

VIR HERMENEUTICUS
СБОРНИК СТАТЕЙ К 60-ЛЕТИЮ
ПРОФЕССОРА Р. В. СВЕТЛОВА

Платоновское
философское
общество

Русская христианская
гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского

Санкт-Петербург
2024

УДК 1(091)
ББК 87.3(0)
V74

Р е ц е н з е н т ы:

Вольф Марина Николаевна — доктор философских наук,
профессор РАН, директор Института философии и права
Сибирского отделения Российской академии наук

Степанова Анна Сергеевна — доктор философских наук, профессор
Института философии человека Российского государственного
педагогического университета им. А. И. Герцена

Р е д к о л л е г и я:

Л. Е. Артамошкина, доктор филос. наук; И. Г. Гурьянов,
канд. филос. наук; Д. С. Курдыбайло, канд. филос. наук;
А. А. Сеницын, канд. историч. наук

V74

Vir hermeneuticus: Сборник статей к 60-летию профессора Р. В. Светлова / Под ред. Л. Е. Артамошкиной, И. Г. Гурьянова, Д. С. Курдыбайло, А. А. Сеницына. — СПб.: МОО «Платоновское философское общество», Издательство РХГА, 2024. — 426 с.

ISBN 978-5-907855-24-3

Сборник статей посвящён 60-летию юбилею известного отечественного исследователя античной философии и культуры Романа Викторовича Светлова и объединяет материалы исследований, связанных с научными интересами юбиляра. В публикуемых статьях обсуждаются новые текстологические и археологические находки, касающиеся религии классической античности, разнообразные вопросы интерпретации текстов Платона и платоников, их влияние на мысль поздней античности, Средних веков, эпохи Возрождения, на традиции русской философии, на отечественную и зарубежную художественную литературу, а также на киноискусство XX века. Завершают сборник биографические очерки, в которых друзья, ученики и коллеги юбиляра знакомят читателя с чертами личности и некоторыми событиями его биографии — искренне и с благодарностью.

Издание адресовано специалистам, учащимся и всем интересующимся историей античной философии, религии и культуры, а также их рецепцией в истории европейских интеллектуальных традиций.

УДК 1(091)
ББК 87.3(0)

Образ Елены Прекрасной в описании Константина Манассии и в восприятии Готхольда Лессинга

Некоторые сложности восприятия и описания

Красивый предмет может быть некрасиво описан, так же как и некрасивый предмет может быть описан красиво. Возможен и случай, когда красивое описание не соответствует красивому предмету, в той же мере, как некрасивое — некрасивому. По отношению к самому описанию мы можем употреблять такие эпитеты, как точное, исчерпывающее, выразительное, приукрашивающее, хорошее и пр., а также их противоположности. Имея это в виду, остановимся лишь на одной характеристике описания: оно, очевидно, может быть правильным или неправильным. Под правильным описанием будем понимать такое, которое Афтоний выразил в определении экфрасиса: когда предмет речи живо встаёт перед глазами слушателя.¹ То есть правильное описание — это такое описание, когда словесный портрет попадает в подлежащее описанию настолько точно, что равным образом с собственными чертами предмета описания выражает его природу.

Сложность формализации правил описания состоит в том, что автор экфрасиса может сознательно нарушать эти правила, и мы подозреваем, что он не только может, но даже должен их нарушать. Как не повторяется природа, так избегает повторений и искусство. Другая сложность оценки описаний в качестве правильных и неправильных состоит в том, что не только автор нарушает правила, но и слушатель или читатель описаний при их восприятии руководствуется вовсе не этими правилами, а собственными чувствами и в конечном счёте просто «верит» или «не верит» описанию, независимо от того, насколько оно правильно.

Предметом нашей статьи является как раз пример «правильного» описания, которому читатель тем не менее поверить не может. Мы предполагаем, что ответ на вопрос, почему так происходит, следует искать

¹ Греч.: "Ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιγηματικὸς ὑπ' ὅσιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον (Spengel 1854: 46).

не столько в риторической науке, сколько в антропологии, а точнее — в особенностях человеческого восприятия, которое равным образом руководит и автором описания и его читателем или слушателем. Не имея возможности доказать ряд положений, которые, на наш взгляд, хорошо характеризуют неразрывное единство восприятия и описания, введём их в качестве аксиом и уже затем перейдём к примеру.

Во-первых, человек может увидеть только то, о чём услышал (или то, что ему показал другой человек). Во-вторых, экфрасис — это не только описание предмета, но ещё и выражение тех культурно-антропологических принципов, благодаря которым оратор и слушатель этот предмет воспринимают. В-третьих, кроме изображения некоего общего для определённой культуры и эпохи антропологического принципа, экфрасис является слепком индивидуальных чувств своего автора. Иначе говоря, в предмете экфрасиса может быть описано лишь то, что испытывает к нему автор. В случае, например, экфрасиса тела этот тезис означает следующее: человек может увидеть только то и сказать только о том, что чувствует. Вероятно, что от возраста к возрасту, от человека к человеку, от культуры к культуре и от эпохи к эпохе эта «чувственность» меняется. В-четвёртых, и автор экфрасиса, и его слушатель или читатель имеют дело не с описанием, а с его предметом. То есть и Константин Манассия, и Г. Э. Лессинг имеют перед глазами образ Елены, а не её описание во Всемирной Хронике. В этом и состоит главная сложность определения «правильности» экфрасиса: в нём границы природы и искусства подвижны, размыты, неочевидны. Разрыв между предметом описания и описанием является главной проблемой искусства, которая может быть выражена в следующем виде: насколько изображение соответствует изображаемому, или какова мера реальности изображений? Нетрудно заметить, что подобные вопросы составляют философскую проблематику иконоборческих споров, а также философское содержание софистики. Но мы этих вопросов не касаемся, а переходим, наконец, к примеру.

В стихотворной Всемирной Хронике (Σύνοψις χρονική), памятнике XII века, Константин Манассия следующим образом описывает Елену в момент её бегства с Парисом:

... ἀποδημεῖ Μενέλαος, λείπεται Πάρις μόνος,
 τὴν Μενελάου γαμετὴν κατὰ τὸν οἶκον βλέπει.
 ἦν ἡ γυνὴ περικαλλής, εὖοφρος, εὐχρυστάτη,
 εὐπάρειος, εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,
 ἔλικοβλέφαρος, ἄβρά, χαρίτων γέμον ἄλλος,
 λευκοβραχίων, τρυφερά, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,
 τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρεῖα ῥοδόχρους,
 τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὠραῖον,

Перевести описание Елены можно следующим образом: «прекрасна, длинноброва (?), благообразна, красива и степенна, большеглаза, как снег бела, полна множества даров».

