика находились перед Мавзолеем Августа в Риме (рис. 18). В новоевропейском искусстве XVI–XIX в. тема парных обелисков выпадает из общего контекста реминисценций египетских мотивов (пирамиды-obelisks надгробий капеллы Киджи в римской церкви Санта Мария дель Пополо, проект Рафаэля 1513–1514 гг.). В отдельных случаях, вероятно, их интерпретировали в качестве символов Воаз и Яхин (двух столпов храма Соломона в Иерусалиме). Широкий диапазон иконографических значений обелиска иногда описывают с помощью понятий: *sub specie mortis* (лат. с точки зрения смерти), *mors ad caelos* (лат. смерть с небес) или *vanitas* (лат. суета, бренность) [24]. Близкую символику перехода в иной мир имеет форма арки. Но ее также интерпретируют различным образом: от входа в возвышенный мир античной мудрости («Афинская школа» Рафаэля) до монументализации канала для входа кораблей на верфи (Невские павильоны здания Адмиралтейства в Санкт-Петербурге; табл. 2). Во всех случаях очевидны десакрализация и утрата изначальной символики за счет расширения смысловых контекстов изменяющейся историко-культурной среды.

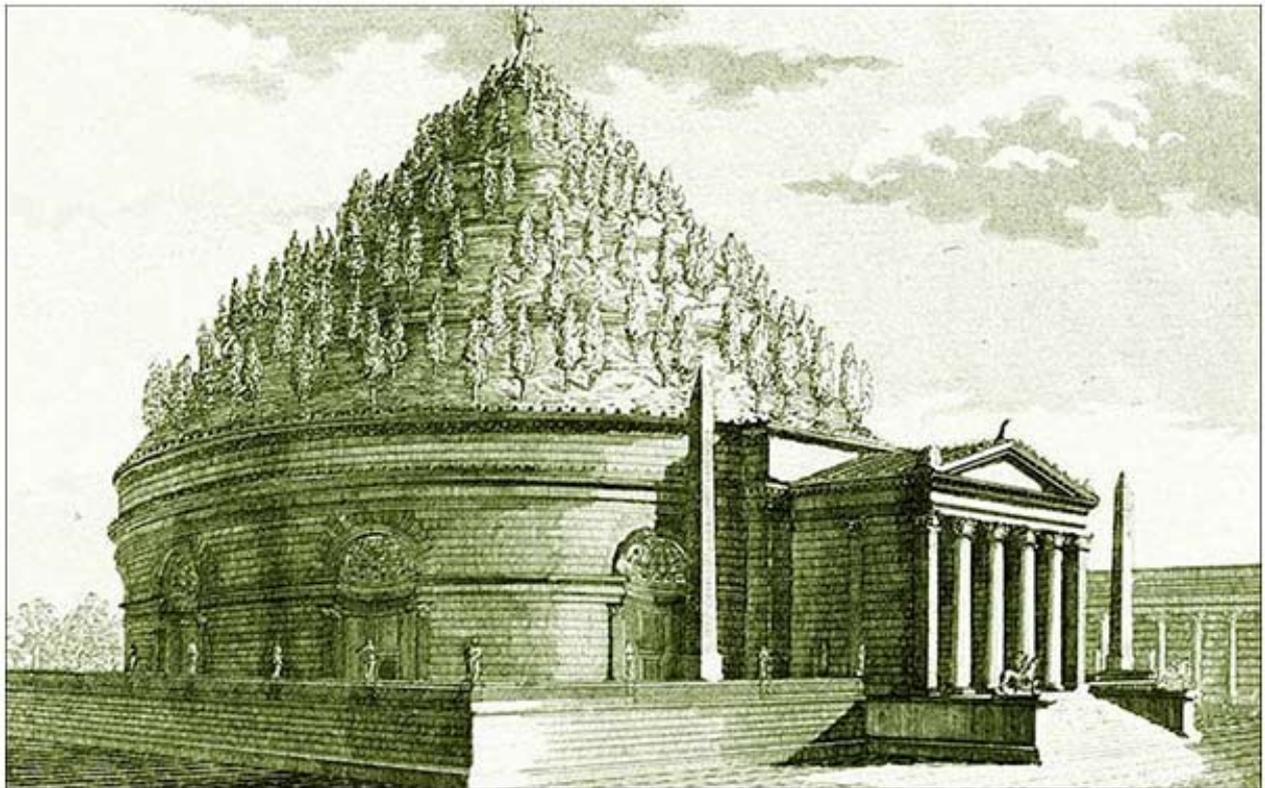


Рис. 18. Мавзолей Августа в Риме. 28 г. до н. э. – 14 г. н. э.  
 Источник: Lombardo A. *Vedute delle Antichità Romane*. – Roma, 2000. – Vol. II. – Tav. 14

