

ИСКУССТВО ПАМЯТИ В «КАРТИНАХ» ФИЛОСТРАТА СТАРШЕГО: АРГУМЕНТЫ И ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ

Е. А. МАКОВЕЦКИЙ и А. С. ДРИККЕР
Санкт-Петербургский государственный университет
evmak@yandex.ru, asdrikker@mail.ru

Eugene A. Makovetsky and Alexander S. Drikker
Saint Petersburg State University

THE ART OF MEMORY IN THE *IMAGINES* OF PHILOSTRATUS THE ELDER:
ARGUMENTS AND ASSUMPTIONS

ABSTRACT. The *Imagines* of Philostratus the Elder is a well-known monument of the Second Sophistic. The book has a rich manuscript and publishing history. No less significant is the research tradition that has developed around the *Imagines*. Our goal is to try to answer the following question: Can the *Imagines* be considered as a source for the art of memory? In this regard, we intend to solve two problems at once: first, to find elements of the art of memory in the text of the book, and second, to determine the degree of probability with which the *Imagines* can be considered as a textbook on the art of memory.

KEYWORDS: Second Sophistic, Art of Memory, Plato's *Meno* and *Phaedrus*, Rhetoric.

* Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ № 18-011-00669.

Искусство памяти в «Картинах» Филострата Старшего: аргументы и предположения

Предмет нашего анализа – «Картины» Филострата Старшего – хорошо известное и хорошо изученное произведение рубежа II–III веков н. э., о котором в своё время писал даже Гёте (Goethe 1830). Исследовательскую традицию, возникшую по отношению к «Картинам», можно весьма приблизительно разделить на три части: искусствоведческую (изучение книги в

качестве источника по истории античного искусства), филологическую (изучение книги в контексте истории формирования литературных жанров) и философскую (изучение книги в качестве источника по софистическим теориям восприятия и красноречия). Впечатляет уже простое перечисление результатов искусствоведческой работы над «Картинами»: «собран громадный материал для сопоставления *Картин* и памятников искусства, извлечены все новые сведения об античной живописи, учтены все “канонические” решения того или иного сюжета, отношения между скульптурными и живописными вариантами, отмечены, наконец, сюжеты, нигде более не встречающиеся в живописи или даже вообще особые версии мифа..., выделены все указания на перспективу, материал, техническую сторону исполнения» (Брагинская 1976, 148–149). Столь же впечатляющим выглядит и список филологических достижений: определён жанр сочинения Филострата, изучена композиция «Картин», определено место «Картин» в генезисе литературных жанров, на материале «Картин» изучена структура диалогического экфрасиса и т. д. На этом фоне достижения философов выглядят, конечно, значительно скромнее, но при этом являются не менее интересными и перспективными: антропология экфрасиса, теория восприятия, специфика соответствующего этапа развития риторики¹ и пр. Книгу Филострата не изучали пока только в одном отношении: на предмет наличия в ней элементов искусства памяти. Мы видим свою задачу в том, чтобы частично заполнить этот пробел.

Судьба античного искусства памяти сложилась драматичнее судьбы книги Филострата: это искусство, к сожалению, совершенно утрачено. Всё, что у нас есть – это немногочисленные свидетельства современников его расцвета; различные мнемонические техники (и традиция мнемотехники в целом); благоговейное непонимание платоновской философии памяти; возможно, ещё музей и библиотека, если мы соглашаемся с аргументами тех историков культуры, которые выводят музейную институцию из искусства памяти, а также принимаем за факт наличие генетической связи александрийских коллекционирования и каталогизации с античным искусством памяти. Драматичность ситуации состоит в том, что все эти элементы существуют совершенно разрозненно; даже если представить, что культурой будет совершено титаническое усилие по их объединению, то, почти наверняка, ничего хорошего из этого не выйдет. Но зато искусству памяти повезло в другом отношении. Благодаря книге Фрэнсис Йейтс (1997), впервые изданной в 1966 году, интерес к этому явлению на рубеже XX–XXI веков значительно возрос. И

¹ См. Beall 1993, Beaujour 1981, Miles 2017, Shaffer 1998, Squire 2013.

наиболее плодотворным, на наш взгляд, он оказался в области поиска элементов искусства памяти в культуре Ренессанса (Falguières 1992).

В свою очередь, мы стремимся к тому, чтобы, во-первых, обнаружить элементы искусства памяти в произведении знаменитого представителя Второй софистики. Во-вторых, если станет понятно, что «Картины» содержат элементы этого искусства, то следует оценить также возможность того, что книга выполняла роль учебного пособия по риторике.

Предпосылки и допущения

Прежде всего, сформулируем принимаемые нами допущения и оговорим те предпосылки, из которых мы исходим, ведя поиск элементов искусства памяти в «Картинах» Филострата Старшего.

Во-первых, мы не касаемся целого ряда неразрешимых или, наоборот, уже решённых вопросов: об авторе книги, о существовании оригиналов описанных картин, о структуре текста «Картин», о судьбе книги, о влиянии книги на историю литературы и пр. Все эти вопросы разбираются в работах Н. В. Брагинской.²

Во-вторых, не соглашаясь с установкой К. Лемана-Хартлебена (Lehmann-Hartleben 1941), состоящей в том, чтобы видеть в «Картинах» описание реально существовавшей галереи, мы, тем не менее, заимствуем его основную интенцию, правда, перефразируя её сообразно своей цели: у нас не так уж и много документов по античному искусству памяти, чтобы позволить себе не рассмотреть в этом качестве книгу Филострата Старшего.

В-третьих, являясь наиболее популярным и уважаемым жанром художественного творчества на протяжении по меньшей мере столетия, риторика не могла ни быть разработана во всех своих деталях. Мы имеем многочисленные свидетельства, подтверждающие это: в сохранившихся речах, письмах, учебных пособиях по риторике и пр. Однако, удивляет скудость сохранившегося материала по искусству памяти. Можно предположить, что это объясняется спецификой этого раздела риторики. Скажем, немного до нас дошло и материала по произнесению, что понятно: методики обучения этому мастерству передавались, скорее всего, от учителя к ученику во время занятий, учебные пособия по этому предмету вряд ли могли быть эффективными. Об этом можно судить по аналогии с приобретением навыков сценической речи современными студентами театральных училищ. Или

² Библиография работ Н. В. Брагинской, посвящённых Филостратовым «Картинам», дана в издании: Брагинская 1992. К представленной библиографии следует добавить как минимум ещё одну важную статью: Braginskaya, Leonov 2006.