Наконец, предоставим сформулировать недоумение «несостоятельностью» экфрасиса Константина Манассии Готхольду Лессингу, для которого автор Хроники — неумелый поэт: «стишки какого-нибудь монаха — ещё не поэзия», — пишет он (Лессинг 1933: 132). В «Лаокооне» Лессинг приводит разбираемый нами фрагмент Хроники для подтверждения своей мысли о том, что поэт должен «совершенно отказаться от изображения материальной, телесной красоты как красоты», поскольку он, в отличие от художника, не имеет возможности представить все элементы материальной красоты враз, а вынужден делать это во временной последовательности, из-за чего создаваемый им образ неизбежно рассыпается, как при попытке построить каменное здание на вершине горы: пока строители вкатывают следующий камень, предыдущий со страшным грохотом скатывается по противоположному склону. Для русского издания «Лаокоона» Б. Ярхо перевёл стихи Манассии в точном соответствии с тем, как их оценивал Лессинг:

Пестроцветна, тонкоброва, дивная красавица.
 Нежнощека, волоока, светлолика, словно снег.
 Круглоглаза и изящна, просто — рощица Харит,
 Белорука и роскошна, воплощённая краса:
 С этим личиком пребелым, с алыми ланитами,
 С этим личиком премилым, с огненными взорами,
 С неподдельной, неподложной, неподменной красотой,
 С белизною, озарённой разноцветным пламенем
 (Так окунутая в пурпур блещет кость слоновая).
 С шеей длинной, белоснежной, — оттого предание,
 Будто дивная Елена рождена от лебеда.⁴

С эстетической оценкой Лессинга, которую он даёт описанию Елены, трудно не согласиться: «что за образ даёт нам этот поток слов? Видно ли из них, какова была Елена?» (Лессинг 1933: 132) — задаёт он риторические вопросы. Невозможно согласиться лишь с аттестацией Манассии в качестве плохого поэта. Скажем, Г. Хунгер называет Манассию «мастером экфрасиса» («ein Spezialist für Ekphraseis») (Hunger 1978: 183), высшую оценку художественному мастерству византийского поэта ставят и другие исследователи.⁵

⁴ Лессинг 1933: 132.

⁵ См.: Жаркая 2016; Черноглазов 2021; Nilsson 2005. И. Нильссон, Д. Черноглазов и В. Жаркая находят в творчестве поэта элементы чрезвычайно тонкой литературной игры, сама способность вести которую исключает даже возможность мысли о поэтической несостоятельности Манассии.

В итоге сопоставления образа Елены в Хронике и его восприятия автором Лаокоона перед нами встаёт вопрос: почему экфрасис, созданный мастером, и воспринимается неправильно, и правильным, судя по всему, не является? Начиная с последней части вопроса, мы могли бы указать на три момента, которые можно интерпретировать в качестве нарушений экфрасиса, «неправильностей».

Во-первых, Манассиево описание содержит повторы, которые трудно оправдать стремлением автора произвести на читателя соответствующий эстетический эффект. Во всяком случае, трудно понять, зачем в описании так много белизны, почему привычный ход описания чело- века сверху вниз часто нарушается, почему есть возвраты к описанию одного и того же элемента телесного облика?

Во-вторых, внутри описания практически отсутствует, если так можно выразиться, драматургия, когда слушателю и читателю понятно, откуда берётся описываемый элемент телесного облика. Например, в классических экфрасисах Филострата Старшего читатель понимает, что глаза Критеис заплаканы, потому что она безнадежно любит Мелеса; а царапины на шее Панфеи появились потому, что это она сама себя поцарапала, оплакивая гибель супруга, Абрадата. Манассия в своём описании «драматизирует» только один элемент телесного облика — длинную белую шею Елены, одновременно объясняя и её прозвище и намекая на происхождение. В случаях же применения остальных эпитетов (исключая лишь те, присутствие которых может быть оправдано их самостоятельным художественным достоинством⁶) драматургия отсутствует. Понятно, что указать в описании на белизну плеч, наверное, стоит, поскольку и в Илиаде Елена лилейнораменная, и в Каталоге женщин её плечи пусть не белы, но прекрасны. Но перед читателем должен возникнуть образ Елены, а не Гомера или Гесиода. Пусть белизна плеч — это необходимый элемент женской красоты, но что он нам скажет о Елене кроме того, что она красавица? Увидим ли мы за описанием совокупности элементов телесного облика её душу? А ведь последнее требуется от экфрасиса: как иначе живой образ описываемого предмета предстанет перед глазами слушателя? Никак иначе, только если автор описания снабдит драматургией каждый или почти каждый элемент телесного облика и покажет душу героя через описание его тела.

В-третьих, очевидной «неправильностью» Манассиева описания можно считать игру с третьим участником описания. Автор с непонятной пока целью, но явно намеренно нарушает «конструкцию диалогич-

⁶ На наш вкус, примерами этого могли бы служить эпитеты — χαρίτων γέμων ἄλσος, κάλλος ἀντικρυσ ἔμλνον.

ческого экфрасиса», которую составляют изображение, зритель и толкователь (Брагинская 1992: 1). Если изображением в экфрасисе Манассии является Елена, а толкователем следует быть самому поэту, то где зритель? В его роли, очевидно, должен быть Парис, но из описания Манассии выходит так, что Парис-то как раз ничего и не видит, кроме рассыпающего набора телесных достоинств абстрактной красавицы. Перед экфрасисом Парис остался с Еленой наедине, а после описания они уже спешат на корабль. Что было в середине? Может ли несостоявшийся, рассыпающийся экфрасис Елены быть её отражением в глазах Париса? — Слеплённый страстью влюблённый царевич в решающий момент бегства не видел свою избранницу: взгляд блуждал по её фигуре, но её образ так и не запечатлелся в его душе в тот момент?

Мы можем только предположить, что все перечисленные нарушения экфрасиса Манассия допускает сознательно, чтобы драматизировать не портрет Елены, а сцену бегства влюблённых. В экфрасисе Елены перед взором читателя должен предстать не живой образ Елены, а образ смятенного в чувствах Париса. Иными словами, мы можем приписать поэту «его» авторский замысел, который состоял в том, чтобы изобразить не предмет, а зрителя. Но всё-таки трудно представить, что Манассия согласился бы с такой интерпретацией.

