

УДК 7.033.12

Д.С. Мелентьев

ХРИСТИАНСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АНТИЧНЫХ ТРАДИЦИЙ ЭКФРАСИСА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Христианское мировоззрение, положенное в основу средневековой литературы, на смену античной дескриптивной традиции словесного описания объектов искусства (экфрасису) принесло в литературу новый тип экфрасиса – толковательный (или, по другой терминологии, религиозный). В статье рассматриваются истоки и мировоззренческие предпосылки возникновения нового типа данного художественного приема на примере раннехристианских и древнерусских текстов. На основе их анализа выводятся основные отличительные черты толковательного (религиозного) экфрасиса.

Ключевые слова: экфрасис, классификация экфрасиса, древнерусская литература, христианское мировоззрение.

Термин «экфра́сис» (др.-греч. Ἐκφρασις от ἐκφράζω – высказывать, описывать, выражать) считается изобретением позднеантичной риторической науки. Среди специальных риторических упражнений (прогимнасм), развивающих риторические способности, встречаются словесные описания восхода и заката, бурного или спокойного моря, роши и дома, храма и картины или статуи, празднества или кораблекрушения. Позже античные риторы вывели это понятие за пределы риторики и распространили на сочинения историков и поэтов. Ритор Феон (I – начало II в. н. э.) дал следующее его определение: «Экфрасис – это описательная речь, отчетливо являющаяся глазам то, что она поясняет» (цит. по: [1. С. 259]). Смысловое ядро этого определения – способность средствами слова воссоздавать действительность с максимальным жизнеподобием. В позднейших толкованиях термина область объекта экфрастического описания сужается до произведений искусства, но требование жизнеподобия, живости остается основополагающим. Вместе с появлением термина экфрасис осознается как особое явление и выделяется в особый литературный жанр. Впервые это происходит в «Картинах» Филострата Старшего (II–III вв. н.э.) – знаменитых описаниях вымышленных или реально существовавших аллегорических картин на мифологические сюжеты.

Прежде чем экфрасис стал объектом внимания античной риторической науки, он присутствовал в древнегреческой литературе с самого начала. Очень богат экфрастическими описаниями эпос, причем весьма значительными по объему, многокрасочными, подробными, интересными сотнями стихов. «Для народного эпоса характерны лаконичные экфразы, сосредоточенные на богатстве, роскоши, богатырской величине или волшебных свойствах предмета. Такие экфразы есть и у Гомера, но специальным достоянием учителя греков следует считать пространную, подробную экфразу и экфразу не самого по себе предмета, а предмета, изображающего нечто, какой-либо сюжет, например целый мир на щите Ахилла» [1. С. 262]. После Гомера экфрасис использовали такие античные авторы, как Вергилий, Катулл, Лонг.

Типичный античный экфрасис является подробным, украшенным описанием произведения искусства как некоего «чуда». Античные экфрасисы не нарративны, ибо их цель – не изложение темы, а визуализация предметности: скрытое уподобление мертвого живому. Как отмечает О.М. Фрейденберг, «начиная с Гомера, античная экфраза стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая. Экфраза изображает одно, иллюзорное, как другое, реальное» [2. С. 291].

Объяснение такому предназначению экфрасиса можно найти в его религиозно-мистической функции, которая согласно Н.В. Брагинской, была присуща античному экфрасису. «Функция диалогического экфрасиса дидактическая и посвятельная. Описывается и поясняется не картина как произведение искусства, а скорее то, что изображено. Использование экфразы объединяет еще одной связью тесно сближенные в греческом обществе области: мистериально-религиозное посвящение и воспитание и просвещение, в том числе философское» [1. С. 264]. Сакральность была свойственна при этом в античном экфрасисе «как объекту, так и сценарию описания» [3. С. 17]. Описание предмета искусства было призвано ввести читающего в невидимое физическим взором сакральное пространство, передать не столько эстетическое, сколько ценностно-мировоззренческое его восприятие.

Ярким примером мистерии, посвящением в таинства философии является «Картина» Псевдо-Кебета, философский диалог кинико-стоической ориентации, относящийся к I в. до н.э. или даже к I в. н.э. Посредством экфрасиса интеллектуальное познание смотрящих на картину героев возвышается к мистериальному взиранию. Экфрасис перерастает из литературного приема в принцип построения художественной модели текста. Текст преодолевает конкретную визуальность описываемого им объекта, изображая неизобразенное, или неизобразимое, или невидимое.

