

Фёдор Щербаков

Allegoria sub specie aeternitatis: категории пространства  
и времени в позднеантичной аллегорической литературе \*

FYODOR SHCHERBAKOV

ALLEGORIA SUB SPECIE AETERNITATIS: CATEGORIES OF SPACE AND TIME  
IN THE ALLEGORICAL LITERATURE OF LATE ANTIQUITY

ABSTRACT. The allegorical literature of Late Antiquity implies simultaneous operation with two forms of thought, imaginative and conceptual. The imaginative aspect of allegory unfolds aesthetically, through narration; the conceptual aspect, on the other hand, takes into account only the abstract-semantic content of allegory, and usually unfolds through derivation of some logical qualities through other ones. Using the works of Prudentius, Martianus Capella, and Boethius, the author argues that the poetics of allegory is not only ambivalent, but leads to two possible “scenarios” of the movement of plot and figurative representation of characters. Moreover, since the figurative and conceptual roots of allegory are quite autonomous themselves, their explications by an author lead to numerous contradictions, which are called here “hermeneutic anacolutha”. Such ambivalence of allegory and appeal both to a sensually concrete “likelihood” (from the figurative part), and to ideal logical connections (from the conceptual part), also affect the representation of spatial and temporal structures of the depicted world: while the image gravitates to more common chronotopes of ancient literature (as the erotic novel or the novel of wanderings), the concept contributes to the development of a special type of chronotope, a “transmundane” one, describing reality as if from the point of view of God and lying on the other side of time and space. Finally, the article indicates a special role of the principle of imagination (φαντασία) in the poetics of late antique allegorism: it combines with allegory, as a figure of thought, in that they both refer to the procedure of arbitrary authorial selection (ἀφαίρεσις), which allows the authors to construct their artistic and allegorical worlds without any restrictions on the part of the principle of imitation (μίμησις).

KEYWORDS: ancient concept, ancient image, ancient poetics, Boethius, chronotope, hermeneutic anacoluthon, Prudentius, *Psychomachia*, Martianus Capella, *phantasia*, philosophical allegoresis, philosophical allegory.

---

© Ф.Б. Щербаков (Санкт-Петербург). fkylov@mail.ru. Российский государственный гидрометеорологический университет.

Платоновские исследования / Platonic Investigations 21.2 (2024)

DOI: 10.25985/PI.21.2.07

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00214 в БФУ имени И. Канта, <https://rscf.ru/project/22-18-00214/>.

Дух всякой эпохи выражается не только в содержании философских систем и тезисов, но и в способах самого их *выражения* и образно-понятийного оформления. В этом плане изучение позднеантичных аллегорических сочинений представляется особенно важным, поскольку аллегория как форма мысли, во-первых, заведомо подразумевает «непрямой» способ высказывания (согласно старому определению, аллегория — это «когда говорится одно, а подразумевается другое»<sup>1</sup>) и, во-вторых, является собой некую игру интеллектуальных и эстетических интенций. Аллегория всегда есть продукт некоей искусственной смычки между ментальными содержаниями, функции которых в тексте несхожи: с одной стороны, это *мифологические образы*, которые, даже когда они присутствуют в произведении как некие условные фигуры, придают ему некоторый размах и величие, с другой же — *философские и богословские понятия*, чье логическое содержание позволяет привнести большую строгость и ясность в традиционный, часто очень путаный мифологический нарратив<sup>2</sup>. Аллегорическая поэтика, таким образом, всегда касается одной своей стороной понятийного содержания, другой — образного; посему ее изучение необходимо для постижения и художественной литературы, и философии античности. В каком-то смысле в аллегорических произведениях греко-римские авторы пытались достигнуть цельности и устранить характерные для античности хиатусы между прозой и поэзией, истиной и мифом, пользой и удовольствием, полетом воображения и приземленностью рассудка. Наибольшей же зрелости античное иносказание достигло в эпоху поздней античности — время, когда, по выражению И.Н. Голенищева-Кутузова, «в поэзии воцарился грамматик, развлекавшийся словесной комбинаторикой»<sup>3</sup>. В русле

<sup>1</sup> Ср. Cic. *De orat.* 3.41.166: *aliud dicatur, aliud intelligendum.*

<sup>2</sup> Впрочем, так было не всегда: ниже мы будем рассматривать случаи «герменевтических анаколуфов», которые именно из-за внедрения инородного логического содержания в эстетический материал делают его еще более непоследовательным.

<sup>3</sup> Голенищев-Кутузов 1972: 62.

полуриторических-полуфилософских интеллектуальных игр этого периода и получает широкое распространение так называемая креативная аллегория: авторы «эпохи упадка» (такие как Авсоний, Клавдиан, Эннодий, Венанций Фортунат, Драконтий, Нонн Панополитанский и др.), намеренно пользуясь принципом подстановки под образ понятия, часто делали его своим главным художественным приемом для разворачивания как отдельных сюжетных ходов, так и композиции в целом. Таким образом, история иносказания в античности может быть интересна не только в свете истории герменевтики и литературоведения (как это чаще всего видится исследователям), но и в свете истории философии (чему уделяется существенно меньше внимания). Поэтому в настоящей работе мы постараемся учесть как филологическую, так и философскую стороны вопроса о поэтике иносказания.

Но где же найти ту точку, тот обоудоважный ракурс рассмотрения аллегорической поэтики, который в наибольшей степени позволил бы выявить ее философскую и художественную специфичность? Иными словами, какие категории так или иначе объединяют философское и художественное видения мира, сами способы его построения? Мы не будем здесь оригинальными, если скажем, что в роли такого модуса конституирующего изображения мира выступает, прежде всего, хронотоп. Согласно классическому определению М.М. Бахтина, хронотоп есть «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»<sup>4</sup>. Стало быть, наша цель — это рассмотрение пространственно-временных отношений в свете аллегорической поэтики — точнее говоря, тех воздействий, которые оказывает на хронотоп образно-понятийная структура аллегорических персонажей<sup>5</sup>. Для анализа мы возьмем три наиболее показательных, на наш взгляд, позднеантичных произведе-

---

<sup>4</sup> Бахтин 1975: 234.

<sup>5</sup> Исследователи изучению хронотопа в аллегорических текстах уделяли немного внимания, хотя не обошлось не без приятных исключений, например работы А.А. Голиковой (Голикова 2012). Правда, в ней сложности аллегорического хронотопа объясняются в ином свете, нежели у нас: в фокусе исследования

ния аллегорического толка: «Психомахию» Пруденция, «О бракосочетании Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы и «Утешение Философией» Боэция. Кратко напомним читателю содержание этих произведений.