Тогда что у нас остаётся? — «Неправильный» экфрасис Елены Прекрасной, в котором невозможно увидеть Елену Прекрасную из-за содержащихся в нём нарушений описания, которые могли быть допущены «мастером экфрасиса» исключительно в соответствии с неким замыслом, который остаётся от нас скрытым. Можно ли понять этот замысел, или если дело не в авторском замысле, то можно ли как-то иначе ответить на вопрос, почему мастер экфрасиса создаёт «неудачный» экфрасис, да ещё и не кого-нибудь, а Елены Прекрасной?

Не имея, к сожалению, однозначного ответа на этот вопрос, приведём некоторые варианты возможных направлений поиска решения поставленной задачи.

Простые решения

Соблазнительнее всего отнести парадокс мастерского, но непонятного читателю экфрасиса на счёт истории, объясняя эту загадку течением времени и сменой как форм описания, так и форм восприятия этого описания. Более того, наверняка можно говорить даже об историческом изменении чувственности. Стало быть, очень легко ответить на вопрос, почему Лессингу не понравился экфрасис Манассии: автора и читателя разделяют шесть веков, а за это время многое изменилось.

Нам, однако, такой ход представляется малопродуктивным: во-первых, хорошо бы понять, *какие* именно изменения и *насколько* мешают адекватному восприятию описания. Во-вторых, все изменения в восприятии относятся, вероятно, не к сущности явления, но к его привходящим признакам. Иначе зачем бы Лессинг ожидал, что образ Елены предстанет перед его взором, если бы все культурные практики и даже антропологические обстоятельства настолько сильно изменились за прошедшие века? Если он не только к Манассиеву описанию предъявляет «современные» требования, но и саму Елену видит глазами Гомера, сравнивая древнего и средневекового авторов (кончено, не в пользу второго), то демонстрирует этим если уж не единство, то хотя бы преемственность культуры и антропологии. Короче говоря, если бы время было такой уж неумолимой силой для культуры, то ничего из Гомера нам было бы непонятно, а главное — неинтересно. Но если нам понятно и интересно (пусть даже совсем не так и не то, что современникам Гомера), значит мы живём в той же культуре, оставаясь теми же людьми, пусть со всевозможными флуктуациями. Значит, если мы надеемся увидеть Елену именно Прекрасной, то можем увидеть таковой.

Другой вопрос — что может быть не так с описанием? Возможно ведь, что автор не туда смотрит и не то нам показывает. Для примера, крыса — привычный обитатель английских домов — только косвенно упоминается Дефо в «Робинзоне», зато охотничье ружьё — большая роскошь и редкость в начале XVIII века, — наоборот, сопровождает Робинзона почти постоянно (Травельян 1959: 308, 420). А вот в обновлённом «Робинзоне» Мишеля Турнье (Турнье 1999) крысы присутствуют уже полноценно, поскольку для француза второй половины XX века это животное стало намного более экзотичным, чем для англичанина, жившего в первой половине XVIII века. То есть и автор, и читатель, скорее всего, просто не видят того, что находится прямо перед глазами и, наоборот, иногда склонны преувеличивать трудноразличимое, но желанное или пугающее. А поскольку в разные эпохи перед глазами находится разное и предметы страсти модифицируются, то можно ожидать, что описание одного и того же предмета, составленное в разные эпохи, будет разным и что одно и то же описание, некогда составленное, в разные эпохи будет восприниматься по-разному. Только это всё привходящее, сущность же остаётся неизменной: пусть и по-разному, но мы будем воспринимать один и тот же предмет описания. В общем, вопрос — что не так в Манассиевом описании Елены? — остаётся. А что-то явно не так: ведь её образ всё-таки должен возникать перед глазами Лессинга, но не возникает.⁷

⁷ Сложность восприятия описания может быть связана не только с изменением бытовых обстоятельств жизни человека, но может иметь технический характер

На какие конкретные моменты, связанные с бытовыми и культурными особенностями времени, можно указать, чтобы как-то разъяснить интересующий нас парадокс, связанный с интересующим нас описанием? По мысли И. Нильссон, литературная техника Манассии не выпадала из того общего русла, в котором работали писатели Комниновского периода (Nilsson 2005: 129). Если о жанре можно говорить как о социальной практике, то применительно к нашей задаче ситуацию можно упрощённо расшифровать следующим образом: Елена описана так, как того ожидала публика. То, что экфрасис непонятен Лессингу, может означать, что греческая публика XII века ждала от описания чего-то другого, чем немецкая публика XVIII века. Но повторимся, речь идёт лишь о деталях (которые, конечно, могут вырасти до размеров слона).

Ещё одна причина непонимания может заключаться в существовании другой социальной практики, о которой пишет Д. А. Черноглазов: если ритор живёт преподаванием, то для привлечения учеников он вынужден заниматься саморекламой, ориентированной на родителей этих учеников (Черноглазов 2021: 1188). Допустим, что Манассия предполагал в своей «целевой аудитории» вкус к пышности и излишествам, из-за чего и был так щедр на эпитеты, привлекая родителей будущих учеников демонстративным «богатством» экфрасиса. Однако трудно себе представить поэта, портящего своё творение ради заработка.

Наконец, предположим нечто уже совсем невероятное, говоря о тех социальных практиках, которые могли бы повредить правильность экфрасиса Елены Прекрасной. Предположим, что «рассыпающийся» образ Елены мог быть грубой лестью, направленной лично севастократориссе Ирине, заказчице Хроники, красоту которой старался таким образом от-

и быть связана с изменением культурных практик. Скажем, использование риторической амплификации Кириллом Туровским было естественно для него и его современников, но осложняет восприятие теперь. Тем не менее предмет проповедей Кирилла нам понятен. Другой пример, сплошная развеска экспонатов в музее XIX века была естественна для представителя книжной культуры, привыкшего воспринимать картины, встающие перед умственным взором, но трудна для нас, привыкших к восприятию готовых экранных образов. Тем не менее все предметы экспозиции XIX века мы бы, оказавшись на ней, восприняли, пусть и с некоторым насилием над собственными привычками.