В христианскую эпоху экфрасис сохранил свою сакральную функцию, претерпев при этом ряд существенных изменений. Для христианства с первых веков его возникновения, в отличие от античной культуры, было характерно идейное, смысловое отношение к внешнему облику. «Ориентация всей духовной культуры на постижение бесконечно возвышенного божества привела к *сублимизации* всех эстетических представлений» [4. С. 19]. Позднеантичный эстетизм уступил место в первые века христианства осторожному и даже иногда негативному отношению к материальной красоте как возбудителю чувственных влечений и плотских наслаждений. Церковное искусство первых веков христианства было по большей части символичным. В раннехристианской катакомбной живописи III–IV вв. и в резьбе раннехристианских саркофагов встречается много символических изображений Христа в виде рыбы, якоря, корабля, агнца, креста, виноградной лозы или грозди.

Во II–III вв. даже распространилось представление о внешнем человеческом облике Христа как не обладающем земной, материальной красотой. Об этом писали апологеты: святой Иустин Философ, Климент Александрийский. Тертуллиан так обосновывал эту мысль: «Люди удивлялись только словам и делам, учению и добродетели Христа как человека. Если бы замечалась в Нем какая-то телесная необычность, это также вызвало бы удивление. Дерзнул бы кто-нибудь хоть кончиком ногтя поцарапать тело небесной

красоты или оскорбить чело оплеванием, если бы оно не заслуживало этого? Из этого мы делаем вывод, что плоть Его не имела ничего небесного, ибо Он был доступен поношению и страданию» [5. С. 317]. Тертуллиан хорошо знал, как Античность чтит красоту, и поэтому в пику ей сознательно надевает воплотившегося Бога внешним видом, достойным оплевания и поругания, подчеркивая превосходство духовного плана над телесным. В трактате «Против Марикона» он «реабилитирует» Христа относительно Его внешнего вида, но не путём наделяния красотой, а утверждением того, что умаленность Бога не может быть оценена в системе обыденных человеческих ценностей и «Бог и тогда предельно велик, когда [кажется] людям ничтожным» [6. С. 247].

Телесная красота была низложена христианством с неподобающего ей пьедестала одной из высших ценностей и начала служить только фоном для более важной, духовной красоты, имеющей трансцендентный источник. Большого внимания описанию внешнего облика христианские писатели не уделяют, сосредоточивая внимание на поиске глубинного предназначения описываемого объекта. Такая установка не могла не повлиять на усвоение экфрасису, унаследованному из Античности, нового содержания и новых задач. «В византийской традиции экфрасис никогда не был направлен на объективное описание образа. Вместо этого, экфрасис всегда был сосредоточен на смысле изображения» [7. С. 12]. В отличие от античного экфрасиса, нацеленного на максимальное живоподобие описываемого объекта, в христианскую эпоху текст сосредоточен на духовном преображении читающего, восхождение от материи к животворящему смыслу.

При этом в процессе развития богословской мысли в IV–V вв., времени расцвета святоотеческой письменности, заметно возвращение интереса к чувственно воспринимаемой красоте, но на другом, отличном от античных идеалов, содержательном уровне. С IV в. в деле оправдания материи и человеческой плоти начинает играть все большую роль христианская идея вочеловечения, воплощения Бога. Сам Бог не возгнушался принять человеческое естество, следовательно, в нем нет ничего дурного. «Диалектика материи и духа освящается божественным умонепостижимым таинством, материя начинает пониматься не как враг, но как важный носитель духовного начала в сотворенном мире» [4. С. 35]. Трагедия падшего человечества, согласно христианскому мировоззрению, заключается в том, что люди абсолютизировали значение материи и чувственных удовольствий, начав полагать, что они и являются сущностно благами. «Уклонившись от созерцания мысленного, употребляя во зло частные телесные силы, услаждаясь рассматриванием тела, замечая, что удовольствие для нее есть нечто доброе, душа в оболъщении своем злоупотребила наименованием: *доброе*, и подумала, что удовольствие есть самое существенное добро (то οὐτως καλόν)», – писал выдающийся христианский мыслитель IV в. святитель Афанасий Великий [8. Ч. 1. С. 127]. Подлинным источником красоты, добра, радости, блага (такие значения имеет древнегреческое слово *καλόν*) является Бог. По выражению святителя Григория Нисского, прекрасное «всегда усматривается в источнике прекрасного; прекрасен же и превыше всего прекрасного единый Бог» [4. С. 35]. Его совершенство и сущностная красота познается