Известно, что в 1782 г., во время путешествия по странам Западной Европы, Павел Петрович был в Парме (Эмилия-Романья, Северная Италия) и встречался там с французским архитектором А. Петито [25]. Проект главного фасада дворца герцога Фердинанда I Бурбона (*Palazzo Ducale*) в Парме, созданный Петито, представляет собой оригинальное совмещение композиции ворот Сен-Дени с двумя обелисками с арматурами по сторонам, и традиционного фасада городского отеля французского типа с треугольным фронтоном. Заимствование идеи для петербургского замка очевидно (рис. 19, 20)



Рис.19. В. Бренна. Проектный вариант главного фасада Михайловского замка в Санкт-Петербурге. Около 1800 г. Гравюра резцом И.И. Колпакова. Деталь. Источник: СПб.: РГАВМФ. – Ф. 3, оп. 25, ед. хр. 2342

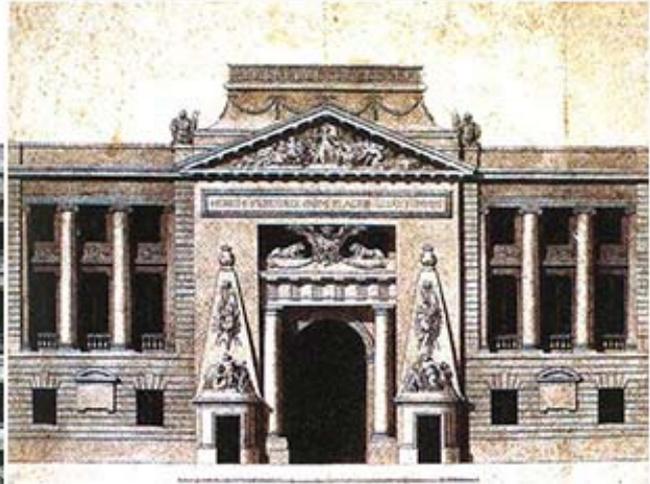


Рис.20. А. Петито. Проект главного фасада Герцогского дворца в Парме. 1760-е гг. Бумага, перо, тушь, акварель. Парма, Музей Глауко Ломбарди. Источник: Пучков В. В. К вопросу о семантике образной структуры Михайловского замка. Новое прочтение// Страницы истории отечественного искусства. Вып. XVIII. Сборник статей по материалам научной конференции. – СПб.: Русский музей, 2010. – С. 219

Посредством ряда исторических мотивов, цепочки метафор, метонимий и символических значений образ Михайловского замка коррелирует в нашем представлении с историей архитектуры, трагической судьбой императора и, может быть, всей России. Форма обелиска мысленно отсылает нас к истории: через пафос искусства древнеримской империи к Египту, а военные трофеи – в обратном направлении: от Греции и Рима к событиям эпохи наполеоновских войн и правления императора Павла. И это не эклектика, и не стилизация, а целостная композиция, скрепленная исторической памятью и воображением интеллектуального зрителя. Осмысление и переживание архитектурного образа осуществляется не по стадиям композиционного процесса архитектора от простого к сложному, и не в соответствии с формальной эволюцией такого типа сооружений, а в иной последовательности: зритель реконструирует первообразы последовательно в глубь веков, мысленно возвращаясь к источникам композиции. Архитектор делает это интуитивно, облекая образы подсознания в материальную форму, а зритель – сознательно расшифровывая знаки и символы.

Таблица 1. Тема арки и мотив ордерной аркады

<p>Театр Марцелла в Риме. 13-11 гг. до н.э. Чертеж аркады</p>	<p>Аркатурный пояс апсиды Дмитриевского собора во Владимире. 1194-1197</p>	<p>Кьюстро церкви Сан Франческо в Сорренто. Около 1400 г.</p>	<p>Ордерная делья Инноченци во Флоренции. Лоджия фасада. Деталь. 1424. Ф. Брунеллески</p>
<p>Церковь Сан Миньято аль Монте во Флоренции. Облицовка фасада. Ок. 1530 г.</p>	<p>Кьюстро Палаццо Веккьо во Флоренции. 1470. Перестройка Дж. Вазари. 1560</p>	<p>Библиотека Сан Марко в Венеции. Чертеж бокового фасада. 1537-1554. Я. Сансовино</p>	<p>Кьюстро Палаццо Брера в Милане. Проект Ф. М. Реснини. 1615</p>