В конце концов, как Всемирная Хроника, так и проповеди Кирилла Туровского были созданы на том этапе исторического развития литературы, когда «обилие повторяющихся эпитетов», — по А. Н. Веселовскому, — есть «не что иное, как мнемонический приём эпики, уже не творящейся, а повторяющейся или воспевающей и новое, но в старых формах» (Веселовский 1989: 65). Правда, признание этого факта позволяет нам понять лишь наличие «обилия повторяющихся эпитетов» в описании Елены, но не то, почему образ Елены рассыпается в глазах читателя, а не оживает.

тень Манассия. Конечно, в это трудно поверит, ведь даже в виду такой цели поэт не мог бы изобразить Елену не то чтобы хотя бы дурнушкой, а уже и вовсе невидимкой.

Если разнообразие социальных практик, художественных техник, антропологических особенностей своего времени — от самых очевидных, до самых невероятных — не способно настолько испортить экфрасис, чтобы его предмет совершенно стёрся из глаз слушателя или читателя, то можно предположить, что в случае с экфрасисом Елены мы имеем дело либо с некоей изощёренной литературной игрой, либо с неким тонким авторским замыслом относительно применения экфрасиса в данном конкретном случае. Будем говорить о втором — о нетривиальном использовании Манассией экфрасиса для решения какой-то особенной задачи.

Первое предположение. «Рассыпающийся» экфрасис

Первое наше предположение состоит в том, что Манассия использует «рассыпающийся» экфрасис Елены Прекрасной для того, чтобы не показать, а как раз скрыть предмет описания от глаз читателей. Об этом уже шла речь выше, но вернёмся к этому ещё раз. «Рассыпающийся» экфрасис достаточно широко используется риторам в качестве приёма. Такие примеры мы находим у Филострата Старшего,⁸ у Григория

⁸ В описании «Панфея» названо то, чем не украшена героиня. Изобразив таким образом «неприкрашенную красоту», Филострат как бы показывает, что это одна и та же Панфея: которую любил Абрадат при жизни и которая теперь вместе с ним уходит в могилу. Важно, что этот «рассыпающийся» экфрасис применяется для описания мёртвого тела: предмет рассыпающегося экфрасиса может переходить границу между жизнью и смертью. А в предыдущем описании, «Мелес», автор тоже использует описание отсутствующих на Критеис украшений, поясняя, что украшения к лицу всем женщинам, исключая только очень красивых и очень некрасивых. Он позволяет увидеть Критеис заплаканной от любви красавицей, перечисляя то, чем она не украшена. И здесь «рассыпающийся» экфрасис тоже используется для изображения экзистенциального перехода: от страданий неразделённой любви к счастью взаимности и материнства. И в обеих крайностях человеческого бытия это одна и та же Критеис, не украшенная Критеис, а как бы Критеис сама по себе, что и позволяет ей перейти границу между горем и счастьем, оставаться самой собой. Но заметим, что как Панфея, так и Критеис описываются Филостратом не только через указание отсутствующих элементов (одежды, украшений), но и через перечисление присутствующих в предмете описания черт. Поэтому мы можем говорить лишь о фрагментарном использовании Филостратом техники рассыпающегося экфрасиса. См.: Кондратьев 1936.

Богослова,⁹ у Григория Нисского,¹⁰ у Мефодия Патарского.¹¹ Мы можем так понять замысел Манассии, его литературную игру.

«Рассыпающийся» экфрасис Елены расположен между двумя сценами: первая — Парис застаёт Елену в одиночестве в её покоях; вторая — Парис, пленённый в очередной раз красотой, убегает вместе со своей возлюбленной. Но это не внутренняя драматургия описания, а внешняя по отношению к нему. Возможно, благодаря такому оглушительному описанию Манассия передавал напряжение переломного момента в жизни Париса и Елены? Может быть, сознательное нарушение правил экфрасиса должно было служить средством драматизации? Иначе говоря, как читатель не может увидеть Елену, так и Парис не видел её, ослеплённый стра-

⁹ Григорий Богослов перечисляет украшения, отсутствующие на Чистоте и Целомудрии, явившихся к нему во сне: «всё убранство обеих состояло в том, что они не имели на себе уборов, в чём, собственно, и состоит красота жён. Ни золото, ни гиацинты не украшали их шеи, ни тонкие шёлковые ткани, ни хитоны из нежного льна не покрывали их членов. Очи не осенялись подкрашенными ресницами. Ими не было употреблено ни одно из средств, какие изобретены мужчинами, заботившимися об искусственном украшении женской наружности для возбуждения сладострастия. У них не рассыпались по плечам златовидные кудри и не играли с лёгким дыханием ветерков». Эти две красавицы воспламенили в юноше любовь к девственности. Описание двух прекрасных дев, указывающих Григорию путь к обожению, тоже, на наш взгляд, является примером рассыпающегося экфрасиса, призванного описать в человеке лишь то подлинное, что даёт ему возможность перейти некую экзистенциальную границу, в данном случае — между грехом и чистотой, между смертью и жизнью. Но как и Филострат, Григорий использует в своём описании не только отсутствующие, но также и присутствующие элементы облика красавиц (Григорий Богослов 2007: 218–223).

¹⁰ Григорий Нисский создаёт рассыпающийся экфрасис человеческого тела как хитона, который будет неизбежно сброшен. Это позволяет автору обратить взгляд слушателя не на это смертное тело, а на то, которое будет у человека по воскресению. К сути этого описания относится то, что при переходе от смерти к воскресению человек сбрасывает с себя не только одежды и украшения, но собственную «дебелость», оказываясь в первозданном человеческом виде, в теле самом по себе. См.: Григорий Нисский 1862: 314–317. Как Григорий Нисский в этом экфрасисе смертного тела описывает не это временное тело, а другое, истинное, так и Константин Манассия использует рассыпающийся экфрасис Елены, чтобы описать не красоту Елены, а нечто другое. Но что открывается за рассыпающимся образом Елены?

¹¹ Предметом описания Мефодия является зачинающее, вынашивающее и рождающее человеческое тело. Такой сложный предмет экфрасиса, само собой, очень трудно себе представить, и в авторском описании он больше похож на улей, чем на женское тело. Но применение такого «рассыпающегося» экфрасиса автором глубоко оправдано, ведь он изображает невидимое: зачатие, вынашивание, рождение. В диалоге в целом задача этого экфрасиса — продемонстрировать невинность внебрачных детей. И здесь мы вновь наблюдаем некую закономерность в применении рассыпающегося экфрасиса: переход границы между виной и невинностью — оправдание, очищение (Мефодий Патарский 1996: 38–40).