«Психомахия» — аллегорический рассказ о борьбе воинства добродетелей против полчища пороков. Воинство первых находится в некоем осажденном Граде, который отбивается от полчищ соблазнов и искушений. Большую часть этого произведения занимает описание битвы, чьи пространственно-временные координаты автором прямо не проговариваются, но из общего контекста мы понимаем, что всё это действие разворачивается в пространстве души — причем души не конкретного, эмпирического человека, а человека *вообще*, человека-*everyman*. Отсюда и некая тяга Пруденция к универсализации и, как бы мы сказали, «обезвремениванию» той психологической битвы, которая разворачивается в сознании читателя<sup>6</sup>. По наблюдению М. фон Альбрехта, в этом произведении «духовная брань разыгрывается на трех уровнях: свою битву в одиночку ведет каждый человек внутри себя, церковь борется в человеческой истории и, наконец, одерживается эсхатологическая победа, на которую указывает освящение меча Целомудрия (107 sqq.) и строительство храма в конце»<sup>7</sup>. При этом мы добавили бы от себя, что практически каждая сцена может быть повернута одной из этих граней — в зависимости от, если можно так выразиться, читательской *воли* понимания. Борьба души состоит из серии схваток: поочередно Веры с Приверженностью древним, Стыдливости с Похотью, Терпеливости с Яростью, Гордыни с Думой Смиренной, Сладострастности с Трезвостью, Алчности с Бережливостью и Щедротой (под

---

оказывается такая особенность мифологического мировидения, как тождество микрокосма и макрокосма.

<sup>6</sup> Эту черту поэтики «Психомахии» отмечает М. Смит (Smith 1976: 111); в свою очередь, К.С. Льюис объясняет очень длительную популярность этого, по его мнению, очень неудачного произведения как раз тем, что в нем «дело шло о повседневном и ежечасном опыте сложной человеческой природы (*non simplex natura*)» (Льюис 2015: 97).

<sup>7</sup> Альбрехт 2005: 1492.

руководством Рассудительности), и в финале Согласности с Распрей; при этом всякий раз (что вполне соответствует общехристианскому пафосу произведения) победу над пороком одерживала та или иная добродетель. В этой ἀόρατος λόλεμος, «незримой брани души», даже сам Христос предстает вечным примером духовного воина (*Psych.* 18–20). Характерной чертой богословской составляющей «Психомахии» является подведение ветхозаветного прообраза под соответствующую моральную баталию, в чем нетрудно увидеть влияние библейской типологии. Так, например, битва Стыдливости с Похотью увязывается с усекновением Юдифью головы Олоферна (58–65), битва Терпеливости с Яростью подкрепляется ссылкой на историю ветхозаветного Иова (162–168), схватка Думы Смиренной с Гордыней уподобляется поединку Давида с Голиафом (291–304), Сладострастность, павшая от рук Трезвости, сблизается с Ионафаном, вкушившем меда вопреки запрету Саула (397–402), и, наконец, Алчность представляется Пруденцием как аллегория Иуды Искарота и Ахара, польстившегося на добычу (529–550). Общая же победа доблестей над пороками своим библейским проображением имела выход евреев из Египта и преодоление ими Черного моря (650–664). Произведение завершается триумфом Премудрости Божьей, в честь которой сооружается Храм, призванный закрепить победу, достигнутую доблестями в этом нелегком бою, и как бы заново освятить душу, которой подобает принять Христа в качестве своего вечного господина (823 sqq.). Как пишет К. О’Хоган, метафора Храма как бы зарифмовывает собой образы *templum pectoris* (Храма Сердца) и *templum ecclesiae* (Храма Церкви)<sup>8</sup>; из-за такого ассоциирования пространственно-временные границы размываются, образуя весьма сложную хронотопическую структуру. Тем не менее, в этой диковинной амальгаме живописных батальных сцен и библейских персонажей возникает поразительный диссонанс (который, впрочем, пронизывает всю аллегорическую литературу как некий ее «родовой порок»): при всей рассудочности и, что скрывать, искусственности героев, в «Психомахии» огромное ко-

<sup>8</sup> O’Hogan 2016: 127.

личество именно логических неувязок, которые до сих пор смущают читателей этого нетривиального произведения<sup>9</sup>. Приведем несколько таких примеров, взятых *ad libitum* (хотя их количество можно было бы легко приумножить):

1) Одним из самых грозных пороков на поле боя предстает Сладострастность: ей посвящен пространный и чрезвычайно пышный экфрасис (310–343). При этом среди всех Пороков она в наименьшей степени прибегает к какому-либо привычному оружию, но «фиалки она бросает игриво и розы взмахивает лепестком, на врагов проливает кошницы» (326–327)<sup>10</sup>. Если это понятно с риторической точки зрения, то сухая логика здесь увидела бы существенное противоречие: розами воевать нельзя.

2) Стыдливость (*Pudicitia*) борется с Похотью (*Libido*) (40–108), при том что в тексте встречается и Разнузданность (*Petulantia*) (433), по своим качествам явно очень близкая, если не тождественная, Похоти. В итоге неясно: у Пруденция Разнузданность и Похоть — это один и тот же персонаж или два разных?

3) Описание триумфа некоторых доблестей представляет заметный контраст с их логической сущностью. Так, например, в данном пассаже (98–101) фигура Стыдливости предстает уж слишком кровожадной:

Молвила и, веселясь уничтоженной Похоти смертью,  
Тут Стыдливость клинок умывает в волнах иорданских  
Свой утучненный: на нем сукровица рдяной росой  
Позапеклась, испятнав железо лоснистое раной.

Как видим, Пруденций здесь не только ничуть не пытается заретушировать описание военной победы добродетели, но даже подчеркивает ее во всем натурализме, *намеренно заостряя контраст между логическими экспликациями понятия Доблесть и эстетической разверткой данной наррации.*

Как объяснить столь искусственный синтез рассудка и чувства, или же, в другой терминологии, — образа и понятия? И главное —

<sup>9</sup> О некоторых из таких неувязок см. Льюис 2015: 93–94; Голикова 2012: 114.

<sup>10</sup> Здесь и далее пер. Р.Л. Шмараква.

как конкретно можно описать структуру времени и пространства разворачивающихся событий? Искать ответ, на наш взгляд, следует в самой специфике того, если можно так выразиться, эстетического материала, из которого «вылеплены» персонажи Пруденция. Дело в том, что сама поэтика данного и подобных ему произведений заведомо амбивалентна, поскольку причастна одновременно понятийному и образному рядам. Чтобы это увидеть, возьмем две стороны аллегории-персонификации и посмотрим, не предугазывают ли они каким-либо образом автору определенные сюжетные ходы и не навязывают ли некую логику репрезентации персонажей. Если описывать аллeгорию-персонификацию семиотически (а конкретнее — в плане *семантики*), то в ней означаемое есть «корневое» абстрактное *понятие*, а означающее — это чувственный *образ* в виде некоего персонажа, конструируемый на основе «корневого» понятия. При этом понятие и образ соотносятся друг с другом так, что первое выводится исключительно путем логического рассуждения (как развертка семантического содержания предикатов какого-либо логического субъекта), второй же в качестве источника своих содержаний имеет чувственное восприятие и воображение. Эта разница в источниках и приводит к различной, если угодно, онтологии образа и понятия<sup>11</sup>, к их различному способу бытования в тексте и, что самое главное, к различным способам работы автора с ними. Главное, что здесь надо подчеркнуть: *фундаментальное отличие образа от понятия заключается в том, что первый допускает чувственную репрезентацию посредством воображения (чаще всего, визуализации), понятие же подвластно лишь строго формальным экспликациям и не подразумевает активную работу воображения*. Отсюда и пресловутый эмблематизм аллегории: атрибуты персонификаций как бы должны давать подсказку читателю, как *конкретно на-*

---

<sup>11</sup> Здесь мы не будем поднимать вопрос о том, что почти все античные понятия имели в качестве своего источника образ, и посему любые границы между ними условны: это безусловно так, но вот *функции* зрелые формы образа и понятия всё же имеют разные, что и позволяет именно в данном контексте говорить об их различной онтологии.

