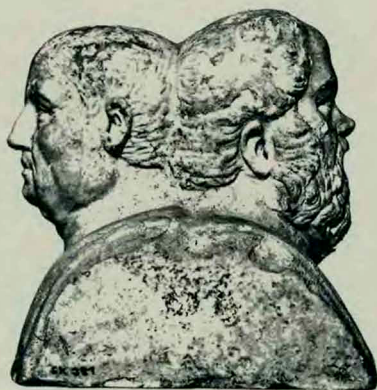


ДОРОФЕЕВ Д. Ю., САВЧУК В. В., СВЕТЛОВ Р. В.

# ИКОНОГРАФИЯ АНТИЧНЫХ ФИЛОСОФОВ: ИСТОРИЯ И АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ



**Дорофеев Д. Ю., Савчук В. В.,  
Светлов Р. В.**

**ИКОНОГРАФИЯ  
АНТИЧНЫХ ФИЛОСОФОВ:  
ИСТОРИЯ И АНТРОПОЛОГИЯ  
ОБРАЗОВ**

**Дорофеев Д. Ю., Савчук В. В., Светлов Р. В.**

**Иконография античных философов: история и антропология образов.**

Книга представляет собой исследование визуальной антропологии философа в античном изобразительном искусстве. Рассматривается как общекультурный, так и специфически эстетический и идейный аспекты данной темы. Также для анализа истории социального «признания» философии в античном мире используется динамика количества изображений философов, их характера, степени публичности их расположения. Книга будет интересна историкам философии и изобразительных искусств, а также широкому кругу читателей.

## ВВЕДЕНИЕ

---

В центре настоящего исследования находится визуальный образ античного философа, то, как он воплощался в античном искусстве, прежде всего средствами скульптуры (как самостоятельной формы искусства и как части архитектурного убранства) и живописи (керамической, фресковой). Античное искусство достаточно часто обращалось к изображению философа, особенно в эллинистически-римскую эпоху, когда мудрец имел большое, как уже никогда позже, значение в общекультурном и социально-общественном пространстве. На материале этой темы античного искусства мы исследуем визуальную антропологию иконографии философов. Как образ мудреца воплощал и доносил до широкой аудитории смысл философии и какими были механизмы его воплощения и донесения? Эти вопросы позволяют, наряду с традиционными проблемами истории философии и культуры, поднять, может быть, самые актуальные на сегодняшний день проблемы антропологии коммуникации, интеркоммуникации, смыслополагания, механизмов воплощения смыслового антропологического образа в феноменальной (живописной и пластической) форме, его смысловой рецепции и т. д. Использование метода визуальной антропологии связано с тем, что она создает актуальное поле современных философских и культурологических разработок. Критически опираясь на их опыт, авторы данной книги старались наладить продуктивный диалог между классикой и современностью.

Визуальное искусство (особенно пластическая скульптура, фресковая, керамическая и мозаичная живопись), как и умозрительная философия, зачастую критически относясь именно к визуальной составляющей культуры, являются непреходящими символами античности, которые в данном исследовании будут исследоваться как взаимно отсылающие друг к другу и оказывающие взаимное влияние друг на друга. В иконографии философов искус-

ство и философия специфическим образом объединены. Отношения мусических (и тем более пластических) искусств и философии были сложными, достаточно вспомнить критику Гомера и Гесиода Гераклитом и Ксенофаном, размышления о рапсодах в «Ионе» и низкую оценку искусства Платоном в «Государстве» или образ Сократа в «Облаках» Аристофана. Подобная амбивалентность отражает особенности античной (особенно древнегреческой) картины мира, в которой степень онтологического совершенства находилась в прямой зависимости от степени всеобщего, т. е. предполагала преодоление уровня чувственного восприятия, фундаментировавшего произведения искусства. Поэтому так важно понять положение искусства и философии в античной картине мира: как искусство, понимаемое в качестве *mimesis*'а, подражания (прежде всего природе, космосу), могло соотноситься с философией, понимаемой как стремление к Единому.