стью. А возможно ещё, что Манассия так изобразил Ату, ослепляющую людей в самый важный момент? Ведь не будь этого ослепления влюблённых, не было бы и последовавших трагических событий. Показать одну из действующих сил аттической трагедии в памятнике пусть и изящной, но всё-таки христианской литературы, наверное, можно было лишь таким рассыпающимся экфрасисом? И повторимся, Елену в этом описании увидеть невозможно, поскольку движения её души остаются невидимыми, а невидимы они вследствие сознательного нарушения Манассией канона. Елена не оживает перед глазами слушателя, потому что такую роль в Хронике ей определил Константин Манассия.

Второе предположение.

Елена — «христианка»

Второе наше предположение состоит в том, что Манассиева Елена — это не античная, а «христианская» Елена: Елена, увиденная другими глазами, а потому изменившаяся до неузнаваемости, даже — до невидимости. Скажем, если мозаики и фрески церкви Христа Спасителя монастыря в Хоре признаются искусствоведами примером гармоничного синтеза античного и христианского искусства (Лазарев 1986: 159–160; Венциков 2012: 110–125), то произведение предшествовавшего Палеологовскому возрождению периода, наша Хроника, представляет собой синтез тех же самых элементов, но не обладает в нашем (!) восприятии признаком гармонии. Поэтому предположим, что замысел Манассии состоял не в том, чтобы скрыть Елену, а чтобы показать её «христианкой». А что результат экфрасиса получился неоптимальным, причиной тому не неумелость или не скрытность поэта, а естественное сопротивление материала, несовместимость предмета изображения и поля зрения. Предвидел ли Манассия подобный результат своего описания? На наш взгляд, конечно, предвидел, и уже другой вопрос — какую роль это «слепое пятно» выполняет в композиции Хроники? Но это другой вопрос, а пока разберём вопрос, почему Елену Прекрасную в качестве христианки мы в Хронике разглядеть не можем, а вот, например, Александра Македонского в «Сербской Александрии» (Ванеева 2003) мы можем увидеть почти христианским царём?

Примем допущение, в соответствии с которым временно определим, что в экфрасисе тела (то есть в одном из вариантов экфрасиса «материальной красоты» по Лессингу) софист описывает в первую очередь отражение: либо отражение душевных переживаний в нескольких фрагментах внешнего образа человека, либо отражение облика человека в глазах других людей. То есть правило экфрасиса в кратком виде таково: либо глаза

(плечи, волосы, грудь и пр.) — это зеркало души, либо чувства другого человека — это зеркало, в котором отражается предмет экфрасиса. В первом случае описываются глаза (Елены), чтобы описать чувства (Елены), во втором — чувства (Париса), чтобы описать глаза (Елены). Так, Елена описывается у Гомера и как лилейнораменная, и как та, кого признают красавицей старцы. Красота Елены у Гомера связана и со страстью Париса, и со страстью оскорблённых ахейцев, и с собственными переживаниями по поводу неверности. В коротком ряде эпитетов, используемых Гомером для описания «материальной» красоты Елены, отражается длинный ряд основополагающих человеческих страстей и воли богов. В «Панфее» мы видим её страдание, а умершего от ран Абрадата — глазами Панфеи через её страдания над телом мужа. (Заметим, что в этом правиле экфрасиса проявляется действие более универсального закона: самое главное можно увидеть только глазами другого.)

Предположим, что этот элемент зеркальности является необходимым для экфрасиса. Тогда что отражает длинный ряд черт телесного облика Елены, перечисляемый в Хронике? К каким движениям души Елены или кого-то ещё адресует этот список черт? Т. В. Васильева предположила, что образ Елены мог служить в рамках античной культуры означающим для красоты как таковой.¹² Если у Гомера экфрасис Елены вполне гармоничен, то есть и отражает её переживания, и, главное, сам отражается в глазах других людей, то допустим, что этот образ в рамках абстрактно понятой античной культуры мог так же абстрактно восприниматься как чистый образ красоты. Тогда зададимся вопросом, как в абстрактно понятой христианской культуре мог бы существовать чистый образ женской красоты? Полагаем, что он невозможен в принципе, поскольку именно Бог является источником всяческой красоты вообще и красоты Елены в частности. Описание Елены Прекрасной отсылает христианского читателя к мысли о Творце, как в одном из возможных апостериорных доказательств бытия Бога. Смотря на творение, читатель видит Творца: поэтический «провал» Манассии превращается в богословское достижение. К такому повороту поэт вряд ли стремился, но не предвидеть его не мог, а значит, не мог и не использовать в своих, полагаем, композиционных целях.

Приведём два объяснения того, как человек, читая описание Елены, может смотреть сквозь предмет описания. Вот рассуждение Афинагора о телесных соблазнах, проливающее свет на нашу ситуацию: «...не бывает само-

¹² «Елена — это сама красота, за эту красоту как за самую драгоценную добычу вели спор эллины и троянцы, отдавая за неё жизнь и не спрашивая, добра ли она» (Васильева 2008: 476).

родной красоты на земле, а вся она ниспосылается рукою и мыслью Божией» (Афинагор 2000: 71). И вот более пространное рассуждение из «Лествицы»:

Поведал мне некто об удивительной и высочайшей степени чистоты. Некто, увидев необыкновенную женскую красоту, весьма прославил о ней Творца, и от одного этого видения возгорел любовью к Богу и пролил источник слез. Поистине удивительное зрелище! Что иному могло быть рвом погибели, то ему сверхъестественно послужило к получению венца славы. Если такой человек в подобных случаях всегда имеет такое же чувство и делание, то он воскрес, нетленен прежде общего воскресения» (Иоанн Лествичник 2013: 216–217).

Едва ли Константин Манассия мог рассчитывать на такого читателя, которого описал преподобный Иоанн, однако его читатель, безусловно, принадлежал к той же самой культуре, а значит, постановка его взгляда на мир была такой же. Как людям, привыкшим читать слева направо, свойственно двигаться взглядом и по картине в том же самом направлении, так, мы полагаем, любому представителю христианской культуры свойственно при взгляде на нечто красивое смотреть ещё пристальнее в поисках причины этой красоты. Пусть пристальность такого взгляда разделяется на тысячу степеней, но само направление поиска мы, скорее всего, можем угадать.