до воображать в сознании то или иное абстрактное понятие, дабы оно приобрело некую «живую» глубину и наглядность и тем самым перешло из логической плоскости в эстетическую. Но с этим различием связано то, что и у чувственного образа, и у понятия есть свои специфические типы *имплицитной* семантики (т.е. до поры до времени как бы «не развернутой» автором), и они в своих конкретных экспликациях чаще всего будут не совпадать: если семантика понятия заведомо предрасположена к выведению формально-логических истин, то семантика образа имеет тенденцию к развертыванию в некий событийно-нарративный, чувственно-представимый материал<sup>12</sup>. Старое предписание Спинозы *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum* («порядок и связь идей те же, что и порядок и связь вещей», *Ethica 2 pror.* 7) здесь работать не будет: у чувственных образов вещей свои связь и порядок, у идей — свои. *В этом и заключается общая парадоксальность любой аллегории: двумя своими сторонами она ведет к различным способам экспликации, которые чем дальше они располагаются от своего «ядра», т.е. от аллегории, в которой они «укоренены», тем более они будут не совпадать в своих следствиях*<sup>13</sup>. (Подобное несовпадение в следствиях мы далее будем называть «герменевтическим анаколуфом», примеры которого мы уже обозначили выше, разбирая «Психомахию».) В свою очередь, это неизбежно приводит к тому, что композиция всякого аллегорического произведения определяется то сходящимися, то

<sup>12</sup> То, что образное и понятийное начала могут служить «моторной силой» в развитии сюжета, как известно, было подробно проанализировано на античном материале еще О.М. Фрейденберг. Но это же обстоятельство подмечалось и другими литературоведами, причем относительно других литературных эпох. В частности, Ю.Н. Тынянов писал о том, что двумя движущими силами одической поэтики М.В. Ломоносова были принципы «последовательного логического построения» и «ассоциативного хода сцепляющихся словесных масс», находившиеся в постоянном напряжении друг с другом (Тынянов 1977: 230).

<sup>13</sup> Здесь как раз уместно применить ту метафору, которую очень любили Бозий (Сопс. 4.6) и его последователи на протяжении эпох: чем больше радиус колеса, тем дальше от его центра находится условная точка обода колеса, претерпевающая различные превратности своего движения. Также см. у Данте в «Божественной комедии» (*Inferno* 7.68–99).



расходящимися рядами образных нарративов и понятийных анализов. Таким образом, поэтика позднеантичных аллегорических трактатов и поэм — это поэтика «сдвинутого» слова<sup>14</sup>, смыслового дефекта и, соответственно, логических нестыковок; но по этим же причинам это также поэтика «активного» чтения и «агрессивного» воображения. Данные особенности хорошо заметны и на макроуровне, т.е. на уровне композиции произведения, и на микроуровне — в отдельных пассажах. Для иллюстрации возьмем экфрасис Гордыни (*Superbitas*), ополчившейся на Смиренную Думу (*Mens Humilis*), но в итоге павшей в яму, вырытую Ложью (*Fraus*) (178–189):

Той порой средь раздавшихся турм надменна Гордыня  
На невзвезданном коне летала, львиной покрытом  
Шкурой, чей мех бременил бока его многомоцны,  
Дабы, на гриве она воссевши звериной, кичливей  
Реяла, зря свысока на дружины с дерзостной спесью.  
Башненосну главу возвела власами витыми  
Круто, груди сложивши, она, придать чтоб громадность  
Кудрям, чтоб гордо чело несло стремнину велику.  
Палла льняная у ней распускалася складками сверху  
По раменам, узлом сплетена на персях округлым;  
Тонкою дымкой тесьма от главы привольно струяся,  
Ветры набезны тканьем набухающим воспринимает.

Ее антагонистка, Дума Смиренная, напротив, под стать своей сущности, практически лишена развернутого описания (197–200):

На сопротивный клин взирая, где воев немногих  
С нищим оружием на брань усильно тогда понукала  
Дума Смиренна — хотя и царица, но помощи чуждой  
Требующая, на свое снаряжение не полагаясь.

В результате Гордыня терпит неудачу, свалившись в ров, вырытый подлым Обманом (*Fraus*)<sup>15</sup> (253–263):

---

<sup>14</sup> Аверинцев 2004: 139.

<sup>15</sup> «Ложью» в переводе Р.Л. Шмаракова.

Так она, возопив, скакуна быстролетного нудит  
Шпорою и, отпустив бразды, безрассудно несется  
На смиренна врага со щитом из конския шкуры,  
Жаждет, грянув, топтать опрокинутого супостата.  
Но стремглав она валится в ров, который лукава  
Ложь ископала тайком, рассекши недра равнины, —  
Ложь, из мерзостных язв, из стада пороков, едина,  
Изобретательница обманов, в предведенье брани  
Обезобразившая коварными ямами поле,  
С вражеския незаметно страны, чтоб прыгнувши строи  
Принял пространный ров, станицы пожрав погруженны.

Как и любая аллегория, эта сцена обладает как минимум двумя модальностями: понятийной и образной. В понятийном модуле весь сюжет может быть сведен к сухому силлогизму: «Гордыня всегда оказывается безосновательной, поскольку она сама себя возвеличивает, и, следовательно, основана на Лжи. Противостоять Гордыне может только Смиренная Дума». Это — череда довольно абстрактных (т.е. в высокой степени логически формализованных) истин, не провоцирующих воображение на эстетическую игру представлений, — читать подобное большого удовольствия не доставляет, и с семантической точки зрения такого рода суждения более пришлись бы по нраву философу, нежели поэту. Но если мы начинаем вглядываться в имплицитно-образную семантику данной сцены и соотносить представления не столько друг с другом (т.е. не с другими знаками — на языке семиотики это называется *синтактикой*), а с самой действительностью, в том числе нехудожественной (*прагматика*), то абстрактные понятия приобретают образную глубину: «Гордыня сама себя возвеличивает»; следовательно, ее надо изображать как нечто напыщенное и словно раздувающееся во все стороны. Что интересно, таким же изображается и конь этой наездницы (190–193):

В дикости и звонконог у нее горделив беспокойной,  
Стиснутых уст не терпя опенившимися удилами;  
Гнет хребет, скрежеща, то туда, то сюда он, лишенный  
Вольного бега, и полн от поводов натянутых злобы.