можно привести пример с обучением навыку сложения «столбиком». Им владеют все школьники, но если в учебниках XVIII-XIX веков все арифметические действия представлены и разобраны в виде столбиков, то в более поздних учебных пособиях слагаемые и их сумма обычно записываются в строчку. Хотя запись примеров в столбик тоже присутствует, но в сравнительно меньшем объёме. При этом сама методика выполнения арифметических действий столбиком сейчас редко описывается. Это значит, что навык передаётся непосредственно от учителя к ученику, он как бы инкорпорирован в современную методику преподавания математики.³ Но всё-таки, искусство памяти – это не произнесение и не сложение столбиком, по нему должны были сохраниться если и не учебники, то пособия, а если и не специфические пособия по искусству памяти, то, например, пособия по экфрасису, которые могли бы использоваться для совершенствования навыков и в искусстве памяти. Именно в таком качестве мы рассматриваем «Картины» Филострата Старшего.

В-четвёртых, пытаясь обнаружить затёртые следы искусства памяти мы оказываемся в области смутных предположений и догадок, но это и неудивительно. Откуда нам, например, известно, какие ассоциации вызывали образы, созданные Филостратом, у его современников? Выстраивая же собственные ассоциативные ряды мы неизбежно рискуем. Нам приходится принимать в качестве фактов некоторые предположения, делать допущения. Поэтому, например, следующее утверждение Р. Фуллер принимается нами за адекватную характеристику одного из элементов «культурной памяти» современников Филострата: «упоминание крылатой колесницы без ссылки на *Федр* означало, что авторы и их аудитория были прекрасно знакомы с произведениями Платона» (Fowler 2010, 106). Приведём ещё один пример. Клавдий Элиан, современник Филострата, в своих «Пёстрых рассказах» дважды вспоминает историю о том, как пчёлы вскармливают младенца мёдом (Элиан, *Пёстрые рассказы* X, 21 и XII, 45).⁴ Причём, в первый

³ В нашу подборку учебников по арифметике вошло семь изданий: Магницкий 1703, Безу 1806, Аглоблин 1846, Бугаев 1898, Великославинский 1932, Моро, Колягин 1991, Петерсон 2013.

⁴ Приведём эти фрагменты в переводе С. В. Поляковой (1963, 80 и 95): «Однажды, когда Платон был ещё в младенческом возрасте, Аристон приносил на Гиметте жертву Музам или нимфам, и все были поглощены торжественным обрядом, Периктиона положила ребёнка в раскинувшиеся поблизости миртовые заросли. Пока он спал, пчелиный рой с жужжанием опустился на его уста, предрекая этим свойственную Платону впоследствии сладость речи» (X, 21). «Во рту Платона пчелы

раз этот младенец – Платон, во второй – речь о двух младенцах, Платоне и Пиндаре. Мы вправе заключить, что этот сюжет был достоянием образованной публики по крайней мере в эпоху Второй софистики. Теперь, когда мы встречаем сюжет вскармливания Пиндара пчёлами в «Картинах», мы, разумеется, вспоминаем и его «медового» брата Платона. Почему бы нам не предположить, что у читателей и слушателей Филострата память была не хуже нашей? Мы допускаем, что при упоминании сюжета о вскармливании младенца мёдом ассоциативная связь между Пиндаром и Платоном устанавливалась у современников Филострата так же просто, как она устанавливается у нас, например, между Пушкиным и Гоголем при упоминании истории о поиске сюжета для «Мёртвых душ».

В-пятых, безусловная значимость платоновских диалогов для Второй софистики, их широкая известность, а, значит, и удобство их использования в пропедевтических целях, наконец, потребность в интерпретации платоновских текстов, характерная для Поздней Античности, – всё это заставляет нас искать в «Картинах» аллюзии на диалоги Платона. Более того, мы предполагаем, что элементы искусства памяти, содержащиеся в экфрасисах Филострата Старшего, оказались там по воле автора «Картин» не столько для того, чтобы удовлетворить практическую нужду риторов в мнемотехнике, но, в гораздо большей степени потому, что сам Филострат сочувствовал платоновскому пониманию памяти, в соответствии с которым память открывает путь к истинному бытию. Именно с таким пафосом мы и приступаем далее к поиску элементов искусства памяти в «Картинах».

«Картины» и музей

Трудно не заметить, насколько объект, описанный в книге Филострата, типологически близок современному музею. Музей же в наши дни – это институт памяти, или «место памяти» (Нора 1999). Сравнение галереи Филострата с современным музеем не является доказательством того, что книга Филострата посвящена искусству памяти, однако эта аналогия заставляет нас искать дополнительные аргументы для подтверждения нашего предположения.

Во-первых, сам Филострат во Введении, говорит о том, что его беседы с юношами проходили в некой картинной галерее под Неаполем. Существовала ли эта галерея на самом деле или она была результатом литературного вымысла? – Это для нас сейчас не имеет значения. Важно, что объект «Кар-

устроили улей, а Пиндара, подкинутого в младенчестве, вскормили своим медом, вместо молока родительницы» (XII, 45).

тин» воспринимается в качестве чего-то хотя бы отдалённо напоминающего Галерею Уффици. Тем более, что подобное восприятие книги, возможно, существовало всегда, во всяком случае, начиная с Ренессанса именно так читали произведение Филострата. И, представляется, такое восприятие «Картин» было частью авторского замысла.

Во-вторых, сама неразрешимость научного спора о реальном существовании оригиналов картин, описанных Филостратом, переводит его «галерею» в тот статус, в котором находятся риторические «места памяти»: для последних не важно, существуют ли они на самом деле или нет (Carlan 1964, 209).

В-третьих, в смысле хронологии, второе рождение искусства памяти в эпоху Ренессанса совпадает по времени с появлением первых художественных галерей. Например, театр памяти был создан Джулио Камилло (Йейтс 1997, 168–225) незадолго до открытия Галереи Уффици. А на концепцию экспозиции Самуэля Квикхелберга оказала влияние та же идея театра памяти (Falguières 1992).

В-четвёртых, правила построения музейной экспозиции чрезвычайно точно повторяют те требования, которые учителя риторики предъявляли к риторическим местам памяти (Carlan 1964, 206–213).

Наконец, в-пятых, нельзя не обратить внимания на тот факт, что развиваемая П. Нора теория «мест памяти» повторяет внутреннюю логику соответствующего раздела античного искусства памяти (Зенкин 2007, 12).

На основании этих косвенных аргументов мы несколько утверждаемся в своих предположениях о том, что суть риторического искусства памяти реализована в современных музеях; и о том, что известную роль в этой трансформации сыграли Филостратовы «Картины». Это парадоксально: галереи, описанной Филостратом, скорее всего, никогда и не существовало, зато искусство памяти, запечатлённое в «Картинах», возможно, обрело своё материальное существование именно в музее.