Составляя переполненный эпитетами экфрасис Елены, Манассия, без сомнения, знал, что совершает двойную ошибку: нарушая правила классического экфрасиса и нарушая элементарную мировоззренческую установку своей культуры.¹³ Без сомнения, он лучше Лессинга знал, что образ Елены, созданный им, рассыпется перед глазами читателя! Без сомнения, он создал такой образ намеренно. Главный вопрос — зачем он это сделал? — мы формулируем в качестве вопроса о месте этого экфрасиса в композиции Хроники и пока оставляем без ответа.

Третье предположение.

Соматопсихограмма

Третье предположение заключается в том, что Манассиево описание Елены — это совершенно правильно построенное описание, являющее-

¹³ Конечно, трудно предположить, что религиозная составляющая *Хроники* заботила Манассию в первую очередь или хотя бы что она его заботила больше, чем риторическая техника. В этом убеждён и И. Таксидис: «Судя по всему, Манассия не очень усердно заботился об исторической достоверности и православности своего сочинения, возможно, поэтому и не уделял должного внимания историческим событиям и не стремился описать их в соответствии с христианским мировоззрением» (Taxidis 2018: 146). Однако к христианской культуре он всё-таки принадлежал.

ся соматопсихограммой,¹⁴ восприятие которой оказывается для нас затруднительным, поскольку ключи к пониманию такого рода описаний оказались в современной культуре утраченными.

В целом, описания человека, встречающиеся в огромном количестве в памятниках древней и средневековой греческой письменности, называются и классифицируются по-разному: экфрасис (ἔκφρασις), определение которого мы приводили выше; эйконисмос (εἰκονισμός, εἰκών) как «краткое бессоюзное (асиндетическое) описание внешности человека, предназначенное либо для установления личности, требующегося по закону, либо для украшения стиля»; характерисмос (χαρακτηρισμός) как «свидетельское слово о телесных особенностях»¹⁵ и пр. Иногда эти термины могут обозначать одно и то же явление, но иногда и различные. Например, можно различать характерисмос как описание черт души человека и эйконисмос как описание телесных черт, почерпнутое из рассказов об этом человеке (Misener 1924: 97).

Говоря о византийских исторических сочинениях, Г. Хунгер предлагает называть краткие характеристики римских и византийских императоров, помещаемые хронистом в начале описания периода их правления, соматопсихограммами, поскольку в этих портретах императоров содержится описание как внешности (около шести эпитетов), так и черт характера (до трёх эпитетов) (Hunger 1978: 322). Анализ же соматопсихограмм и описание их функций в композиции *Хронографии* Иоанна Малалы производит Я. Н. Любарский, на чьих выводах мы полностью основываемся. Мы полагаем, что понимание того, как работает соматопсихограмма у Малалы, соответствует её функциям и в *Хронике Манассии*, в том числе и на том основании, что последний частично заимствует описание Елены у первого (Жаркая 2016: 180).

Соматопсихограмма у Малалы, по Я. Н. Любарскому, это состоящее из нескольких эпитетов описание

внешних и нередко внутренних свойств героя... Соматопсихограммы римских и византийских императоров располагаются, за редчайшими исключениями, на строго фиксированном месте, непосредственно вслед за сообщением о воцарении императора и числе лет его царствования, и всегда вводятся одной и той же формулой ἦν δε..., таким образом составляя устой-

¹⁴ Идея увидеть в Манассиевом описании Елены соматопсихограмму принадлежит Д. А. Черноглазову, ученику Я. Н. Любарского, описавшего применение соматопсихограмм в *Хронографии* Иоанна Малалы. Мы искренне благодарны как ученику, так и его учителю за эту идею.

¹⁵ Определение этих двух терминов мы заимствуем из статьи Ж. Мисенер: Misener 1924.

чивый структурный элемент рассказа... Будучи устойчивым элементом рассказа, соматопсихогаммы и сами организованы как некие структурные единства... построены они по определенному фиксированному порядку: начинаются с нескольких эпитетов, характеризующих внешность, и кончаются чаще всего определениями психоэтического свойства (в среднем от одного до трёх). «Внешние» эпитеты почти без исключения начинаются с характеристики роста («высокий», «маленький», «средний» и т. д.), телосложения («худой», «широкоплечий», «массивный» и т. п.). Последовательность дальнейших эпитетов свободная, хотя и тут можно установить некоторые тенденции. Что касается определений внутренних качеств, то... на первом месте регулярно ставится эпитет общего содержания, применяемый к большому числу персонажей, за ним следуют более редкие, а то и единожды встречающиеся во всем сочинении. (Любарский 2012а: 23–24).

Если Манассиево описание Елены — это соматопсихогамма или нечто, пусть несколько иначе построенное, но выполняющее функцию соматопсихогаммы, то роль такого описания в композиции Всемирной хроники в целом понятна. Как настоящим предметом Хроники является не индивидуальное событие, а неумолимый ход времени, из-за чего хронист замечает в событии скорее не частное, а как раз общее, не индивидуализируя, а, наоборот, генерализируя описание истории; так предметом соматопсихогамм являются не столько индивидуальные особенности предмета описания, сколько имеющиеся у него черты типические, унифицирующие его в пределах какой-то группы (Любарский 2012b).

Значит, пусть в Манассиевом описании Елены использовано эпитетов больше обычного, пусть черты её характера не описаны вовсе, но и при наличии этих отклонений мы можем счесть этот портрет Елены соматопсихогаммой. Тогда функция портрета должна состоять в том, чтобы обобщить некий человеческий тип, очевидно, тип красавицы. Здесь, правда, возникает вопрос, как можно увидеть красавицу, не имеющую индивидуальности? Ведь индивидуальное — не генерализирующее, а именно индивидуализирующее — является в красоте главным. Или же всё-таки нет? Всё-таки, возможно, красота как таковая, которая и носит имя Елены Прекрасной?

Есть здесь во всяком случае некая интрига: Манассия описывает обобщённую красоту, потому что её так можно увидеть и именно такой она ему открывается; либо как раз потому, что такой красоты не бывает, обобщённой красоты не может увидеть никто в принципе, и он за-

чем-то описывает нечто невидимое? Скажем, мы можем понять, зачем он описывает Елену в рамках композиции Хроники — чтобы создать некий каркас повествования из человеческих типов, как он создаёт этот каркас из унифицированных исторических событий. Во втором случае читатель слышит неуловимый ход времени, а что должен увидеть читатель за вереницей человеческих типов, одним из которых оказывается невидимая Елена?