Кстати говоря, на основании этого мы можем заключить, что *логический субъект* и, если можно так выразиться, *эстетический субъект* не совпадают, поскольку в логическом смысле субъектом является здесь только сама Гордыня, а в эстетическом она составляет со своим конем единое целое (то, что можно назвать «единством художественного образа»). В связи с этим мы констатируем такой эффект иносказательного письма: *имплицитную семантику аллегории гораздо проще разворачивать эстетически, нежели понятийно*. И связано это с тем, что логика художественного образа легче эксплицируется в некоторую наррацию посредством сил воображения, нежели оформляется в виде силлогизмов (требующих для себя, прежде всего, строгости суждений и непротиворечивости выводимых умозаключений). Подытоживая, можно сказать, что аллегория обладает двухвалентностью, и в зависимости от своих задач автор поочередно актуализирует через экспликацию либо понятийный план (за счет работы с синтактикой аллегории), либо образно-чувственный (за счет работы с прагматикой аллегории); но, поскольку аллегорические произведения почти всегда касались одним своим краем философии и теологии, а другим — поэзии и искусства, то неизбежно оказывались актуализированными оба плана, но в каждом конкретном случае — в разной степени, образуя крайне замысловатую и запутанную сеть образно-понятийных схождения и расхождений. *Отсюда проистекает своеобразная «двуплановость» аллегорического хронотопа: один его план ориентирован на изображение чувственной реальности, другой — на показ идеальных и постоянных логических связей.*

Возьмем еще один пример того, как в аллегории замысловато переплетаются образные и понятийные экспликации. Когда, после окончания всей битвы, добродетели празднуют триумф под предводительством Согласности (*Psych.* 665–725), их врагиня Распря, чудом спасшаяся и тайком прокравшаяся в их стан, укалывает Согласность кинжалом в прорезь в кольчуге и слегка ранит ее. Остальные доблести не успели заметить, кто это сделал, и стали искать в своих рядах предателя: Распря выдал ее смертельно

бледный вид, после чего она во всём призналась. Доблести ее проклинаят и тут же разрывают на куски, словно дикие звери. Здесь мы можем увидеть два странных момента. 1) Как такой порок, как Распря, вообще может испытывать стыд, ведь если рассуждать формально-логически, она в таком случае должна была бы помянуть свой смысл и превратиться в Стыдливость, которая не является ее прямой антагонисткой? Но с точки зрения поэтики аллегоризма это как раз-таки совершенно оправданно, поскольку по своей эстетической сущности Распря, будучи персонификацией (то есть образом, наделенным чертами человеческого поведения), вполне может устыдиться своего позорного поступка. 2) Как вообще доблести могут вести себя столь низко? Это совершенно не вяжется с их логическими предикатами, и это событие само по себе прямо противоположно триумфирующей Согласности. Но ответ здесь будет примерно такой же, как и в первом случае: Пруденций подходит к Добродетелям не с их понятийной стороны, а с образной (в данном случае — антропоморфной), и потому для пущей убедительности изображает их обуреваемыми страстями. Таким образом, мы видим, что при желании даже в небольшом пассаже можно обнаружить сразу несколько таких герменевтических анаколуфов.

Только теперь, сформулировав данную особенность аллегории как художественного приема, мы можем объяснить странную «раздвоенность» аллегорического хронотопа: поскольку фактически автор всегда подразумевает две данности — образную, которая заведомо подразумевает некое движение в материальном мире, а значит, хотя бы минимальную наррацию, и понятийную, которая заведомо не подразумевает никакого физического движения, а имеет в виду только идеальные связи между понятиями, тогда не будет преувеличением сказать, что и пространственно-временные характеристики аллегорического произведения обладают всё той же двойной модальностью. При этом «регулятором» представления времени и пространства в образном или же понятийном виде является та *точка зрения*, которую в данном кон-

кретном месте *как бы* занимает автор. В частности, это вполне вписывается в семиотическую концепцию искусства Б.А. Успенского, который прямо говорил о том, что композицию произведения формирует тот аспект видения, с которого подается в данный момент повествование<sup>16</sup>. Исследователь выделял подобные точки зрения на нескольких уровнях: идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии. Собственно, поэтому и невозможно ответить на вопрос, в каком месте и в каком времени разворачивается действие «Психомехии»: здесь всё полностью зависит от аспекта видения конкретной ситуации. В темпоральном отношении понятийный план тяготеет к вечности, а в плане пространства — к идеальной парадигме Космоса (к некому совершенному «содружеству идей»), а образный план, отсылающий к чувственно-конкретной действительности, — к эмпирическому времени и пространству. На наш взгляд, эта взаимозависимость образно-понятийной природы аллегории и двойственного характера хронотопа и составляет острейшую и любопытнейшую черту аллегорических произведений в целом.

Перейдем к Марциану Капелле и его сочинению «О бракосочетании Филологии и Меркурия». Это одно из самых странных произведений позднеантичной и средневековой литературы (как выразился К.С. Льюис, «в мире, породившем жирафа и пчелиную орхидею, едва ли найдется что-нибудь более причудливое, чем Марциан Капелла»<sup>17</sup>). Несмотря на свою «диковинность», веками оно обладала большой научной значимостью в Западной Европе, особенно в Шартрской школе — как известно, одной из предвестниц Ренессанса. Фабула этого произведения следующая: в первой книге бог Меркурий, находясь в самом расцвете молодости и здоровья, глядя на счастливые браки других небожителей, вознамерился и себе найти спутницу. По разным причинам те кандидатуры, которые он выбрал себе сам (Афина, Мантика и Психея), оказались неудачными, и ему пришлось обратиться за помощью к са-

---

<sup>16</sup> Успенский 1995.

<sup>17</sup> Льюис 2015: 103.

мой главной паре божественного мира — к Юпитеру и Юноне. Посоветавшись, те решили порекомендовать ему юную красавицу Филологию, близкую Меркурию по духу и славную своей родовитостью. Меркурий признается, что и до того обращал внимание на прекрасную и своим нравом, и занятиями деву, и посему не без приязни подчиняется всевышней воле, закрепленной к тому же верховным советом всех богов (характерно, что секретарем собрания выступила Философия). Во второй книге о божественном решении узнает и сама Филология и приходит от него в необычайный трепет: она также, ранее мельком увидав Меркурия, крайне была к нему благорасположена. Описываются предсвадебные гадания Филологии и благословение ее матери Фронесиды, после чего невесту посещает богиня Атанасия (Бессмертие), которая повелевает Филологии выпить некий напиток, после чего последнюю рвет множеством книг (собственно, из этой филологической «рвоты» и состоят оставшиеся семь книг данного произведения, излагающие основы «семи свободных искусств»). Затем она вкушает некое загадочное яйцо (чья роль в этой функции остается не до конца ясной — вероятно, это реплика некоего мифологического мотива), и возносится в украшенном звездами паланкине в окружении своей свиты — Любознательности, Бессонницы, Труда и Любви — в звездный дом Юпитера, попутно посещая семь небесных светил. Наконец, описывается чрезвычайно помпезное бракосочетание в окружении множества богов и, между прочим, некоторых философов, которые здесь странным образом выступили как персонификации собственных учений: «пламенел Гераклит; видимы были и влажный Фалес, и окруженный атомами Демокрит; самосец Пифагор разворачивал некие небесные числа; Аристотель даже и в небесной выси усерднейше отыскивал Энтелехию, Эпикур принес собой смесь фиалок и роз и всевозможные приманки наслаждений; Зенон вел женщину-прорицательницу; Аркесилай рассматривал голубиную шею; точно так же и прочее и многочисленное племя, одетое в паллий, наперебой кри-