«Картины» как учебник по риторике

Книга написана Филостратом в жанре диалогического экфрасиса, в ней записаны диалоги перед картинами, происходившие между ритором, десятилетним мальчиком и группой юношей. Это делает вероятным предположение о том, что сам текст «Картин» имеет педагогическую направленность, мог использоваться в качестве своеобразного пособия по красноречию. Косвенно это подтверждается ещё и тем фактом, что сохранилось большое количество рукописей «Картин»: почти столько же, сколько и рукописей «Одиссеи» (74 и 75 соответственно) (Брагинская 1992, 5). Безусловно, в качестве учебника книга могла использоваться в многочисленных риторических

школах как поздней Античности, так и греческого Средневековья. Однако, остаётся вопрос: при изучении какой из риторических дисциплин использовались «Картины»?

Известно, что в эллинистическую эпоху «риторическая разработка речи насчитывала пять частей: нахождение материала (*inventio*), расположение материала (*dispositio*), словесное выражение (*elocutio*), запоминание (*memoria*) и произнесение (*actio*). В последовательности этих пяти частей и излагалась обычно риторическая теория» (Гаспаров 1972, 18. Kennedy 1994, 4–6). «Картины» со свойственными им совершенством композиции, ясностью и красотой стиля, безусловно, являются высочайшим образцом риторического искусства, эта книга могла бы быть учебным пособием по всем пяти элементам риторического образования. Тем не менее, остановимся только на интересующем нас предмете – искусстве памяти. Оратору необходима не просто хорошая, а превосходная память:

«Некоторые полагают, что память есть дело одной природы; и нет сомнения, что от неё много зависит; но она, как и все другие дарования, получает ещё большую силу от нашего собственного рачения...» (пер. А. Никольского 1834, 336),

– писал Марк Фабий Квинтилиан, автор наиболее полного из дошедших до нас риторических наставлений. Далее Квинтилиан переходит к описанию собственно искусства памяти, честь изобретения которого принадлежит греческому поэту Симониду Кеосскому. В ещё более раннем учебнике по риторике – *Rhetorica ad Herennium*, – написанном современником Цицерона, содержится достаточно подробное описание искусства памяти, или, точнее, «искусной памяти», дополняющей память природную, или естественную. «Искусная память состоит из мест и образов»⁵, – пишет неизвестный учитель риторики.

Итак, искусство памяти состоит в том, чтобы уметь быстро и точно ориентироваться в воображаемых или реальных (не важно!) местах памяти, помещая в них и извлекая оттуда необходимые образы. Важные сведения об искусстве памяти есть и у Цицерона:

«Места, которые мы воображаем, должны быть многочисленными, приметными, отдельно расположенными, с небольшими между ними промежутками; а образы – выразительными, резкими и отчётливыми, чтобы они бросались в глаза и быстро запечатлевались в уме» (*Об ораторе* 87, пер. Ф. А. Петровского, 1994, 312).

Заметим, насколько описываемые Филостратом картины быстро запечатлеваются в уме! И разве структура «Картин», так подробно изученная

⁵ «Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus» (Caplan 1964, 208).

Н. В. Брагинской (см. особ. Braginskaya, Leonov 2006), не способна формировать то необходимое множество мест (=locis), которое при этом наилучшим образом приспособлено для помещения в них соответствующих образов, то есть для запоминания?

Однако, сама по себе «картинность», живость создаваемых Филостратом образов не является доказательством того, что «Картины» – это пособие по искусству памяти, поскольку любой образ, созданный при помощи слов, должен, как картина, вставать перед глазами слушателя. Собственно говоря, это и есть определение экфрасиса: описательная речь, предмет которой ясно предстаёт взорам.⁶ Поэтому обратимся к конкретным примерам, которые способны в большей или меньшей мере подтвердить наше предположение.

Две следующие детали, содержащиеся в группе описаний – II.8 Мелес, II.9 Панфея, II.10 Кассандра, II.11 Пан, II.12 Пиндар, – могут свидетельствовать о наличии в «Картинах» учебно-риторического замысла (к подробному анализу этой группы описаний мы обратимся ниже). Во-первых, в разбираемых здесь картинах бросается в глаза описание Филостратом женской красоты: все, о ком он здесь говорит, прекрасны до такой степени, что автор специально обращает внимание на простоту женских нарядов. Здесь он, очевидно, следует той логике, которую изложил в первом описании этого цикла, во фрагменте, посвящённом красоте Критеис:

«...цепочки, блеск камней и ожерелья женщинам с умеренной красотой придают не мало изящества и, клянусь Зевсом, этим прибавляют им красоты; у женщин же некрасивых или, напротив, очень красивых они производят обратное действие. У одних они сильнее подчёркивают их некрасивость, у других же отводят глаза от природной красоты» (здесь и далее пер. С. П. Кондратьева, 1936, 70).

Все женщины у Филострата прекрасны и не украшены. Даже Кассандра перед смертью сбрасывает «венки священных повязок», которые хотя бы и с оговоркой можно было принять за украшения. Критеис, Панфея и Кассандра прекрасны без украшений. Лишь каплями росы, воды или грязи могут быть украшены иные нимфы, а, например, нимфы лугов сами по себе прекрасны, как цветы гиацинта. Все женщины, которых нам описывает Филострат, не нуждаются в украшениях. О чём это может сказать ученику ритора? Мы склонны видеть в Филостратовом отношении к женскому наряду, кроме очевидного смысла, ещё и метафору его приверженности простоте

⁶ Мы благодарим Д.А. Черноглазова за указание на это классическое, но неизвестное нам ранее определение экфрасиса, принадлежащее Афтонию: "Ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ὑπὲρ ὅψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον (Spengel 1854, 46).

аттического стиля красноречия. А вот лидийцев он, наоборот, порицает за излишнюю любовь к украшениям (за азианский стиль?) (*Картины* I. 30).

Можно отметить ещё один элемент «Картин», свидетельствующий о учебно-риторической направленности книги. Особенно, на наш взгляд, этот элемент заметен в рассматриваемой группе описаний. Кто и что участвует в «Картинах»? Сам Филострат в качестве учителя, юноши-ученики и мальчик – сын хозяин дома, в котором гостит Филострат. И, конечно, картины, сюжеты и герои которых предстают перед юношами во всей их жизненной силе. Оживить картины – в этом состоит искусство ратора, но часть этого искусства состоит в том, чтобы хорошо знать свою аудиторию (см. Платон, *Федр* 273d–e). Даже блестящий Филострат не смог бы оживить в слове те картины, которые были бы юношам неинтересны. А вот красавицы юношам, безусловно, интересны. Итак, у нас есть три стороны: мальчик и юноши, Филострат, ожившие картины. Это, с одной стороны, естественно для диалогического экфрасиса, который есть ничто иное, как «беседа, связанная с изображением и содержащая его описание» (Брагинская 1994, 275). Именно в этом жанре написаны «Картины». Однако, с другой стороны, это ещё и те три вещи, которые необходимы ратору: природа, знание, умение (φύσις, ἐπιστήμη (τέχνη), ἄσκησις) – в этих трёх терминах, суммируя соответствующие наставления Исократ, Дионисия Галикарнасского и Элия Аристиды, выразил суть риторического мастерства Я. Н. Любарский, когда комментировал риторическую подготовку Анны Комнины (Любарский, Каждан 1965, 437–438). В диспозиции «Картин» эти термины находят следующие соответствия: природа – это красавицы (напомним, без украшений), знания – это Филострат, умение (а точнее, ещё только упражнения) – это юноши (природа, как она представлена в «Картинах», безусловно, для них притягательна). На наш взгляд, эта схема хорошо согласуется с конструкцией диалогического экфрасиса: в нём странники (юноши) получают комментарии по поводу того, на что они смотрят (природа), от посвящённого (Филострата) (Брагинская 1992, 1). Так или иначе, на наш взгляд, вполне можно видеть в выборе Филостратом жанра диалогического экфрасиса для своего произведения способ реализации его учебно-риторического замысла.