через весь сотворенный им мир, в том числе через чувственную красоту. Но чувственно воспринимаемая красота поощряется христианскими писателями не сама по себе, а приводится в качестве своеобразных параллельных, или метафорических образов для перехода к разговору о более высоких уровнях красоты – нравственном или духовном. В этом заключается специфика христианского религиозного экфрасиса.

Христианские писатели с IV в. активно и свободно употребляют существовавшие к тому времени типы экфрасисов, вкладывая в них новое содержание. Появляется новый тип экфрасиса, который в отличие от существовавших дескриптивных типов является *толковательным*. Для понимания его отличительных особенностей необходимо привести классификацию содержательных типов экфрасиса. В.В. Бычков условно выделяет существовавшие в то время три формы дескриптивного экфрасиса: греко-римский (или *статический*) и древнееврейский (или *динамический*) и *психологический*.

Греко-римский и древнееврейский составили основу византийской описательной традиции. Для греко-римского экфрасиса характерна «тенденция подробно описывать внешний вид произведения искусства, как бы давать словесный аналог того, *что видит* зритель, рассматривающий данное произведение» [4. С. 133]. Древнееврейский экфрасис за внешним видом произведения искусства усматривает его историю создания, технологию, наполнен «динамикой и движением процессов изготовления» [4. С. 141].

Психологический экфрасис, появившийся у писателей позднего эллинизма, не удовлетворявшихся простым описанием, транслирует процесс и результат воздействия изображения на зрителя, восприятие произведения. В этом виде дескриптивного экфрасиса акцент переносится с описания самого произведения на описание субъективного впечатления. В трактате «Описание картины» риторика Прокопия из Газы (495–530 гг.) при описании картины, изображающей сон Тесея, автор как будто невольно ненадолго перестает быть холодным протоколистом и использует прием, обозначаемый современной психологией искусства как *вчувствование*, обращаясь к главному персонажу картины – Федре – как к живой, пытаюсь по внешнему виду «прочитать» ее состояние, угадать ее мысли и психологические мотивы поступков, сопереживая ей. Дескриптивный экфрасис Прокопия меняет объект, превращаясь в описание не картины, а души смотрящего на нее, но тем не менее оставаясь все же дескриптивным.

Психологический тип дескриптивного экфрасиса получит большое распространение в литературе Нового времени, в максимальной своей степени становясь, по терминологии Д.К. Тэйлор, «иллюзией экфрасиса» [9. С. 235].

Христианство со своей новой духовной осью измерения и восприятия мира вносит в литературу содержательно новый тип экфрасиса. Традиционные античные типы экфрасиса встречаются в произведениях одного из первых христианских писателей Евсевия Памфила, епископа Кесарийского (260–340 гг.). Но в то же время в его труде «Жизнь блаженного василевса Константина» впервые можно найти развитие традиционных видов экфрасиса в направлении более глубокого осмысления предмета искусства. Уже ставшее традиционным ко времени Евсевия христианское знаково-символическое восприятие видимого мира распространяется им на изображи-

тельное искусство и архитектуру. Новый *толковательный* тип экфрасиса объединил описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей или всего произведения в целом.

Примером такого экфрасиса может служить описание картины, помещенной над входом в императорский дворец. Это описание сильно отличается и от греко-римского, и от библейского типов описаний. «На его основе только с трудом можно составить представление о том, *что и как изображено* конкретно на картине, но подробно разъяснено, что должно *означать* изображенное» [4. С. 134].