чало о своих искусствах»<sup>18</sup>. Итак, мы видим, что среди персонажей «Бракосочетания» есть не только огромное количество стародавних и освященных традицией и культом богов, но и совершенно вымышленных, которых, вероятно, Марциан Капелла сочинил прямо по ходу разворачивающегося сюжета. К ним можно отнести и Перьергию, и Агрипнию, и тем более сонм философов, которые выведены (не без сарказма!) в конце второй книги<sup>19</sup>. Они суть не что иное, как типичные персонификации абстрактных понятий (а в случае философов — персонификации их учений через метонимию), которыми буквально преизобилует данное произведение.

Но здесь мы снова поставим вопрос, уже возникавший у нас относительно «Психомахии»: в каком мире всё это происходит и каков способ изображения его пространственно-временных характеристик? С одной стороны, здесь есть нечто от хронотопа греческого любовного романа: долгий и мучительный поиск двумя влюбленными друг друга, их странствия, драма запоздалого узнавания, некоторая статичность характеров... Тем не менее, есть несколько маркеров, которые прямо указывают, что это всё же какой-то иной, непривычный нам мир, и он не тождествен миру, скажем, «Дафниса и Хлои» — хотя бы потому, что в нем не встречается ни одного человека, да и боги здесь живут настолько самостоятельной жизнью, что автором как будто вообще не подразумевается наличие чего-либо человеческого в космосе. При этом парадоксальным образом поведение самих богов и понятий-персонификаций сугубо антропоморфно: они так же заботятся о себе и обстоятельствах своей жизни, как это присуще и простым смертным. Но самое главное: если мы посмотрим на фабулу первых двух книг с позиции того, как «драма» напряжения между образным и понятийным началом задают композицию всему произведению, то наши выводы относительно «Пси-

---

<sup>18</sup> Mart. Cap. 2.213; пер. Шахов 2019: 97.

<sup>19</sup> Известны попытки сакрализации в античности, скажем, Гераклита, Пифагора и Эпикура, но вряд ли это можно допустить в отношении Фалеса или Аркесилая.

хомахии» вновь подтверждаются, но уже на материале Марциана Капеллы. Прежде всего, сами отношения между героями определяются формально-логическими связями, и этот принцип в известной мере «логизирует» повествование, делает его в высокой степени предсказуемым — ведь совершенно ясно, почему именно Филология становится избранницей Меркурия: они связаны с толкованием текста и мира в целом<sup>20</sup>. Ясно также, почему всё время упоминается число «семь» — семь Муз, семь планет, семь дисциплин и т.д.: это число к исходу античности стало полноценной научно-философской идеологемой (чтобы не сказать — мифологемой!), связывавшей весь мир в математической гармонии. С другой стороны, логичность в одном приводит к крайней абсурдности в другом: как упоминается даже в самой книге, Меркурий, помимо всего прочего, был покровителем обмана и плутовства и, следовательно, не был такой уж безупречной фигурой в божественном пантеоне, и мать Филологии Фронесида (Разумение) должна была еще хорошенько подумать, отдавать ли свою дочь замуж за столь сомнительного жениха. Подобных противоречий в данном сочинении при желании можно найти такое огромное количество, что не хватит и добротной монографии их всех перечислить. Но дело, разумеется, не в количестве герменевтических анаколуфов, а в их природе и источнике, ибо большинство из анаколуфов укоренено в самой поэтике произведения и несовпадении способов экспликации образа и понятия. Данное образно-понятийное напряжение объясняет то, почему же Меркурий стал мужем Филологии: дело в том, что у Марциана Капеллы говорится не столько о конкретном и «живом» боге греко-римской религии во всём многообразии его мифологических и культовых кон-

---

<sup>20</sup> В этой связи интересно отметить, что у Марциана Капеллы вообще всё познание свелось к филологической деятельности. Например: «Кто же, как не эта Филология, привык с неотступным вниманием всю ночь напролет исследовать небеса, моря и Тартар, с тщательной любознательностью поочередно рассматривать обиталища всех богов и, изучая строение мироздания, исчислять обращения орбит, кругообразные и параллельные, наклонные и крестообразные, полюса, зоны, обороты осей и мириады светил?» (1.37; пер. Шахов 2019: 66–67).



нотаций, сколько об абстрактной аллегории Логоса как такового — именно поэтому Филология, как «любящая Логос», просто не могла не стать его супругой. Это, безусловно, чисто понятийный подход к образу Меркурия, так сказать, в его формально-логическом аспекте. Но, с другой стороны, автор придает этим абстракциям и определенный чувственно-образный элемент, который и является гарантом разворачивания наррации. И, как было уже сказано, именно смена авторского видения запускает наррацию в эстетическом смысле: *когда он хочет сделать свое произведение более выразительным и наглядным, он прибегает к поэтике фантазии, или воображения.*

И здесь постоянно упоминаемая нами способность воображения, которая «оживляет» сухие формально-логические структуры и трансформирует их в некий сюжет, вынуждая нас отдельно сказать несколько слов о таком понятии, как *φαντασία*. Как отмечает Э. Шеппард<sup>21</sup>, в поздние века античности поэтика воображения если и не стала вытеснять, то, по крайней мере, начала составлять мощную конкуренцию старому принципу подражания (*μίμησις*), тесно связанному с требованием очевидности (*ἐνάρρησις*). Глубоко не случайно, что в этот же период, как пишет Дж. Уотсон, понятие фантазии стало приобретать более современный и отчетливый смысл — как способность создавать некие зримые, но не существующие миры<sup>22</sup>: по мнению исследователя, у более ранних авторов, прежде всего у Платона, Аристотеля и стоиков, это понятие еще не имело отчетливых и устоявшихся очертаний. Особенно такой крен в сторону продуктивной способности фантазии заметен у авторов Второй софистики и у неоплатоников. В качестве примера можно привести хотя бы известное место из «Жизнеописания Аполлония Тианского» Филострата Старшего (VA 6.19), где главный герой на вопрос египтянина, как могли греки изображать богов, которых они не видели, ответил так: «Всё это работа воображения, и она куда искуснее подражания, ибо подражание создает лишь виденное, а воображение —

---

<sup>21</sup> Sheppard 2014: 80–81.

<sup>22</sup> Watson 1988: 59.