Босфор (*Картины* I. 12–13)

В русском издании С. П. Кондратьева 12-я картина первой книги разделена на две части – «Босфор» и «Рыбаки» – с сохранением сплошной нумерации фрагментов от 1 до 10, по пяти в каждой из картин. И для этого есть основание, поскольку здесь Филострат действительно описывает как бы две картины: на одной изображён Босфор во всём множестве разнообразных дета-

лей, или, как пишет автор, «...всё нам рисует картина: что есть в природе, что в ней бывает, что иной раз могло бы в ней быть» (I, 12(5)). Во второй же части описывается технология ловли тунцов сетями на том же Босфоре, и Филострат вновь использует то же самое слово – ἡ γράφη – «теперь посмотри на эту картину...» (*Картины* I, 13(9)), как будто это ещё одна, вторая, картина. Кроме того, здесь С. П. Кондратьев следовал более ранней издательской традиции, в соответствии с которой Босфор делился на две части (12 и 13), при этом вторая часть получила название «Рыбаки» (Page, Capps, Rouse 1931, 52). В двуязычном издании серии The Loeb Classical Library (Page, Capps, Rouse 1931) Босфор тоже разделён на две части – 12 и 13, – но вторая часть не имеет специального названия. В более ранних изданиях Бенндорфа-Шенкеля (Benndorff, Schenkeli 1893, 25–30) и Кайзера (Kayser 1870–1871, II, 31–35) Босфор разделён на две части тоже только при помощи нумерации: он включает в себя 12-ю и 13-ю части первой книги. Не имея на этот счёт точных сведений, мы предполагаем, что авторы критических изданий «Картин» опираются на рукописную традицию, когда публикуют «Босфор» в качестве единого описания, но имеют в виду и раннюю издательскую традицию, когда сохраняют нумерацию описаний. В виду этого в критических изданиях «Босфор», начиная с середины XIX века, имеет одно название, но разделён на две части.

Не является ли эта путаница указанием на хранящуюся в Босфоре загадку? Кроме того, Н. В. Брагинская отводит «Босфору» роль центра симметрии большого цикла первой книги, это тоже привлекает к нему исследовательское внимание. Есть и ещё одна странность: «Босфор» как бы нарочно начинается с лакуны, иметь которые вообще-то не свойственно «Картинам», сохранившимся в большом количестве списков. «Босфор» начинается с фразы: «...а стоящие на берегу женщины поднимают крик...». Кайзер счёл, что «стоящие на берегу женщины» были перенесены в начало «Босфора» из предыдущего описания (Фаэтон – *Картины* I, 11(4)), где этими женщинами были Гелиады, уже начавшие превращаться в деревья (Page, Capps, Rouse 1931, 48). Поэтому непонятно, с чьего крика начинается «Босфор»? Чем ещё примечателен «Босфор»? Например, в нём есть отсылка к тому месту во введении, где Филострат описывает расположение и конструкцию той картинной галереи под Неаполем, по которой он на протяжении всей книги якобы водит юношей. Дом, к которому приплывают юноши – это такая же галерея, обращённая к морю, плещущемуся также на Западе (во введении галерея обращена к Тирренскому морю, а здесь находится на азиатском берегу Босфора). Вспомним, что галерея из введения имела четыре или пять

перекрытий. Четвёрка, важная в античной мнемотехнике,⁷ не единожды встречается в этом описании: ширина Босфора – четыре стадия, рыбаков в лодке, скорее всего, – четыре, коней, которых женщины умоляют быть послушными, возможно, тоже четыре (по крайней мере, Филострат после этого говорил именно о квадрагах: *Картины* I, 17 и I, 30), количество рыб в тех «фалангах», которыми плывут по Босфору тунцы – всегда кратно четырём, в картине описывается только четыре сооружения (принявший юношей дом, памятник влюблённым, дом неприступной вдовы, окружённое колоннами святилище). Всё это заставляет обратить внимание на «Босфор» и исследовать его в целях выявления в нём хотя бы слабых следов искусства памяти.

Гелиады из предыдущего описания кричат, оплакивая гибель своего брата Фаэтона, они превращаются в деревья и роняют свои янтарные слёзы в воду. Они – оборотная сторона своего брата: Фаэтон обрушил на землю Солнце, его же сёстры роняют только капельки такого же золотого янтаря. Боль брата и сестёр утешает бог реки, и вода здесь означает не только успокоение и заботу, но ещё и является той зеркальной поверхностью, которая разделяет и связывает брата с сёстрами. Живая плоть Фаэтона становится пеплом, живая плоть Гелиад становится деревом, огонь солнца становится янтарём, разрывающим водную гладь. Огонь, проходя через воду и жалость сестёр, становится камнем, текущим из дерева. Описание «Фаэтон» рассказывает не только о солнце, но не меньше и о воде. Поэтому есть смысл сохранить если не в тексте, то хотя бы в памяти образ водной поверхности, приступая к следующему описанию, в котором речь идёт о Босфоре.

Итак, если использовать замеченную Кайзером вставку из предыдущей картины в качестве указания на мотивы противостояния (огонь-вода, брат-сёстры, небо-земля, гордость-жалость) и превращения (превращение Гелиад в деревья); если, кроме того, использовать издательскую традицию деления «Босфора» на две части, то «водораздел» в нашем описании проходит между фрагментами 12(5) и 13(1), то есть ровно по середине фрагмента. Что происходит на этой границе? Корабли, которые привлекаются из Понта костром, горящим перед святилищем, вдруг превращаются в тунцов, о ловле которых и идёт речь в оставшихся пяти фрагментах «Босфора». Это очень близкая предыдущему описанию («Фаэтон») схема: огонь, горящий на вершине; деревянные тела кораблей, превращающиеся в плоть рыб, постепенно теряющихся в глубине вод. Огонь и вода и в этом описании являются крайними точками всех происходящих метаморфоз. Предметы описания первой части «Босфора» находятся над поверхностью воды, на свету; пред-

⁷ В качестве примера приведём исследование Тоноян (2011) о мнемонической практике использования квадрата в логике.