Таблица 2. Реминисцентные метаморфозы арчных композиций

 <p>Рафаэль. Афинская школа. Фреска в Станца делла Сеньятура. Ватикан. 1509-1510</p>	 <p>С. Серено. Трагическая сцена. Деталь. Гравюра из трактата «Общие правила архитектуры». Т. 2. Париж. 1545</p>	 <p>Дж. Б. Пиранези. Великолепный мост с галереями. 1743. Офорт</p>	 <p>К.-Н. Леду. Город Шо. Дом директора источников реки Лу. Проект 1780 г. Гравюра 1804 г.</p>
 <p>Мостовая башня в селе Измайлово близ Москвы. 1671</p>	 <p>Ф. Блондель Старший. Ворота Сен-Дени в Париже. 1672</p>	 <p>Здание Главного Адмиралтейства в Санкт-Петербурге. Центральная башня. 1806-1823. Проект А.Д. Захарова</p>	 <p>Здание Главного Адмиралтейства в Санкт-Петербурге. Невский павильон. 1806-1823. Проект А.Д. Захарова</p>

### Заключение. Мнемоника в проективной теории и философии искусства

Будущее непредсказуемо, а реальность представляет собой столкновение с неопределенностью. Для новой онтологии XX–XXI вв. характерно перенесение области реального в метафизику, в реальность мирового духа, активно воздействующего на материальный мир – действительность. Поэтому в современной науке происходит смещение интереса от изучения того, что было и того, что есть, к вероятностному моделированию ситуаций. Это предполагает пересмотр методологических проблем согласно антропному принципу в направлении большей опосредованности объекта субъектно-объектными отношениями. Исследования в области гуманитарных наук в равной степени обращены на объект изучения и на субъект – самого исследователя. В результате такого смещения акцентов снимается традиционное противопоставление познающего мир субъекта (человека) и познаваемого объекта, внутреннего сознания и внешнего мира. Научные представления все более становятся «знанием того, чего еще нет в материальной действительности, но возникает в самом процессе познания» [26]. Теория искусства также из объективной превращается в проективную, т. е. предполагает достраивание будущей практикой [27]. Именно такой дискурсивный метод исследований наиболее полно отвечает специфике искусства, в том числе архитектурного творчества.

«Зеркальность» субъекта – зрителя, потребителя, исследователя – в отношении архитектурного объекта делает более важным не объект, а его отражение в зеркале воображения. Создатель «Театра памяти» Джулио Камилло утверждал, что его сооружение «выстраивает или конструирует ум и душу», а также «создает окно внутри нас» [12, гл. VI]. Особая ментальность художественного образа, рожденная мнемоническими способностями зрителя, оказывается много сложнее содержания, которое вкладывает художник в материальную форму единичного произведения искусства. Она простирается вширь и вглубь, затрагивая метафизику, историю, обстоятельства личной жизни, их переживание и даже обыденные события и поступки человека.

Деятельностно-мнемонический подход к восприятию искусства имеет еще одно важное следствие. Философское и эстетическое осмысление произведений формируется в зеркальном порядке по отношению к историко-художественному процессу: чем древнее памятник, тем он ценнее; самое раннее кажется самым лучшим. Ценность определяется древностью. Актуальность такого подхода трудно переоценить в мире всеобщей растерянности и утраты критериев эстетичности и художественности. Мысленно продлевая восприятие произведения искусства,

каждый человек может возвыситься над потоком времени и приблизиться к ощущению вечности, недоступной рациональному познанию.