Приведем этот пример экфрасиса полностью: «На картине, прибитой высоко при входе во дворец василевса, он изобразил, на показ всем, над главой собственного лика спасительное (знамя), а под ногами стремящегося в бездну дракона, под видом которого разумел враждебного и неприязненного зверя, через тиранию безбожников, преследовавшего Церковь Божью, ибо Писания в книгах божественных пророков называют этого зверя драконом и коварным змеем. Посему, посредством вылитого воска и расписанного изображения, василевс хотел показать всем, что этот под ногами его и его потомков дракон поражен стрелой в самое чрево и низвергнут в морские бездны. Этим, конечно, указывал он на тайного врага рода человеческого, которого представлял низвергнутым в бездну погибели силой спасительного знамения, находившегося над своей главой. И все сие изображено было на картине цветными красками. Удивляюсь высокой мудрости василевса: он, как бы по Божественному вдохновению, начертал именно то, что некогда возвестили об этом звере пророки, которые говорили, что Бог поднимет великий и страшный меч на дракона, змия убегающего, и погубит его в море. Начертав эти образы, василевс при помощи живописи представил верное подражание истине» [10. С. 152].

Судя по описанию Евсевия, картина имеет два главных изобразительных уровня. Центральную ее часть занимает традиционное портретное изображение Константина и его сыновей, а как бы за рамой семейного портрета изображены символы Христа (крест) и дьявола (змей или дракон). Важно отметить, что христианского писателя интересует не центральная «портретная» часть изображения, хотя сама его книга посвящена портретируемому лицу, а «периферийная», символическая, и именно в ней, а не в иллюзионистическом портрете императора видит он «подражание истине». Под истиной Евсевий, в соответствии с христианским мировоззрением, понимает не скоропреходящие объекты материального мира, а их вечное духовное содержание, передать которое можно только «по Божественному вдохновению».

В описании построенного храма в Тире, которое Евсевий приводит в духе динамического экфрасиса в десятой книге своей «Церковной истории», можно заметить ту же мысль о превосходстве духовных богатств над материальной красотой, которая способна их выразить. «Велико и выше всякого изумления это чудо, особенно для людей, обращавших внимание только на внешнее. Чудо же из чудес – в обновлении первообразов и мысленных боголепных образцов: я разумею Божественное и разумное здание души» [11. С. 286].

Таким образом, новый толковательный тип экфрасиса вырастает из традиционных античных типов, придав им новое содержание. Принцип символическо-аллегорического толкования словесного материала, активно принятый у античных мыслителей многими христианскими писателями и экзегетами, был распространен в ранневизантийский период практически на все виды искусства. Но в отличие от языческих мыслителей христианские писатели искали в явлениях материального мира не философский смысл, а стремились увидеть в них Богооткровенные истины, которые они воспринимали верой и переживали всем своим существом как изначальные, непреходящие и неподвластные человеческому разуму. Именно такой вид толковательного экфрасиса, на наш взгляд, и можно назвать религиозным.

В качестве яркого примера можно привести описание иконы Распятия Христова, принадлежащее перу философа и историка XI в. Михаила Пселла. Он раскрывает в трактате об иконе Распятия Христова функцию новой, по его терминологии, «вдохновенной» живописи в том, что она не просто иллюстрирует библейские события, а обращается к чувствам, начинает «говорить», обращается к душе зрителя и вызывает ее живой отклик. Пселл описывает Распятие по традиционной схеме античного экфрасиса. Но при этом «он формулирует не то, как икона действительно выглядела, а то, как она, своим характером, действовала на созерцающего» [12. С. 307], как возвышала ум и чувства на уровень благоговения и молитвы. Пселлу удалось за счет экфрасиса передать богословское содержание иконы – изображение мертвого Христа, победившего смерть и в распятии своем вселяющего веру в воскресение. «Если бы Христос не умер уже и Его душа не возвратилась бы к отцу, ты увидел бы его страдающим и взывающим к Отцу о помощи. Так как он уже испустил дух, смотри на него как на живого мертвеца. В страданиях Иисус там умер. Но т. к. (божественная) сила руководила рукой художника... он изобразил его при последнем вздыхании живым... одновременно одушевленным и неодушевленным. То, что художник теперь в точном соответствии чувствовал и изобразил его живым, было возможно потому, что тогда то и другое (смерть и жизнь) также были связаны. Как тогда Иисус вопреки природе жил и невзирая на страдания был мертв, так теперь вопреки правилам искусства возможно его изобразить, ибо благодать делает это возможным для искусства» [12. С. 587].