мет заботы участников второй части картины находится под поверхностью воды, в воде. Всё, что на свету – предельно индивидуально, ясно, отчётливо, живо; в воде – чрезвычайно однообразно, различимо только по типам: то, что глубже или дальше, всё больше и больше сливается с водой, становится, в конце концов, неразличимым. Понятно, Босфор – тоже река, поток, как и всякая река он смывает воспоминания, уносит вдаль отражения. Но если встать в нужном месте, вооружиться всем необходимым и правильно подготовиться, то можно будет выловить эти воспоминания. Тунцы – это не только водная плоть деревянных тел кораблей, плывущих из Понта, это тени вообще всего, «... что есть в природе, что в ней бывает, что иной раз могло бы в ней быть» (I.12(5)). Что нужно сделать, чтобы привлечь эти тени, и описывает «Босфор». Нужно сначала во всех подробностях разглядеть всё то, что отбрасывает тени. Потом необходимо создать центр и вершину всех этих вещей, обнаружить источник того света, в котором они и имеют своё зримое бытие (огонь у святилища). Этот источник и будет задавать направление воспоминаниям-теням, которые теперь нужно научиться улавливать. Это само по себе не так трудно, если пользоваться определёнными мнемоническими правилами: квадратами, зоркостью и быстрым счётом. Есть здесь место и ритору: это наблюдатель, забравшийся на высокую мачту. Он обладает превосходным зрением и громким голосом, необходимым для того, чтобы предупредить рыбаков о приближении тунцов-воспоминаний. Огонь превращает корабли в тунцов, а зоркий наблюдатель превращает тунцов в крики: образы памяти превращает в слова, возвращая бытие в его исходное состояние, к истине.

Итак, формулируя кратко, мы можем предположить, что в первой части «Босфора» (I.12) дана условная модель «материала» для памяти: место памяти (Босфор) и образы памяти («всё, что есть и может быть на свете»). Во второй же части (I.13) представлен способ «соединения» мест и образов. Речь идёт о применении искусства памяти: ловля тунцов сетями, перегораживающими Босфор (ни охота, ни любовное преследование, ни земледелие, ни скотоводство – ни что из того, что ещё изображено во фрагменте, а почему-то именно рыбалка). Превращение кораблей в тунцов, плывущих стройными колоннами, улавливаемых рыбаками в таком количестве, что часть можно от щедрости и отпустить, возможно, характеризует и работу памяти: уничтожать различие между возможным и действительным, быть щедрым в забвении, не лишая, тем самым того, что забыто, места в бытии, а лишь выпуская его из сетей памяти.

Пелопс (*Картины* I.30)

Наверняка в тексте «Картин» присутствует ряд явных аллюзий, отсылающих к значимым для риторического образования положениям. Эти аллюзии должны служить своего рода напоминаниями, ключами, использование которых облегчает и совершенствует обучение. Мы предполагаем, что в описании I.30 Пелопс содержит символическое изображение правил красноречия и диалектики из платоновского «Федра». Ключ к этой аллюзии – соответствие четвёрки белых коней у Филострата четырём видам благородного неистовства у Платона.

В этом описании Посейдон дарит Пелопсу золотую колесницу, в которую запряжена четвёрка коней. Из описания I.17 известно, что кони Пелопса – белые и послушные, четвёрка же Эномая, наоборот, составлена из коней злых и чёрных. Ключевым для нашей цели является следующий фрагмент речи Филострата:

«Не малый труд, думаю, поставить вместе всех четырёх коней так, чтобы не перепутались ноги у них, и взнуздавши их, не давать им баловаться; заставить стоять того, кто не хочет стоять на месте, успокоить, кто хочет копытом бить, и того, кто высоко поднимает голову, а четвёртый конь, повернувшись к Пелопсу, восхищается его красотой, и ноздри его широко раскрыты, как будто он ржёт» (*Картины* I.30).

Несколько моментов заставляют нас видеть в указанном фрагменте аллюзию на описание правил красноречия в платоновском *Федре*. Во-первых, само упоминание квадриги позволяет нам надеяться на наличие здесь элементов искусства памяти, потому что квадрига – это уже знакомая нам мнемоническая четвёрка, или квадрат. Во-вторых, белые кони Пелопса, призванные победить чёрных коней Эномая, могут олицетворять белого и чёрного коней, из используемого Платоном уподобления души «соединённой силе крылатой парной упряжки и возникшего»⁸ (*Федр* 246a): белый конь у Платона – послушный, чёрный – своенравный.

В-третьих, описание коней в упряжке Пелопса (I.30) можно сопоставить с платоновским описанием четырёх видов «божественного неистовства» (*Федр* 265b): конь, который «не хочет стоять на месте» (у Филострата) – «творческое неистовство» (у Платона); конь, который «хочет копытом бить» – «посвящение в таинства»; конь, который «высоко поднимает голову» – «вдохновенное прорицание»; наконец, конь, который «повернувшись к Пелопсу, восхищается его красотой» – «любственное неистовство». Это уподобление подтверждается и другим: видам низкого неистовства, не назван-

⁸ Цитаты из *Федры* приводятся в переводе А. Н. Егунова.

ным у Платона, могут соответствовать чёрные и злые кони Эномая, тоже не описанные Филостратом.

Предположим, наконец, что соотнести Филостратовых коней можно не только с видами благородного неистовства, но ещё и с правилами диалектики и красноречия, которые формулируются Платоном в «Федре» несколько раз и сводятся к четырем: 1) нужно знать того, к кому обращаешься с речью (273d-e); 2) уметь делить все существующее по видам (273e; 265e); 3) уметь охватывать одной идеей все единичное (273e; 265d); 4) хорошо знать то, о чем говоришь (277b-c). Эти правила, а также виды благородного неистовства легко запомнить, представляя себе (или смотря на) четвёрку коней Пелопса:

	Четыре коня у Филострата (<i>Картины</i> I.30)	Четыре вида божественного неистовства у Платона (<i>Федр</i> , 265b)	Четыре правила красноречия и диалектики у Платона (<i>Федр</i>)
1	Конь, который «не хочет стоять на месте»	«творческое неистовство» – Музы	уметь охватывать одной идеей все единичное (273e; 265d)
2	Конь, который «хочет копытом бить»	«посвящение в таинства» – Дионис	уметь делить все существующее по видам (273e; 265e, 266)
3	Конь, который «высоко поднимает голову»	«вдохновенное прорицание» – Аполлон	хорошо знать то, о чем говоришь (277b-c)
4	Конь, который «повернувшись к Пелопсу, восхищается его красотой»	«любовное неистовство» – Афродита и Эрот	нужно знать того, к кому ты обращаешься с речью (273d-e)

Урок искусства памяти в «Картинах» (*Картины* II.8–12)