Для осуществления поставленных задач участники проекта использовали возможности историко-герменевтического анализа аутентичной иконографии античных философов. Подобная «герменевтика философского образа» предполагает обращение к опыту выявления смысловых структур и механизмов, воплощаемых в феноменальном образе, который дает нам семантика и частично семиотика. Поскольку исследовательский интерес направлен на образ философа в античном высоком и прикладном искусстве, то проект, повторимся, включал в себя активное и продуктивное использование возможностей современных философско-антропологических исследований, особенно в сфере анализа визуальной антропологии, антропологических оснований эстетики человеческого лица, современных наработок в области визуальных коммуникаций. Подобная актуальная перспектива помогала нам раскрыть новые смысловые горизонты классических историко-философских и историко-культурных проблем, в первую очередь касающихся особенного положения философа-мудреца в античном мире и способов воплощения его смыслового образа в феноменальной (т. е. чувственно-воспринимаемой) форме произведений искусства.

# Раздел первый

## **ЭСТЕТИКА И АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗА**

---

Дорофеев Д. Ю.

### **Эстетика человеческого образа в жизни и иконография античных философов в искусстве**

#### 1

Окидывая взглядом историю развития понятия «образ» в европейской философии, можно выделить, по крайней мере, три фундаментальные сферы его значения. Первый блок значений закладывается уже древнегреческой философией, в которой *эйдос* (*eidos*) представлял внешний вид *онтологической* характеристики сущего, отличающийся *пластической* оформленностью, конкретной наглядностью и определенной «плотностью». Такой эйдос мог пониматься как *чувственный образ*, результат проникающих в человека материальных истечений от воспринимаемого предмета (*eidola*), что мы встречаем у Демокрита, или как *интеллигибельный*, умозрительный, как рассматривал его Платон, но в обоих случаях в нем воплощалось структурно оформленное и пластически выраженное *бытие сущего*, делающее его *доступным созерцанию*. Второй сегмент значений связан с христианством. В нем на первое место выходит *религиозно-антропологическая* и богословская проблематика. «Человек есть образ и подобие Бога» (Быт. 1:26) — эти слова Книги Бытия являются основополагающими для христианской религиозной антропологии. Многочисленные комментарии этого места сходятся в том, что «образ» означает здесь данную че-

ловеку при сотворении характеристику его бытия, которая может в большей или меньшей степени претвориться благодаря свободному личному выбору человека, полагающего степень его богоподобия<sup>1</sup> [Новая Толковая Библия, с. 268–269]. Не будем забывать и о том, что в православии *икона* (*icon*) представляет собой святой образ, лик (святых, Богородицы, Христа), к которому — в случае с молитвой Христу — обращаются не как к «внешней», неподлинной, неадекватной форме Бога (на чем настаивали иконоборцы VI–VIII вв., посрамленные св. Иоанном Дамаскиным), а как к непосредственно воплощенной и присутствующей в нем Абсолютной Личности. Естественно, наиболее полно и выразительно лик такого образа претворяется в *лице* человека, в *глазах* как наиболее личностной части лица (хотя в принципе он охватывает собой всю *целостность* бытия изображаемого). Поэтому, при рассмотрении понятия личности, так важно учитывать представленную в русском языке связь однокоренных слов «лицо — личина, или маска (т. е. неподлинное раскрытие человеческой личности) — лик — личность», полагаемую этимологией и семантикой этого термина в древнегреческом и латинском языках [Nédoncelle, с. 277–299]. Наконец, третий спектр коннотаций понятия «образ» представляет его как результат активной деятельности человеческого субъекта. Это может быть привнесение субъективных (т. н. «вторичных») характеристик воспринятому материалу в качестве полагемого «представления» в новоевропейском эмпиризме и развитому на этой основе материалистическому пониманию образа как отражения реальности; или образ может выступать результатом синтетической деятельности субъекта в немецком классическом идеализме (например, в процессе осуществления продуктивной или репродуктивной способности воображения у И. Канта); или в качестве созерцаемого феномена открываться в своей непосредственной данности интенционально организованному сознанию, что мы обнаруживаем в феноменологии; или в качестве «художественного образа», выступающего результатом творческого акта (самого автора или того, кто воспринимает его творение).