Вторая отличительная черта экфрасиса в христианской литературе, объяснимого спецификой средневековой письменности, – сведение до минимума авторского присутствия. Вступить в молитвенное общение с трансцендентным миром посредством образов (живописных или словесных) возможно только при отсутствии посредника. В античной культуре автор экфрасиса состязался с живописцем, пытаясь добиться живоподобной иллюзии, но средствами не живописи, а риторического искусства. В христианскую эпоху приходит новая ценностная парадигма – «культовый образ может быть опознан и признан в качестве истинного и, следовательно, религиозно значимого только в том случае, если живописец и его искусство как бы исчезнут, – иными словами, если будут устранены элементы субъективного (действующие как своеобразный экран) и иллюзорного (понимаемо-

го как откровенная ложь)» [13. С. 21]. Данный тезис может быть приложен не только к иконописцу, но и к средневековому книжнику.

Подобная установка наблюдается в жанре хожений – описании паломничества по святым местам, в котором экфрасис, по мнению исследователей, впервые встречается в древнерусской литературе. Игумен Даниил в своем знаменитом «Хождении» (1104–1106) намеренно избегает изложения собственного субъективного восприятия, трезво оценивая его недостойность: «Кто совершает этот путь со страхом Божиим и смирением, никогда не погрешит против милости Божией. Я же неподобающе ходил путем тем святым, во всякой лености, слабости, пьянствуя и всякие неподобающие дела творя». [14. С. 17] Объектом экфрасиса в хождении игумена Даниила выступает вся Святая земля: города, дворцы, храмы, горы и реки складываются в его путевом журнале в единую картину, объединяясь лишь причастностью к событиям Священной истории. Минимум личностных оценок, почти полное отсутствие эпитетов, за исключением редких напоминаний читателю о недостойности автора («Мне же, дурному и недостойному, дал Бог возможность войти в тот святой столп» [14. С. 21]) в сочетании с избытком библейских цитат и пересказов создают эффект хождения не в пространственном измерении, а во временном: читатель, вслед за автором, ощущает себя современником Авраама, Давида, Соломона, становится словно очевидцем событий земной жизни Христа и святых угодников. На первый план игумен Даниил выносит не место, а событие, освящающее место. Происходит парадоксальный процесс: динамичный по определению жанр путевых заметок теряет почти полностью нарративность и превращается в классический экфрасис, имеющий сакральную функцию – внушить восхищение и благоговение. Соединяются различные детали данной «географической» картины не образом автора, скрывшего свое присутствие, а, как на обычной географической карте, расстояниями («От городских ворот восемь сажений до места; и оттуда до гроба святой Богородицы сажений сто; а от гроба святой Богородицы десять сажений» [14. С. 26] и т.д.). Особенно ярко экфрасичность хождения чувствуется во время резкого перехода к сюжету о схождение Благодатного огня, очевидцем которого был игумен Даниил. Он увенчивает все произведение, соединяя прошлое с настоящим, библейский план со скромным образом рассказчика, подтверждая истинность всего сказанного свидетельством подлинного чуда.

В современном литературоведении так сформулировано определение сакральной функции экфрасиса, позволяющее выделить его религиозный тип: «это приглашение-побуждение к духовному видению как высшему восприятию мира, и вместе с тем – принцип сакрализации художественности как гарантии целостного восприятия» [15. С. 19]. Черты данного типа, стремящегося «к расширению умом и сердцем постигаемых границ» [16. С. 150] свойственны многим экфрасическим описаниям в русской литературе XIX и XX вв. «Экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте. За описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает и коническая христианская традиция иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному» [17. С. 167].