Пример со сложением столбиком, приведённый выше, говорит о том, что отдельные навыки могут передаваться ученикам не посредством учебников, а благодаря образовательным технологиям: устно, но при этом не менее, а может, даже и более эффективно, чем если бы они передавались в письменном виде. Помня об этом, попытаемся найти свидетельство применения подобной методики в «Картинах». Рассматриваемый ниже фрагмент состоит из пяти описаний, которые расположены во второй части книги: II.8 Мелес, II.9 Панфея, II.10 Кассандра, II.11 Пан, II.12 Пиндар. В структуре «Картин», выявленной

610 Искусство памяти в «Картинах» Филострата

Н. В. Брагинской (Braginskaya, Leonov 2006), первые четыре описания относятся к первому семантическому циклу, последнее – ко второму. Такое наложение, возможно, свидетельствует о пересечении двух назначений книги: художественного и учебного, хотя утверждать этого мы не можем. Мы предполагаем, что в пяти названных описаниях мы имеем перед собой отдельный урок, в ходе которого Филострат учит юношей вкусу слов. Признаем, что даже если мы имеем дело с уроком, то этот урок (как и любой другой) не существует отдельно от остальных: вырывая его из художественного и дидактического единства, мы совершаем, конечно, насилие над книгой. Кроме того, сам предмет урока – «вкус слов» – выглядит настолько эфемерным и нешкольным, что трудно себе представить, что этому можно было научить. Признав это, вернёмся, тем не менее, к решению нашей задачи.

Мы полагаем, что описания II.8–12 объединяются в группу на основании вкусовых связей, существующих между цветом и звуком или жидкостью и звуком, которые доминируют в представленных здесь картинах. Смысловая же последовательность описаний позволяет предполагать наличие в этой группе и развитие сразу двух сюжетов: поэтического и философского.

«Поэтический» сюжет начинается с Гомера, о родителях которого речь идёт в I.8, и заканчивается Пиндаром, рождение которого Филострат описывает в I.12. Хотя в целом цветовая гамма картин этой группы соответствует всем остальным описаниям – пурпур, золото, белизна и тому подобное, – однако, здесь обращает на себя внимание связь цвета и звука, скорее всего, это именно вкусовая связь:

Картина	Цвет	Звук	Вкус
II.8 Мелес	Прозрачные воды Мелеса, любовные слёзы Критеис, смешение того и другого. Пурпурная повязка на волосах девушки. Лотосы, крокусы, гиацинт	Журчание потока, тихая беседа влюблённых	Чистота. Смешение пресного и солёного.
II.9 Панфея	Кровь, страшные раны Абрадата, румянец на щеках Панфеи, гиацинт, золото (шлем, золотой песок Кира, золотое лоно Лидии), слёзы Панфеи, царапины на её шее, её чёрные волосы и глаза	Молчание	Горечь решимости

Π.10 Кассандра	Золото (светильники, кубки), красный (огонь светильников, кровь, раны, вино; кровь, смешанная с вином и едой; румянец на щеках мертвецов)	Жалобный крик Кассандры, который невозможно забыть даже в Аиде	Горечь предательства (Агамемнон, Клитемнестра), горечь одиночества и недоверия (Кассандра)
Π.11 Пан	Капли воды на волосах Наяд, засохшая грязь на нимфах стад, нимфы лугов подобны цветам гиацинта, чёрная (?) борода Пана.	Крик Пана, которому не отвечает даже Эхо	Горечь обиды
Π.12 Пиндар	Капли свежей росы, покрывающие нимф, мёд и пчёлы.	Жужжание пчёл, звон кимвалов, звуки тимпанов Реи.	Сладость слов. Слова Пиндара как капли мёда.

Итак, этот поэтический сюжет пяти описаний Филострата строится, с одной стороны, на «медовых» созвучиях: Μέλις – μέλι – μέλιττα; на видимых образах: музы в виде пчёл привели корабли афинян в Ионию; на завершающем сюжет вскармливании Пиндара пчёлами. А с другой стороны, сюжет держится на владении сосудами поэзии, каждый из которых наполнен особенной жидкостью, а их смешение и рождает звуки поэтической речи. Так слёзы Критеис, смешиваясь с водами юноши-потока Мелеса, рождают неразличимый для посторонних любовный шёпот. А капли мёда на губах Пиндара превращаются в слова песен, которые поёт даже Пан, наверняка вернув себе этим благосклонность нимф. Капли воды, смешанные с засохшей грязью и гиацинтами, рождают безответные крики. Если же смешать золото (=мёд?) с кровью, вином и огнём, получится жалобный крик, настолько жалобный, что услышавший никогда его не забудет. Соединение крови и золота даст молчание беспредельного мужества и беспредельной же любви.

Другой сюжет – философский – лишь едва угадывается в этой группе описаний. На связь этого сюжета, апофеозом которого является рождение Пиндара, с платоновской философией косвенно указывает единство способа вскармливания поэта и философа. Если во времена Второй софистики историю о том, что пчёлы питали своим мёдом младенца, относили в равной мере как к Пиндару, так и к Платону (см. Полякова 1963, 80 и 95), то вме-

сте с Пиндаром, названным Филостратом, Платона ученики вспоминали уже самостоятельно.

Если аллюзия на Платона действительно существует в рассматриваемой группе описаний, то можно попробовать понять, какую роль платоновская философия памяти играет в риторическом наставлении Филострата. «Картины» могут рассматриваться не только как внутренне логичная и хорошо запоминающаяся система мест памяти, но ещё и как урок платоновской философии, для которой чрезвычайно важно припоминание. Поскольку «правда обо всём сущем живёт у нас в душе»⁹ (Платон, *Менон* 86b), то «найти знания в самом себе – это и значит припомнить» (85d). Филострат помогает юношам припомнить то знание, которое уже содержится в их душах, и делает он это точно так же, как Сократ в Меноне. Только если у Сократа юноша решает геометрическую задачу, то юноши Филострата овладевают другим искусством – красноречием. Поэтому и группа картин, которые описывает учитель, должна пробудить в их душах главное риторическое знание – о вкусе слов.

Присутствующий в рассматриваемой группе описаний урок припоминания начинается вопросом: «А зачем здесь музы? Что делать им у вод Мелеса?» (II. 8, 6). Если в античной драме «все, о чем говорится, сопровождается движениями, которые непременно бывают названы, словно зрители слепы» (Фрейденоберг 1998, 550), то Филострат здесь задаёт вопрос, словно юноши глухи и беспамятны. Но юноши, во-первых, многое слышат: Μέλις – μέλι – μέλιττα – [μέλος] (Мелес – мёд – пчела – [песня]). Во-вторых, они многое помнят. Трудно в это «медовое» созвучие не добавить ещё и имени одной из трёх старших муз, ведь именно музы в виде пчёл привели корабли в Ионию: Μελέτη (Забота, Опыт, Ораторское упражнение; см. Дворецкий, Соболевский 1958 и Павсаний, *Описание Эллады* IX, 29, 2, пер. Кондратьев, Никитюк, Фролов, 2002, II, 215). Трудно также не обратить внимание на присутствие и двух других старших муз в развитии сюжета этой группы описаний (Μνήμη (Память), Ἀοιδή (Песнь)). Наконец, кроме того, что юноши помнят в начале «урока», есть ещё нечто, что они должны припомнить уже под руководством учителя: вкус слов. И это начинает происходить, когда Филострат называет тему урока: «Им пришлось по душе Иония из-за Мелеса, воды которого вкуснее вод Кефиса и Ольмея» (II. 8, 6).