## Библиография

1. Голосовкер, Я. Э. Имагинативная эстетика / Я. Э. Голосовкер // Символ. – Париж, 1993. – № 29. – С. 74–75.
2. Фридлендер, М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридлендер. – СПб.: Андрей Наследников, 2013. – С. 128.
3. Панофский, Э. Этюды по иконологии / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 32–34.
4. Барт, Р. Интертекстуальность / Р. Барт // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М.: Интрада-ИНИОН, 1996. – С. 218.
5. Дмитриева, Н. А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет/ Н. А. Дмитриева. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 329.
6. Кокто, Ж. Портреты-воспоминания / Ж. Кокто. – М.: Известия, 1985. – С. 81–82.
7. Ванеян, С. С. Архитектура и иконография: «Тело символа» в зеркале классической методологии / С. С. Ванеян. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 13.
8. Пелевин, В. О. S.N.U.F.F. / В. О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2015. – С. 175–178.
9. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: АСТ, 2016. – С. 9–10.
10. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики/ Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – С. 200.
11. Багдасарова, И. Р. Термин «реминисценция» в искусствоведении (теория вопроса)/ И. Р. Багдасарова // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. – СПб., 2011. – Вып. 130. – С. 207
12. Йейтс, Ф. Искусство памяти/ Ф. Йейтс. – СПб.: Университетская книга, 1997. – Гл. VI–VII.
13. Сергеев, К. В. Сумерки в зеркалах: Опыты ознакомления с мнемоническим искусством Божественного Камилло/ К. В. Сергеев. – М.: Линор, 1999.
14. Шукуров, Ш. М. Образ и дискурс/ Ш. М. Шукуров // Искусствознание. – 2003. – № 2. – С. 535–561.
15. Лемхин, М. А. Подмена / М. А. Лемхин // Новый Мир искусства. – СПб., 2008. – № 6/65. – С. 4.
16. Чулков, О. А. Послесловие / О. А. Чулков // Эко, У. Зеркала // Метафизические исследования: Язык. – Вып. 11. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 242.
17. Ротенберг, Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Е. И. Ротенберг. – М.: Искусство, 1971. – С. 41.
18. Грабарь, И. Э. О русской архитектуре: исследования, охрана памятников / И. Э. Грабарь. – М.: Наука, 1969. – С. 298–309, 305 (примечания).
19. Фрейверт, Л. Б. Ритмическая упорядоченность художественной формы: интермодальные принципы (на примере невербальных искусств) / Л. Б. Фрейверт // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – М.: ИФРАН, 2005. – С. 144.
20. Бандманн, Г. Иконология архитектуры / Г. Бандманн // Искусствознание. – 2004. – № 1. – С. 438.
21. Власов, В. Г. Архитектура – застывшая музыка или движущаяся мелодия? (спасет гравитация, а не крещендо) / В. Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – УралГАХА, 2016. – № 53. – URL:

22. Гёте, И. В. Первое итальянское путешествие (1 ноября 1786 г.) / И. В. Гёте // Гёте, И. В. Собр. соч. в 10 тт. – М.: Худ. лит-ра, 1980. – Т. 9. – С. 65.
23. Зедльмайр, Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – СПб.: АХИОМА, 2000. – С. 68–69.
24. Ревзин, Г. И. К семантике обелиска/ Г. И. Ревзин // Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002. – С. 53–68.
25. Седов, В. В. Бренна и Петито. Источник композиции южного фасада Михайловского замка в Санкт-Петербурге/ В. В. Седов // Архитектурное наследие: Научная конференция РААСН. – М., 2010.
26. Duderstadt, J. J. The Future of the University in the Digital Age/ J. J. Duderstadt // Proceedings of the American Philosophical Society. – Vol. 145. – № 1 (Mar., 2001) – P. 57.
27. Эпштейн, М. Н. Техника-религия-гуманистика. Два размышления о духовном смысле научно-технического прогресса/ М. Н. Эпштейн // Вопросы философии. – 2009. – № 12. – С. 28.



Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.

Статья поступила в редакцию 11.07.2017

### **Vlasov Victor G.**

DSc (Art Studies), Professor, Chair of History of West European Art,  
Saint-Petersburg State University,  
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

## **REMINISCENCE AS THE MNEMONICS OF ARCHITECTURE**

*The article considers form generation in architecture based on reminiscence as a special form of creative thinking defined by the author as a mnemonic tool. This form is characterized by metaphorical techniques reflecting historical relationships between the model stylized and the stylizing composition. By studying the specific features of mnemonic thinking, one can construct iconographic arrays by extent of artist's creative activity: replication of historical prototype, combinatory variation of traditional elements, and associative interpretation of the theme. Thus, in architecture, as well as in other genres of art such as painting, graphics, literature, drama, etc., historical pictures of associations and classical references occur which organically combine with innovations in composition. Interpretation of these pictures is a job for an informed viewer who supplements the semantics of architectural constructions with the help of his/her imagination.*