Данная черта была свойственна религиозному экфрасису с момента возникновения древнерусской литературы. Так, в «Повести об убиении князя Андрея Боголюбского» (конец XII в.) можно найти распространенный тип древнерусского экфрасиса, видящий в материальной красоте образ красоты небесной. Как некогда послы князя Владимира, уязвленные блеском и роскошью константинопольского храма Святой Софии, автор «Повести» восхищается сначала внешним благолепием церкви во Владимире, количеством драгоценностей, потраченных князем Андреем на ее украшение. Пространное перечисление драгоценностей имеет для книжника единственную цель – показать огромную любовь князя к храму Божию, который он возводил не как памятник своему тщеславию, а как бескорыстную жертву Богу. Эта мысль на фоне предыдущего описательного экфрасиса звучит особенно ярко: «возлюбив бессмертное выше тленного и небесное более, чем кратковременное, и жизнь со святыми у вседержителя Бога больше этого царства земного, он всяким достоинством, точно мудрый второй Соломон, был украшен» [18. С. 74]. Указанное предпочтение «нетленного паче тленного и небесного паче временных» [18. С. 74] является характерной чертой религиозного экфрасиса в древнерусской литературе и объясняется церковным сознанием древнерусских книжников.

Предпочтение небесного совершенства красоте земной, ощущение его сродности своему мироощущению можно заметить в известном эпизоде «Повести временных лет» о выборе вер. В константинопольский собор Святой Софии послы князя Владимира пришли уже с внутренним критерием красоты, которой не нашли ни в немецком костеле, ни в мусульманской мечети. И критерий этот заключался в отражении небесного совершенства – в православном храме оно было осуществлено наиболее полно. Неба искал святой князь Владимир, истины, а не политических выгод, поэтому и прислушался к послам – в этом заключается идея данного эпизода «Повести». «Не всякое «чужое» лучше «своего» (мусульманство, иудаизм, латинство отрицаются как неистинные возможности самореализации), но именно такое «чужое», которое осмысливается как истинное и соотносится со сферой небесного» [17. С.170].

Таким образом, на основании анализа примеров экфрасиса в ранневизантийской и древнерусской литературе можно сделать вывод о том, что христианское мировоззрение на смену античному дескриптивному экфрасису принесло в литературу новый тип – толковательный (по терминологии В.В. Бычкова) или религиозный. К его отличительным чертам относятся:

1. Восприятие и толкование объектов искусства (в первую очередь – церковного) как знаков или образов духовной, трансцендентной реальности.
2. Предпочтение мира небесного миру земному.
3. Преодоление исторической категории «время–пространство» в движении к сакральному хронотопу.
4. Устранение элементов субъективного и иллюзорного для истинного восприятия описываемого предмета, в связи с чем умалется до минимума присутствие авторского «я».

Литература

1. *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
2. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт. 1997. 448 с.
3. *Криворучко А.Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 23 с.
4. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине. 1991. 408 с.
5. *Тертуллиан* Квинт Септимий Флоренс. Апология. М.: АСТ-Пресс. 2004. 432 с.
6. *Тертуллиан* Квинт Септимий Флоренс. Против Маркиона: в 5 кн. СПб.: Издательство Олега Абышко; «Университетская книга-СПб», 2010. 576 с.
7. *James L.* «To understand ultimate things and enter secret places» Ekphrasis and art in Byzantium / L. James, R. Webb // Art history. 1991. № 14/1. P. 1–17.
8. *Творения* иже во святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийскаго. М.: Изд. Спасо-Преображенскаго Валаамскаго монастыря. 1994. 472 с.
9. *Taylor J.C.* Two visual excursions // The language of images. Chicago, University Chicago Press. 1980. 307 с.
10. *Евсевий* Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина. М.: Изд. группа «Labaum». 1998. 352 с.
11. *Евсевий* Памфил. Церковная история. М.: Изд. Спасо-Преображенскаго Валаамскаго монастыря. 1993. 448 с.
12. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция. 2002. 748 с.
13. *Дагрон Ж.* Священные образы и проблема портретного сходства // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М.: Мартис. 1996. 560 с.
14. *Хождение* игумена Даниила // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексева, Н.В. Поньрко. СПб., 1997. Т. 4: XII век. С. 15–35.
15. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. 216 с.
16. *Меднис Н.Е.* Литературный экфрасис : к проблеме жанрового статуса // Проблемы литературных жанров. Материалы X Междунар. науч. конф., посвящ. 400-летию г. Томска / ред. О.А. Дашевская и др. Томск, 2002. С. 149–152.
17. *Есаулов И.А.* Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе / под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 167–179.
18. *Повесть* об убиении князя Андрея Боголюбского // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексева, Н.В. Поньрко. СПб., 1997. Т. 4: XII век. С. 63–81.