Короче говоря, признав наше описание соматопсихограммой, мы сталкиваемся с огромным количеством вопросов, однако при этом находим очередной ответ на главный вопрос нашей статьи. Почему Лессинг не увидел Елену в описании Манассии? — Потому что поэт описывал не Елену Прекрасную, а красавицу как таковую, что в общем-то и требуется от соматопсихограммы. Остальные вопросы мы опускаем.

* * *

На наш взгляд, любой из приведённых вариантов ответа на вопрос о сложности восприятия экфрасиса Елены, включая сюда и простую ссылку на смену эпох, является вполне убедительным, но в то же время ни один из этих вариантов не является исчерпывающим. Такая промежуточная ситуация, когда на один вопрос мы имеем сразу несколько в меру правильных ответов, вполне приемлема в нашем случае: красота, наверное, по своей природе и должна быть ускользающей, то есть она может видеться по-разному. Кроме того, наверное, следует признать, что необходимый навык в её поисках — это умение вовремя остановиться, допустив, что и такой бывает красота — невидимой.

Литература

- Афинагор Афинянин (2000), “Предстательство за христиан”, in А. В. Вдовиченко, А. В. Муравьев, Д. Е. Афиногенов, А. С. Десницкий (перев., ред.), *Раннехристианские апологеты II–IV веков. Переводы и исследования*, 39–79. М.: Ладомир.
- Брагинская, Н. В. (1992), *Генезис и структура диалога перед изображением и «Картины» Филострата Старшего*. М.: ИВИ РАН.
- Ванеева, Е. И., ред. (2003), “Александрия”, in *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 8, 14–149. СПб.: Наука.

- Васильева, Т. В. (2008), “Елена Прекрасная (Истина и призрак)”, in Т. В. Васильева, *Поэтика античной философии*, 475–496. М.: Академический проект; Трикта.
- Венциков, М. А. (2012), *Основные течения в византийской монументальной живописи в период правления Андроника II Палеолога*: дисс. <...> канд. искусствоведения. СПб.: СПбГУ.
- Веселовский, А. Н. (1989), “Из истории эпитета”, in А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, 59–75. М.: Высшая школа.
- Григорий Богослов, свт. (2007), “Плач о страданиях души своей”, in *Григорий Богослов, свт., Творения. Т. 2: Стихотворения. Письма. Завещание*, 218–223. М.: Сибирская благовонница.
- Григорий Нисский, свт. (1862), “О Душе и Воскресении, разговор с сестрою Макриною”, in *Творения святых отцов в русском переводе. Т. 40*, 201–326. М.: Типография В. Готье.
- Жаркая, В. Ю. (2016), “Несколько замечаний о сложных эпитетах у Константина Манассии”, *Античная древность и Средние века* 44: 178–190.
- Иоанн Лествичник, преп. (2013), *Лествица, возводящая на небо*. М.: Изд-во Сретенского монастыря.
- Кондратьев, С. П., перев. (1936), *Филострат (Старший и Младший). Картины. Каллистрат. Статуи*. Б. м.: Изогиз.
- Лазарев, В. Н. (1986), *История византийской живописи*. М.: Искусство.
- Лессинг, Г. Э. (1933), *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии*. Б. м.: ОГИЗ, ИЗОГИЗ.
- Любарский, Я. Н. (2012а), “Герои «Хронографии» Иоанна Малалы”, in Я. Н. Любарский, *Византийские историки и писатели*, 21–30. СПб.: Алетейя.
- Любарский, Я. Н. (2012б), “«Хронография» Иоанна Малалы (проблемы композиции)”, in Я. Н. Любарский, *Византийские историки и писатели*, 7–12. СПб.: Алетейя.
- Мефодий Патарский, св. (1996), “Пир десяти дев”, in *Творения св. Григория Чудотворца и св. Мефодия, епископа и мученика*, 25–139. М.: Православный паломник.
- Салмина, М. А., ред. (1988), *Среднеболгарский перевод Хроники Константина Манассии в славянских литературах*. Введ. Д. С. Лихачёва; иссл. И. С. Дуйчева и М. А. Салминой; подг. текстов М. А. Салминой; словоуказатели О. В. Творогова. София: Изд-во Болгарской академии наук.
- Травельян, Дж. М. (1959), *Социальная история Англии. Обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории*. Перев. с англ. А. А. Крушинской и К. Н. Татариновой, под ред. В. Ф. Семёнова. М.: Изд-во иностранной литературы.
- Турнье, М. (1999), *Пятница, или Тихоокеанский лимб*. СПб.: Амфора.

- Черноглазов, Д. А. (2021), «Плачьте, музы, о златоречивом!»: замечания о «Монодии на смерть щегла» Константина Манасси», *Индоевропейское языкознание и классическая филология* 25 (2): 1178–1190.
- Hunger, H. (1978), *Die Hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner*. Bd. 1. München: C. H. Beck.
- Lampsidis, O., ed. (1996), *Constantini Manassis. Breviarium chronicum*. Athenis: Ἀκαδημία Ἀθηνῶν.
- Misener, G. (1924), “Iconistic Portraits”, *Classical Philology* 19 (2): 97–123.
- Nilsson, I. (2005), “Narrating images in byzantine literature: the ekphraseis of Konstantinos Manasses”, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 55: 121–146.
- Spengel, L., ed. (1854), *Rhetores Graeci*. Vol. 2. Lipsiae: Teubner.
- Taxidis, I. (2018), “Ekphraseis of persons with deviational behaviour in Constantine Manasses’ Synopsis Chronike”, *Byzantina* 35: 145–159.