Предположив, что в данной группе описаний содержится урок, темой которого является «вкус слов», мы рискуем предположить и следующее. Возможно, все необходимые навыки в искусстве памяти школьники получали

⁹ Цитаты из *Менона* приводятся в переводе С. А. Ошерова.

не из специальных разделов учебников по риторике, но благодаря тем образовательным методикам, которыми пользовались софисты, а вслед за ними и средневековые учителя риторики. В самом деле, если в рассмотренном примере ученики могут получить навык распознавать слова «на вкус», поскольку имеют перед собой не просто описания, но ещё и правильно сгруппированные описания и, вероятно, снабжённые необходимыми комментариями учителя; то почему мы не можем допустить, что с помощью подобных методик и передаётся искусство памяти?

Общие выводы нашей работы весьма скромны, но при этом и достаточно обнадеживающи. В результате исследования становится очевидным тот факт, что в «Картинах» Филострат Старший использовал элементы искусства памяти для того, чтобы облегчить запоминание отдельных положений платоновской философии, относящихся к риторике и диалектике (I.30 Пелопс). Более того, в книге содержится также фрагмент, символически изображающий саму работу памяти (I.12–13 Босфор). Между описаниями Филострата и современным музеем есть типологическая близость. Это может служить косвенным доказательством связи «Картин» с искусством памяти в том случае, если мы принимаем определение музея в качестве места памяти. Наконец, мы получаем некоторые основания для того, чтобы подтвердить гипотезу о том, что «Картины» могли использоваться в поздней Античности и Средневековье в качестве учебника по искусству памяти: в книге, возможно, содержится материал для выработки необходимых риторических навыков (*Картины* II.8–12); кроме того, вполне оправданным выглядит предположение о том, что книга Филострата могла использоваться в качестве своеобразной схемы или образца для организации мест и образов памяти. В этом качестве «Картины» могли быть идеальным учебным пособием по одному из разделов риторики: искусству памяти. Разумеется, текст «Картин» требует дальнейшего изучения в заданном направлении. Раскрытие всех элементов искусства памяти в «Картинах» расширит наше знание о философских и риторических изысканиях Второй софистики, приблизит решение вопроса о месте книги в системе средневекового образования.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аглоблин, В. (1846) *Арифметика*. Москва.
 Брагинская, Н. В. (1976) «Жанр Филостратовых «Картин»», Соколов, В.В., Доброхотов, А.Л., ред. *Из истории античной культуры*. Москва, 143–169.
 Брагинская, Н. В. (1992) *Генезис и структура диалога перед изображением и «Картины» Филострата Старшего*. Москва.

- Брагинская, Н. В. (1994) «*Картины* Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением», Бессмертный, Ю.Л., ред. *Одиссей. Человек в истории*. Т.6. Москва, 274–313.
- Бугаев, В. В. (1898) *Руководство к арифметике. Арифметика целых чисел*. Москва.
- Великославинский, А. П. (1932) *Учебник по математике для 2 года обучения ФЭС Средневолжского края*. Самара–Москва.
- Гаспаров, М. Л. (1972) «Цицерон и античная риторика», Гаспаров, М.Л., ред., Марк Туллий Цицерон. *Три трактата об ораторском искусстве*. Москва, 7–73.
- Дворецкий, И. Х., сост., Соболевский, С.И., ред. (1958) *Древнегреческо-русский словарь*. В 2 т. Москва.
- Загорский, В., пер. (1806) Безу, г-н., *Курс математики*. 2-е изд. Москва.
- Зенкин, С. Н. (2007) «Морис Хальбвакс и современные гуманитарные науки», Хальбвакс, М. *Социальные рамки памяти*. Пер. С. Н. Зенкина. Москва, 7–24.
- Йейтс, Ф. (1997) *Искусство памяти*. Пер. Е. Малышкина. Санкт-Петербург.
- Квинтилиан (1834) «О памяти», Марка Фабия Квинтилиана *Двенадцать книг риторических наставлений*. Пер. А. Никольского. Часть II. Кн. 11-я. Санкт-Петербург, 336–356.
- Кондратьев, С. П., пер. (1936) Филострат (Старший и Младший). *Картины*. Каллистрат. *Статуи*. Б.М.: Изогиз.
- Кондратьев, С.П., пер., Никитюк, Е.В., Фролов, Э.Д., ред., (2002) Павсаний. *Описание Эллады*. В 2 т. Москва.
- Лосев, А. Ф. Асмус, В. Ф., Тахо-Годи, А. А., ред. (1990–1994) Платон. *Собрание сочинений в 4-х тт.* Москва.
- Любарский, Я. Н., пер., комм., Каждан, А. П., ред. (1965) Анна Комнина. *Алексиада*. Москва.
- Магницкий, Л. Ф., (1703) *Арифметика, сиречь наука числительная*. Москва.
- Моро, М.И. и др., Колягин, Ю.М., ред. (1991) *Математика: 2 кл.: Учеб. для четырёх-лет. нач. шк.* 5-е изд. Москва.
- Нора, П. (1999) «Между памятью и историей. Проблематика мест памяти», Хапаева, Д., пер., П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок, *Франция-память*. Санкт-Петербург, 17–50.
- Петерсон, Л.Г. (2013) *Математика "Учусь учиться". 2 класс. Часть 1*. Изд. 5-е, перераб. Москва.
- Петровский, Ф.А., пер. (1994) Цицерон. *Об ораторе*. Кнабе, Г.С., сост. (1994) Цицерон. *Эстетика: Трактаты. Речи. Письма*. Москва, 1994, 162–371.
- Полякова, С. В., (1963) «Клавдий Элиан и его “Пёстрые рассказы”», Полякова, С. В., пер. Элиан. *Пёстрые рассказы*. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 125–143.
- Полякова, С. В., пер. (1963) Элиан. *Пёстрые рассказы*. Москва-Ленинград.
- Тоноян, Л.Г., (2011) «История логического квадрата: связь онтологических оснований и логического следования», *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина* 2.4, 158–169.
- Фрейденберг, О.М. (1998) *Миф и литература древности*. 2-е изд., испр. и доп. Москва.