еще и невиданное, творя возможные, хоть и небывалые образы. Подражанию частою помехою бывает изумление, а воображению нет помехи, ибо не смутят его собственные мечтания»<sup>23</sup>. Хорошо известно, что принцип подражания был введен еще Платоном, а потом несколько переосмыслен Аристотелем — относительно того, *чему* художнику следует подражать. Если у первого из мыслителей художник в конечном счете создает некую «тень теней», слепо подражая материи (и поэтому Платон с величайшим подозрением относился к искусству), то Аристотель видел предмет несколько в другом: по его мнению, художник подражает не материи как таковой, а форме. Здесь интересно то, что форма как таковая, по Стагириту, содержится в самих вещах, и поэтому она имеет общезначимый онтологический базис, но, с другой стороны, художник как раз и может, проявив некоторые способности к умозрению, усмотреть идеальную структуру вещи и сущностно представить ее в живописном изображении, изваять в камне, выразить в словесном творчестве и т.д. Как пишет Аристотель, ἀλλὰ τέχνης δὲ γίγνεται ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ («через искусство возникает всё то, образ чего есть уже в душе», *Metaph.* 7.7, 1032a32–1032b1). То есть, по Аристотелю, художник, придерживаясь принципа мимесиса, подражает не материи, а форме, и с этой точки зрения искусство обретает совершенно «легальный» с точки зрения философии статус. Таким образом, базовой процедурой художественного творчества в такой нарождающейся поэтике фантазии становится акт выбора (ἄφαιρέσις). Художник-демиург вправе по собственному произволу выбирать все понравившиеся ему черты, для того чтобы представить предмет в состоянии предельного совершенства. Здесь интересно отметить, что оба взгляда, хотя и они прошли, что называется, через «горнило рассудочной рефлексии», по всей видимости, фундированы еще в древнегреческом фольклоре, о чем свидетельствуют сказания о Зевксиде и Паррасии. Согласно одной легенде (Plin. *Nat.* 35.36.65), Зевксид в своем агоне с Паррасием смог нарисовать виноградную ло-

---

<sup>23</sup> Пер. Е.Г. Рабинович.

зу столь правдоподобно, что это привлекло к ней воробьев: это «линия» Платона. Согласно другой (Сic. *Inn.* 2.1.1), Зевксид, желая изобразить Елену, собрал вместе пять прекраснейших девушек Кротона и, избрав их самые привлекательные черты, смог воплотить свой художественный замысел: это «линия» Аристотеля. Но учение об отборе обнаруживается и у раннегреческих философов. Например, у Эмпедокла (31 В 23 ДК):

Словно когда живописцы испещряют посвященные дощечки [= картины], / Люди, хорошо сведущие в искусстве благодаря Смекалке (Метис), / Схватив руками разноцветные краски / И смешав их в определенной пропорции (ἀρμόνη) — одних больше, других меньше, — / Приготавливают из них изображения, похожие на все вещи, / И создают деревья, мужчин и женщин, / Зверей, и птиц, и водокормных рыб, / И долговечных богов, всех превосходящих почестями, / — Так да не одолеет твоего ума обман, будто / Смертные [существа] — сколько их ни явлено взору в несметном количестве — происходят из другого источника, / Но четко знай, что [единственный источник] — они [= элементы], ибо слово, услышанное тобой, — от бога<sup>24</sup>.

Кроме того, Ксенофонт (*Мет.* 3.10.2) пишет: «Так как нелегко встретить человека, у которого одного всё было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете их вместе, какие есть у кого, наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что всё тело кажется красивым. Да, мы так и делаем, отвечал Паррасий»<sup>25</sup>. Поэтому учение об отборе существовало в греческой философии так или иначе всегда. Особый характер оно приобрело именно в свете спора о статусе идей, об условиях их познания и представления в сознании. Тем не менее, уже в эпоху эллинизма появились концепции художественного образа, пытавшиеся примирить взгляды Платона и его ученика на природу искусства, но всё-таки с некоторым акцентом на учение Стагирита: художник изображает логосы, но созерцая их уже не столько в самой при-

---

<sup>24</sup> Пер. Лебедев 1989: 349.

<sup>25</sup> Пер. С.И. Соболевского.

роде, сколько у себя в уме. В частности, Цицерон писал в трактате «Оратор» (2.10): «Платон (...) называет такие образы предметов *идеями* и говорит, что они не возникают, но вечно существуют в мысли и разуме, между тем как всё остальное рождается, гибнет, течет, исчезает и не удерживается сколько-нибудь долго в одном и том же состоянии»<sup>26</sup>. Здесь мы видим отчетливую тенденцию описывать художественные образы, во-первых, как идеи (т.е. как нечто родственное теоретическому знанию), а во-вторых, описывать их как нечто, принадлежащее именно сознанию, в то время как их причастность материальному Космосу становится дискуссионной. Репликой этих же изменений в понимании художественного образа стало повышение статуса художественного творчества как такового — и особенно визуального; не случайно Филострат Старший писал в «Картинах» (1 *pr.* 1): ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ σοφίαν («кто не любит живописи, тот наносит ущерб истине и мудрости»). Позже, уже в III веке, именно линию Аристотеля, а не Платона, в этом вопросе поддержала неоплатоническая школа, и прежде всего Плотин: в частности, он отмечал, что Фидий, создавая своего Зевса, не подражал какому-либо видимому облику, а изобразил, каким сам Зевс явился бы нам, если бы захотел быть видимым глазами (*Enn.* 5.8.1). Здесь мы видим то окончательно оформившееся размежевание между принципами фантазии и мимесиса, которое потом во многом определит весь ход развития классического искусства, согласно работе Э. Панофски. Резюмируя, можно сказать, что если принцип мимесиса подразумевает как можно более точное отображение онтологической структуры вещи, то принцип фантазии подразумевает отбор изолированных друг от друга в реальности черт и придание им единства на основании актов авторского произвола. Безусловно, последний путь был очень спорным с точки зрения достоверности получаемых образов, претендующих на истинность, но зато именно художественные задачи он позволял решать необычайно эффектно и выразительно. Путь фантазии, по сути, всегда подразумевал процедуру конструирования объек-

<sup>26</sup> Пер. М.Л. Гаспарова; *аруд* Панофски 2002: 21.

та (а не его прямого видения), художественная идея создавалась в мышлении художника — вопреки философской идее в понимании Платона, которую каждая душа созерцала в промежутке между перерождениями и позже только припоминала. Поэтому неудивительно, что расцвет аллегорических произведений совпал с этим преобладанием принципа фантазии в позднеантичной культуре: ведь понятно, что аллегория — это всегда так или иначе конструктор чьего-то сознания.