Сведения об авторах

Артамошкина Людмила Егоровна, доктор философских наук, профессор Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия); директор Центра биографических исследований (Санкт-Петербург, Россия). le.artspb@gmail.com

Афонасин Евгений Васильевич, доктор философских наук, профессор Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград, Россия). afonasin@gmail.com

Афонасина Анна Сергеевна, кандидат философских наук, доцент Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград, Россия). afonasina@gmail.com

Бирюков Дмитрий Сергеевич, доктор философских наук, PhD, научный руководитель НОЦ Проблем философии, религии и культуры при Санкт-Петербургском государственном университете аэрокосмического приборостроения (Санкт-Петербург, Россия). dbirjuk@gmail.com

Галанин Рустам Баевич, кандидат философских наук, научный сотрудник Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия). mousse2006@mail.ru

Гурьянов Илья Геннадьевич, кандидат философских наук; доцент Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Москва, Россия); старший научный сотрудник Центра научного проектирования Управления по научной работе Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). ilgur@yandex.ru

Дёмин Ростислав Николаевич, преподаватель Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия). deminros@yandex.ru

Иванова Юлия Владимировна, кандидат филологических наук; старший научный сотрудник Центра междисциплинарных исследований Московского физико-технического института (Москва, Россия); координатор проектов «Лаборатории ненужных вещей» на базе Независимого московского университета при поддержке фонда «Современное естествознание» (Москва, Россия). juliaivanova@list.ru

Курдыбайло Дмитрий Сергеевич, кандидат философских наук, научный сотрудник НИУ «Высшая школа экономики», Институт образования (Москва, Россия); старший научный сотрудник Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград, Россия); старший научный сотрудник Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия). theoego@ya.ru

Маковецкий Евгений Анатольевич, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Институт философии (Санкт-Петербург, Россия). evmak@yandex.ru

Меттини Эмилиано, кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой гуманитарных наук Российского национального медицинского исследовательского медицинского университета им. Н. И. Пирогова (Москва, Россия). mettini_e@rsmu.ru

Мочалова Ирина Николаевна, кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, Институт философии (Санкт-Петербург, Россия); старший научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). mochalova@yandex.ru

Пантелеев Алексей Дмитриевич, кандидат исторических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, Институт истории (Санкт-Петербург, Россия). a.panteleev@spbu.ru

Пичугина Виктория Константиновна, доктор педагогических наук, доцент; ведущий научный сотрудник НИУ «Высшая школа экономики», Институт образования (Москва, Россия). pichugina_v@mail.ru

Приходько Максим Александрович, кандидат философских наук, научный сотрудник Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград, Россия). prihodkomaxim@yandex.ru

Протопопова Ирина Александровна, кандидат культурологии, доцент; руководитель Платоновского исследовательского научного центра (Москва, Россия); старший научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), главный редактор журнала «Платоновские исследования». plotinus70@gmail.com

Синицын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия). aa.sinizin@mail.ru

Соколов Павел Валерьевич, кандидат философских наук; старший научный сотрудник Центра междисциплинарных исследований, доцент Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук Московского физико-технического института (Долгопрудный, Россия); доцент

Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). alharizi12@gmail.com

Хмара Игорь Владимирович, старший преподаватель Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия); преподаватель Хорового училища имени М. И. Глинки (Санкт-Петербург, Россия). hmigv1@gmail.com

Шмонин Дмитрий Викторович, доктор философских наук, профессор, директор Института теологии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). d.shmonin@spbu.ru

Щербаков Фёдор Борисович, кандидат философских наук, старший преподаватель Российского государственного гидрометеорологического университета (Санкт-Петербург, Россия). fkrylov@mail.ru

Щукин Тимур Аркадьевич, кандидат философских наук, научный сотрудник Социологического института Российской академии наук — филиала ФНИСЦ РАН (Санкт-Петербург, Россия). tim_ibif@mail.ru

Содержание

<i>Д. В. Шмонин.</i> «Представление общего и существующего с необходимостью»: Роман Викторович Светлов и сборник к его 60-летию	3
---	---

ИССЛЕДОВАНИЯ 5

<i>Е. В. Афонасин, А. С. Афонасина.</i> «Видения Гекаты». Малые мистерии Греции классического периода	7
<i>И. Н. Мочалова.</i> Символика ночи в философии Платона	27
<i>И. А. Протопопова.</i> Платон и Гоголь: два типа мимесиса в повести «Портрет»	39
<i>Р. Н. Демин.</i> Оборотничество и Платон. По мотивам романа Ольги Токарчук «Дом дневной, дом ночной»	59
<i>А. А. Синицын.</i> Неореализм и вымышленное «реальное расследование». О возможном античном литературном источнике киноновеллы Феллини «Брачное агентство»	68
<i>Р. Б. Галанин.</i> Анатомия многозначности: Сократ глазами Фридриха Ницше	123
<i>А. Д. Пантелеев.</i> Античные контексты «Мученичества Поликарпа»	142
<i>Ф. Б. Щербаков.</i> Философская аллегореза как деятельность и ситуация сознания	155
<i>М. А. Приходько.</i> Разграничение магии и религии в трактате Оригена «Против Цельса»	179
<i>Д. С. Курдыбайло.</i> Платоновский миф о рождении Эрота в истолковании Оригена	194

<i>Т. А. Шукин.</i> Михаил Пселл и Максим Исповедник как толкователи Григория Богослова: гносеологический аспект	211
<i>Д. С. Бирюков.</i> Учение об уме, его действии и бездействии в «Триадах» Григория Паламы.	229
<i>В. К. Пичугина.</i> Одиссей, Аякс и пайдейя для героя у Квинта Смирнского	255
<i>Э. Меттини.</i> К вопросу о воспитании в философии Платона как новой парадигме калокагатии.	270
<i>И. В. Хмара.</i> Позднеантичная биография философа: контекст и особенности.	281
<i>Е. А. Маковецкий.</i> Образ Елены Прекрасной в описании Константина Манассии и в восприятии Готхольда Лессинга	291
<i>И. Г. Гурьянов, Ю. В. Иванова, П. В. Соколов.</i> Описание городов и дисциплинирование ума в «Methodus Apodemica» (1577) Теодора Цвингера	309
БИОГРАФИЧЕСКИЕ ЭССЕ	359
<i>А. А. Синицын.</i> ΑΓΑΘΟΙ ΔΑΙΜΟΝΙ. К LX-летию Романа Викторовича Светлова	361
<i>Р. Б. Галанин.</i> Свобода как призвание	376
<i>А. А. Синицын.</i> Он нужен всем нам! Беседы о светлом человеке Романа Светлове.	382
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.	420

Научное издание

Vir hermeneuticus
Сборник статей к 60-летию
профессора Р. В. Светлова

Редакционная коллегия:

Л. Е. Артамошкина, И. Г. Гурьянов,
Д. С. Курдыбайло, А. А. Синицын

Директор издательства *А. А. Галат*
Верстка *Д. С. Курдыбайло*
Корректор *А. А. Филимонова*
Художник *О. Д. Курта*

Подписано в печать ???.06.2024. Формат 70 × 100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 34. Тираж ??? экз.

Зак. № ????

191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15
Издательство Русской христианской гуманитарной академии
Тел.: (812) 310-79-29; +7 (981) 699-65-95
Email: books@rhga.ru. URL: <http://irhga.ru>