REFERENCES

- Beall, S. M. (1993) «Word-Painting in the "Imagines" of the Elder Philostratus», *Hermes* 121, 350–363.
- Beaujour, M. (1981) «Some Paradoxes of Description», *Yale French Studies* 61, Towards a Theory of Description, 27–59.
- Benndorfii, O., Schenkelii, C., eds. (1893) *Philostrati Maioris Imagines*. Lipsiae.
- Braginskaya, N.V., Leonov, D.N. (2006) «La Composition des Images de Philostrate l'ancien», Michel Constantini, Françoise Graziani et Stéphane Rolet, eds., *Le Défi de l'art: Philostrate, Callistrate et l'image Sophistique. Études réunies et présentées*. Rennes, 9–29.
- Caplan, H., tr. (1964) *Rhetorica ad Herennium*. With an English translation. London / Cambridge, Mass.
- Falguières, P. (1992) «Fondation du Théâtre ou Méthode de l'Exposition universelle. Les Inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565)», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 40, 91–115.
- Fowler, R. (2010) «The Second Sophistic», Gerson, L. P., ed. *The Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity*. Cambridge. Vol. 1, 100–114.
- Goethe, J.W. (1830) «Philostrats Gemälde», *Goethe's Werke*. Bd.: 39. Stuttgart, 3–73.
- Kayser, C. L., ed. (1870–1871) *Flavii Philostrati opera*, 2 voll. Lipsiae. Vol. 2.
- Kennedy, G.A. (1994) *A new history of classical rhetoric*. Princeton.
- Lehmann-Hartleben, K. (Mar., 1941) «The Imagines of the Elder Philostratus», *The Art Bulletin* 23, 16–44.
- Miles, G. (2017) *Philostratus: Interpreters and Interpretation*. Routledge.
- Page T.E., Capps, E., Rouse, W.H.D. eds. (1931) *Philostratus the Elder, Imagines. Philostratus the Younger, Imagines. Callistratus, Descriptions*. London / New York.
- Shaffer, D. (1998) «Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus's Imaginary Museum», *Philosophy & Rhetoric* 31, 303–316.
- Spengel, L., ed. (1854) *Rhetores Graeci*. Vol. II. Lipsiae.
- Squire, M. (2013) «Apparitions Apparent: Ekphrasis and the Parameters of Vision in the Elder Philostratus's Imagines», *Helios* 40, 97–140.
- Agloblin, V. (1846) *Arifmetika*. Moscow.
- Braginskaya, N. V. (1976) «Zhanr Filostratovyh "Kartin"», Sokolov, V.V., Dobrohotov, A.L., eds. *Iz istorii antichnoj kul'tury*. Moscow, 143–169.
- Braginskaya, N. V. (1992) *Genezis i struktura dialoga pered izobrazheniem i «Kartiny» Filostrata Starshego*. Moscow.
- Braginskaya, N. V. (1994) «Kartiny Filostrata Starshego: genezis i struktura dialoga pered izobrazheniem», Bessmertnyj, Ju.L., ed. *Odissej. Chelovek v istorii*. T.6. Moscow, 274–313.
- Bugaev, V. V. (1898) *Rukovodstvo k arifmetike. Arifmetika celyh chisel*. Moscow.
- Dvoreckij, I. H., Sobolevskij, S.I., eds. (1958) *Drevnegrechesko-russkij slovar'. V 2 t.* Moscow.
- Freidenberg, O.M. (1998) *Mifi literatura drevnosti*. 2-e izd., ispr. i dop. Moscow.
- Gasparov, M. L. (1972) «Ciceron i antichnaja ritorika», Gasparov, M.L., ed., *Mark Tullij Ciceron. Tri traktata ob oratorskom iskusstve*. Moscow, 7–73.

- Kondrat'ev, S. P., transl. (1936) Philostratus (Starshij i Mladshij). *Kartiny*. Callistratus. *Statui*. В.М.: Izogiz.
- Kondrat'ev, S.P., transl., Nikitjuk, E.V., Frolov, Je.D., eds. (2002) Pavsanij. *Opisanie Jellady*. V 2 t. Moscow.
- Losev, A. F., Asmus, V. F., Taho-Godi, A. A., eds. (1990–1994) Plato. *Sobranie sochinenij v 4-h tt*. Moscow.
- Lyubarsky, Ja. N., transl., comm., Kazhdan, A. P., ed. (1965) Anna Komnina. *Aleksiada*. Moscow.
- Magnitsky, L. F. (1703) *Arifmetika, sirech' nauka chislitel'naja*. Moscow.
- Moro, M.I., Koljagin, Ju.M., eds. (1991) *Matematika: 2 kl.: Ucheb. dlja chetyrjohlet. nach. shk*. 5-e izd. Moscow.
- Nora, P. (1999) «Mezhdju pamjat'ju i istoriej. Problematika mest pamjati», Hapaeva, D., transl., P. Nora, M. Ozouf, G. de Puymège, M. Winock, *Francija-pamjat'*. Saint-Petersburg, 17–50.
- Peterson, L.G. (2013) *Matematika "Uchus' uchit'sja". 2 klass. Chast' 1*. Izd. 5-e, pererab. Moscow.
- Petrovskij, F.A., transl. (1994) Cicero. Ob oratore. Knabe, G.S., ed. Cicero. *Jestetika: Traktaty*. *Rechi. Pis'ma*. Moscow, 1994, 162–371.
- Poljakova, S. V. (1963) «Claudius Aelianus i ego "Pjostrye rasskazy"», Poljakova, S. V., transl. Aelianus. *Pjostrye rasskazy*. Moscow-Leningrad, 125–143.
- Poljakova, S. V., transl. (1963) Aelianus. *Pjostrye rasskazy*. Moscow-Leningrad.
- Quintilian (1834) «O pamjati», Marcus Fabius Quintilianus *Dvenadcat' knig ritoricheskikh nastavlenij*. Transl. A. Nikol'skogo. Chast' II. Kn. 11-ja. Saint-Petersburg, 336–356.
- Tonojan, L.G. (2011) «Istorija logicheskogo kvadrata: svjaz' ontologicheskikh osnovanij i logicheskogo sledovanija», *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* 2.4, 158–169.
- Velikoslavinskij, A. P. (1932) *Uchebnik po matematike dlja 2 goda obuchenija FZS Srednevolzhskogo kraja*. Samara–Moscow.
- Yates, F. (1997) *Iskusstvo pamjati*. Transl. E. Malyshkina. Saint-Petersburg.
- Zagorskij, V., transl. (1806) Bezu, g-n., *Kurs matematiki*. 2-e izd. Moscow.
- Zenkin, S. N. (2007) «Maurice Halbwachs i sovremennye gumanitarnye nauki», Halbwachs, M. *Social'nye ramki pamjati*. Transl. S. N. Zenkina. Moscow, 7–24.