Перейдем к третьему тексту — «Утешению философией» Боэция. Всё вышесказанное как бы подталкивало нас к тому, что во всех аллегорических сочинениях образное и понятийное начала персонификаций разворачиваются абсолютно всегда, но как бы с разной интенсивностью и с разной степенью соответствия между образными и понятийными экспликациями. Тем не менее, материал «Утешения» заставляет нас в этом усомниться, поскольку несмотря на определенный аллегоризм этого текста, фактически в нем образное начало максимально подчинено понятийному<sup>28</sup>. Как известно, в этом крайне популярном в Средние века и эпоху Ренессанса тексте к страждущему и пребывающему в глубокой печали автору приходит в обличье видения Философия, которая наставляет его в истинном понимании блага и блаженной жизни, в единстве бытия и всеведении Бога. В плане позднеантичной аллегорической поэтики Боэций довольно стандартен: у него так же много мифологических персонажей, таких как Музы, Сирены, Фэб, Церера и некоторые другие. Встречаются даже отдельные случаи христианской интерпретации языческих образов: так, например, Орфей истолковывается как Разум, слишком приверженный чувственной жизни-Эвридике (*Cons.* 3.12). Однако в наибольшей степени аллегоризм Боэция раскрывается в экфрасисах. В частности, так описывается Философией Фортуна (2.1):

---

<sup>28</sup> Не зря К.С. Льюис отмечал: «странно причислять Боэция к аллегорическим авторам, но его олицетворенная Философия придает фигуре олицетворения новый вес и достойна сравниться с ветхозаветным образом Премудрости. Сам Боэций — не мастер аллегории; но он подготавливает то, что довольно важно для ее использования» (Льюис 2015: 109).

Я постигла множество обманчивых форм этой чародейки и льстивую близость, которой она постоянно дарит тех, кого желает обмануть, делая это до тех пор, пока не погружает [их] в неутолимую скорбь своим неожиданным уходом. Если же ты припомнишь ее природу, обычаи и благодеяния, ты поймешь, что благосклонность Фортуны не содержит ничего прекрасного, и ты ничего не утратил<sup>29</sup>.

Далее в тексте упоминается и знаменитое колесо Фортуны (2 *cart.* 1):

Десницей гордою толкнула колесо  
Стремительней, чем в скалах бег Эврипа.  
Тиран раздавлен им, и вновь капризная  
Чело униженного поднимает.  
Всегда к слезам и горю равнодушная,  
Виновница всего, — смеется стонам,  
Играет так она своим могуществом.  
Привычно ей свершать дела чудесные —  
Паденье и подъем в один и тот же час.

В свою очередь, Философия представлена автором как некий антипод Фортуны (1.1):

с ликом, исполненным достоинства, и пылающими глазами, зоркостью своей далеко превосходящими человеческие, поражающими живым блеском и неисчерпаемой притягательной силой; хотя была она во цвете лет, никак не верилось, чтобы она принадлежала к нашему веку. <...> Она была облачена в одежды из нетленной ткани, с изощренным искусством сплетенной из тончайших нитей, их, как позже я узнал, она соткала собственными руками. На них, как на потемневших картинах, лежал налет забытой старины. На нижнем их крае была выткана греческая буква л, а на верхнем — θ. И казалось, что между обеими буквами были обозначены ступени, как бы составляющие лестницу, по которой можно было подняться снизу вверх. Но эту одежду рвали руки каких-то неистовых существ, которые растаскивали ее частицы, кто какие мог захватить. В правой руке она держала книги, в левой — скипетр.

---

<sup>29</sup> Здесь и далее пер. В.И. Уколовой и М.Н. Цейтлина.

По большому счету, весь этот аллегорический экфрасис Философии есть не что иное, как *continua metaphora* (как определял аллегория еще Квинтилиан в *Inst.* 9.2.46, 8.6.44), где каждая деталь может быть достаточно легко дешифрована с языка иносказаний. Не нужно быть выдающимся герменевтом, чтобы понять, что сверхъестественная зоркость Философии — это намек на способность проникать в самые сокровенные загадки бытия, что вытканые греческие буквы означают практику и теорию, которые суть ступени лестницы познания, что такой же смысл имеют, соответственно, книги и скипетр. Наконец, музы, раздирающие одежды Философии, суть олицетворения поэзии и прочих искусств, которые отвлекают мыслителя от истинного видения Блага. С одной стороны, всё это очень напоминает персонификации в стиле Пруденция и Марциана Капеллы. Но с другой стороны (и это сейчас для нас будет важнее всего!), на протяжении всего последующего текста мы больше почти не увидим дальнейших образных разверток самой Философии, на протяжении всего «Утешения» она просто будет оставаться вполне условной, как бы «фоновой», фигурой. Зато вместо эстетических экспликаций подобных аллегорических персонажей мы встретим рассуждения во вполне платоническом духе о суетной природе мирских почестей, о единстве разрозненных благ в неделимом блаженстве, о естественном стремлении всякого сущего к благу, об онтологическом ничтожестве зла и прочие распространенные топосы. Очевидно также большое влияние на Боэция и платонической образности<sup>30</sup>. Чем же в таком случае объясняется то, что философ при всей его аллегоричности отказался дальше разворачивать эстетическую сторону своей понятийной схемы? На наш взгляд, это обусловлено тем, что для Боэция было гораздо важнее оказалась точность рассуждений и убедительность доказательств: автор «Утешения», видимо, хорошо понимал, что если он будет слишком увлекаться конструированием причудливых образов и замысловатых сюжетных поворотов, то его произведение рискует утратить свою

---

<sup>30</sup> Lerer 1985: 124.

назидательную и даже сотериологическую функцию (вспомним, в каких жизненных обстоятельствах он писал свое «Утешение»). Иными словами, та особенность аллегорических сочинений, которую мы отметили выше и которая заключается в развертывании как понятийных, так и образных следствий, всегда всё же остается *под контролем автора*: исключительно по своему произволу он вправе приглушать то логическую, то эстетическую модальность аллегории. И этой довольно жесткой подчиненностью эстетического логическому «Утешение философией» резко отличается как от «Бракосочетания Филологии и Меркурия», так и от «Психомахии». Что же касается хронотопических характеристик «Утешения», то они в полной мере коррелируют с этой выделенностью логической функции данного произведения: если при размышлении Философии пространство и время даются крайне общо, как бы «крупными мазками» (но всё же не абстрактно-понятийно!), и при этом описывается жизнь материального космоса с бытом людей — с их заботами, тревогами и заблуждениями, то при переходе к вопросу о Провидении текст практически полностью перестает отсылать к чувственно-материальному, поскольку здесь уже не представляется важной чисто художественная освоенность данных категорий, они даются строго аргументативно и формально-логически. В конечном итоге, поскольку Боэцию в пятой книге было важнее показать различия в восприятии времени божественным разумом (*intellegentia*) и человеческим рассудком (*ratio*), он не был заинтересован в том, чтобы именно в этой части «Утешения» эксплицитно или имплицитно обнаруживались иные, «конкурирующие» способы моделировки времени. Потому-то в тех местах, где он разворачивает понятийную сторону своего произведения, хронотоп *theatrum mundi*<sup>31</sup> постепенно

<sup>31</sup> Возможно, первый рефлекс метафоризации мира как вселенского зрелища в античной философии может быть обнаружен в легенде о Пифагоре. В передаче Диогена Лаэртского (D.L. 8.1.8): «Сосикрат в *Преемствах* говорит, что на вопрос Леонта, флиунтского тиранна, кто он такой, Пифагор ответил: „Философ“, что значит „Любомудр“. Жизнь, говорил он, подобна игрищам: иные приходят на них состязаться, иные — торговать, а самые счастливые — смотреть;