**Key words:** *architecture, composition, combination theory, order, replication, reminiscence, stylization*

### **References**

1. Golosovker, Ya.E. (1993) Imaginative Esthetics. Simvol: Paris, No. 29, p. 74–75. (in Russian)

2. Friedländer, M. (2013) On art and connoisseurship. Saint-Petersburg: Andrey Naslednikov, p. 128. (in Russian)
3. Panofsky, E. (2009) Essays on Iconology. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, p. 32-34 (in Russian)
4. Barthes, R. (1996) Intertextuality. In: Contemporary Foreign Literature Studies: Encyclopedic companion. Moscow: Intrada-INION, p. 218. (in Russian)
5. Dmitriyeva, N. A. (2009) In Search of Harmony. Moscow: Progress-Traditsiya, p. 329. (in Russian)
6. Cocteau, J. (1985) Portraits-Souvenir. Moscow: Izvestia, p. 81-81 (in Russian)
7. Vaneyan, S. S. (2010) Architecture and Iconography: «The Body of Symbol» in the Mirror of the Classical Methodology. Moscow: Progress-Traditsiya, p. 13 (in Russian)
8. Pelevin, V.O. (2015) S.N.U.F.F. Moscow: Eksmo, p. 175–178. (in Russian)
9. Eco, U. (2016) The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Moscow: AST, p. 9-10 (in Russian)
10. Gadamer, H.-G. (1988) Truth and Method. Moscow: Progres, p. 200. (in Russian)
11. Bagdasarova, I. R. (2011) The Term «Reminiscence» in Art Studies (Theory of the Issue). Bulletin of the A. Herzen State Pedagogical University. Saint-Petersburg, Vyp. 130, p. 207. (in Russian)
12. Yates, F. (1997) The Art of Memory. Saint-Petersburg: Unversitetskaya Kniga, Ch. VI–VII. (in Russian)
13. Sergeev, K. V. (1999) Twilight in the Mirrors: Essays on Familiarization with the Mnemonic Art of the Divine Camillo. Moscow: Linor. (in Russian)
14. Shukurov, Sh. M. (2003) Image and Discourse. Iskusstvoznaniye, No. 2, p. 535-561 (in Russian)
15. Lemkhin, M. A. (2008) Substitution. In: The New World of Art. Saint-Petersburg, No. 6/65, p. 4. (in Russian)
16. Chulkov, O. A. (1999) Afterword. In: Eco, U. Mirrors. In: Metaphysical Studies: Language. Issue 11. Saint-Petersburg: Aleteya, p. 242. (in Russian)
17. Rotenberg, E.I. (1971) Western European Art of the 17th Century. Moscow: Iskusstvo, p.41 (in Russian).
18. Grabar', I. E. (1969) On Russian Architecture: Studies, Heritage Conservation. Moscow: Nauka, p. 298–309, 305 (notes). (in Russian)
19. Freivert, L. B. (2005) Rhythmic Ordering of Art Form: Intermodal Principles (with reference to non-verbal arts). In: Esthetics: Yesterday. Today. Always. Moscow: IFRAN, p. 144. (in Russian)
20. Bandmann, G. (2004) Iconology of Architecture. Translated from German by S.S.Vaneyan. Iskusstvoznaniye, No. 1, p. 438 (in Russian)
21. Vlasov, V. G. (2016) Architecture — Frozen Music or Moving Melody? (Saving will come from gravitation rather than crescendo). [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 53. Available from: [http://archvuz.ru/2016\\_1/1](http://archvuz.ru/2016_1/1) (in Russian)
22. Goethe, J. W. (1980) The First Italian Journey (1 November 1786). In: Goethe, J. W. Collected Works in 10 vol. Moscow: Khud. Literatura, Vol. 9, p. 65. (in Russian)
23. Sedlmayr, H. (2000) Art and Truth. Theory and Method of History of Art. Saint-Petersburg: AXIOMA, p. 68-69 (in Russian)
24. Revzin, G.I. (2002) On the Semantics of the Obelisk. In: Essays on Philosophy of Architectural Form. Moscow: OGI, p. 53-68 (in Russian)
25. Sedov, V. V. (2010) Brenna and Petitot. Source of the Composition for the Southern Elevation of the St. Michael's Castle in Saint-Petersburg. In: Architectural Heritage: Research Conference of RAASN. Moscow, 2010. (in Russian)
26. Duderstadt, J. J. (2001) The Future of the University in the Digital Age. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 145, No. 1, p. 57
27. Epstein, M. N. (2009) Technology-Religion-Humanistics. Two Reflections on the Spiritual Meaning of Progress in Science and Technology. Voprosy Filosofii, No. 12, p. 28. (in Russian)