вытесняется некой иной моделью мира. Но как же тогда его можно охарактеризовать? Дело в том, что хронотоп по Бахтину — это художественное освоение пространства и времени всегда в рамках совершенно *конкретного* сознания. Но чьим сознанием пытаются посмотреть на вопрос провидения Бозций? Ответ дается в самом тексте (5.4):

Итак, чувство не в силах воспринимать ничего вне материи, и изображение не постигает общие виды, а рассудок не схватывает простоту форм, но *божественный разум*, как бы взирая *сверху*, воспринимает не только форму, но и судит о том, что за ней скрывается, и делает это таким образом, что одновременно постигает и собственную форму, которую никто иной постичь не может. Ибо ему доступны и общие понятия, познаваемые рассудком, и образы, постигаемые воображением, и то, что относится к области чувственного восприятия; но он познает не так, как рассудок, воображение, чувства, а как бы единым умственным взором прозревает форму всех вещей, иначе говоря, всё провидит (курсив мой — Ф.Щ.).

Итак, пространственная ориентация здесь — как бы «вершинная» и предельно отстраненная от материальной действительности, а время в этой позиции, по сути, замещается вечностью. Таким образом, мы видим, что сам автор помещает себя как бы на место Бога (естественно, только в плане описания того, как Бог видит действительность) некоего надмирного очевидца<sup>32</sup>, которому никакие заблуждения не страшны как раз потому, что восприятие вещей у него более не делится на отдельные источники познания, а заключается в прямом видении вещей и свободно от любой обусловленности. Такой хронотоп мы и могли бы назвать хронотопом «сверхнаблюдателя» (или же «надмирным» хронотопом), который очень характерен для античной и средневековой философии в целом (в определенной степени его отголоски заметны даже в самой современной философии — собственно говоря,

---

так и в жизни иные, подобные рабам, рождаются жадными до славы и наживы, между тем как философы — до единой только истины» (пер. М.Л. Гаспарова).

<sup>32</sup> Эта позиция «сверхнаблюдателя» коррелирует с понятием «высшего над-адресата» в бахтинской поэтике высказываний (см. Бахтин 1986: 323).

любой, которая выступает с точки зрения абсолютной, предельной объективности, пытающейся увидеть вещи как они есть «на самом деле»). Таким образом, если в начале «Утешения» автор находился в темнице, и ее изображение передавало настроение общего неуютя, замкнутости и тревожности философа, то по мере восхождения в эмпирии божественной истины (вспоминаем лестницу познания, зашифрованную в вышивке платья Философии!) пространство и время размыкаются до такой степени и обретают такую полноту, что время становится вечностью, а пространство — самим Провидением. Кстати, здесь будет уместно добавить, что мотив возвышения был свойствен и другим аллегорическим произведениям — и трактату Марциана Капеллы, как мы уже писали, и «Комментариию на Сон Сципиона» Макробия, косвенно повлиявшим на аналогию Данте в «Божественной комедии». Здесь традиционные платонические (и даже мифологические) мотивы аналогии удачно совпадают с принципиальными особенностями позднеантичного аллегоризма как такового — причем неважно, христианского или языческого.

Подводя итог вышесказанному, можно выделить несколько ключевых моментов. Поэтика аллегорических произведений подразумевает постоянную игру двух начал — образного и понятийного — в силу самого устройства аллегории. Автор в основном может разворачивать событийный и смысловой план в своем произведении двумя путями: через образную (которая более всего влияет на эстетический срез произведения) и понятийную (более всего влияет на общую концепцию передаваемых философских, богословских или научных содержаний) экспликации аллегорических персонажей. При этом ряды таких логических и эстетических экспликаций постоянно пересекаются, создавая многочисленные дефекты понимания — герменевтические анаколуфы, но также образуя особое «поле воображения», в котором такие логические нестыковки оказываются вполне простительными. Поэтому мы и указали на большее значение принципа фантазии по сравнению с принципом мимесиса для позднеантичного аллего-

ризма. Подобное образно-понятийное напряжение подразумевает и особое художественное освоение пространства и времени, поскольку оно не может более отсылать только к материальной, данной в чувствах действительности, а создает новый тип хронотопа, который мы бы назвали «надмирным»: в нем автор-аллегорист меняет оптику «профанного» человеческого видения на божественную и таким образом как бы выходит за рамки «стандартной», эмпирической действительности. На игре разворачивания образно-понятийной семантики и различного типа хронотопов и основана поэтика позднеантичного аллегорического произведения.

---

### Литература

- Аверинцев, С.С. (2004), *Поэтика ранневизантийской литературы*. СПб.: Азбука-классика.
- Альбрехт, фон М. (2005), *История римской литературы и ее влияние на позднейшие эпохи*. Т. 3: *От Андроника до Боэция*. Пер. А.И. Любжина. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина.
- Бахтин, М.М. (1975), *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература.
- Бахтин, М.М. (1986), *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство.
- Голенищев-Кутузов, И.Н. (1972), *Средневековая латинская литература Италии*. М.: Наука.
- Голикова, А.А. (2012), “Об одном аспекте изображения пространства в «Психомехании» Пруденция”, *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена* 151: 113–118.
- Лебедев, А.В., пер. (1989). *Фрагменты ранних греческих философов*. М.: Наука.
- Льюис, К.С. (2015), “Аллегория любви: Исследование литературной традиции Средневековья”, in Id., *Избранные работы по истории культуры* (пер. Н. Эппле), 19–442. М.: Новое литературное обозрение.
- Панофски, Э. (2002), *Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. Пер. Ю.Н. Попова. СПб: Андрей Наследников.
- Тынянов, Ю.Н. (1977), *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука.

- Шахов, Ю.А., пер., (2019), “Бракосочетание Филологии и Меркурия”. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Петроглиф.
- Шмараков, Р.Л., пер. (2012), “Психомахия”, in Id. (пер.), *Аврелий Пруденций Клемент. Сочинения*, 31–56. М.: Водолей.
- Уколова В.И.; Цейтлин М.Н., пер. (1990), “Утешение философией”, in Г.Г. Майоров (ред.), *Бозций. «Утешение Философией» и другие трактаты*, 190–290. М.: Наука.
- Успенский, Б.А. (1995), “Поэтика композиции”, in Id., *Семиотика искусства*, 9–218. М.: Языки русской культуры.
- O’Hogan C. (2016), *Prudentius and the Landscapes of Late Antiquity*. Oxford University Press.
- Lerer, S. (1985), *Boethius and Dialogue: Literary Method in the Consolation of Philosophy*. Princeton University Press.
- Sheppard, A. (2014), *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*. Bloomsbury Academic.
- Smith, M. (1976), *Prudentius’ Psychomachia: A Reexamination*. Princeton University Press.
- Watson, G. (1988), *Phantasia in Classical Thought*. Galway University Press.