---

<sup>1</sup> Такие отношения между «образом» и «подобием» могут быть рассмотрены исходя из отношений «возможности» и «действительности» у Аристотеля, но, естественно, с подчеркиванием антропологического, личностного аспекта.

Все эти три перспективы рассмотрения образа имеют собственные смысловые горизонты, специфику которых нельзя редуцировать к некоему общему усредненному пониманию. Однако мы хотели бы выделить здесь линии, которые будут для нас определяющими в дальнейшем рассмотрении и которые мы постараемся представить в их единстве, т. е. взаимосвязанными, взаимосоотнесенными, взаимоотсылающими. Во-первых, это *онтологическая* перспектива, позволяющая видеть в образе воплощение или манифестацию бытия, а не лишь внешнюю форму; во-вторых, *эстетическая* перспектива, представляющая образ *чувственно воспринимаемой наглядности, созерцаемой феноменальности* — т. е. *эстетики образа* (от греч. *aisthanesthai* — воспринимать посредством чувств). И в-третьих, это — *антропологическая* перспектива, в соответствии с которой мы будем говорить о *целостном человеческом образе*. Все эти три перспективы сходятся в исследовании *эстетики человеческого образа в жизни*, являющегося спонтанной манифестацией, спонтанным проявлением человеческого бытия, особым и чрезвычайно значимым проявлением которого выступает *иконография античных философов в искусстве*.

## 2

Иконография античных портретов, не только философов, складывалась из изображений в самых разных формах, которые можно разделить на *пластические и изобразительные*. К первым относятся *скульптурные статуи* из мрамора, меди и бронзы; *гермы*, зачастую являющиеся бюстовыми копиями греческих оригинальных скульптур (в подавляющем большинстве не дошедших до нас), выполненными для частных домов и вилл знатных и просто обеспеченных римлян; *надгробные стелы*; *геммы*, представляющие собой вырезанный на драгоценном или полудрагоценном камне-перстне портрет владельца, часто выполняющий функцию печати; *инталии* — разновидности гемм, представляющие собой резной камень с углубленным изображением; появившиеся в начале эпохи эллинизма *камеи*; памятные *монеты*, выпускаемые преимущественно на родине изображаемого, прославившего или символизировавшего ее; наконец, *театральные маски*, специально создаваемые для исполнения ролей определенных героев, среди которых были и реальные исторические лица. К изобразитель-



ным формам относилась живопись, которая либо прописывалась *охрой*; либо была *мозаичная*, преимущественно напольная; либо *настенная фресковая*; либо *керамическая*, представленная на разного рода керамических изделиях (амфорах, скифосах, кратерах и т. д.)<sup>1</sup>.

Конечно, не все перечисленные источники портретной иконографии равноценны и значимы для исследований образа античного философа. Так, древнегреческие картины Полигнота, Апеллеса, Аристиды и других крупнейших художников античности и вовсе не дошли до нас сквозь испытания времени и мы знаем о них главным образом из сообщений Плиния Старшего в 35-й книге его «Естественной истории», сочинения Филострата «Картины» и ряда других литературных источников<sup>2</sup>. Фресковая живопись стала активно развиваться лишь в поздней античности, как и мозаичные напольные изображения, например знаменитая мозаика «Философы», хранящаяся ныне в Римско-германском музее г. Кельна или мозаика «Восемь философов с музой Каллиопой» из римской виллы под Баальбеком, хранящаяся ныне в Национальном музее в Бейруте. Театральные маски, предназначенные для исполнения ролей исторически реальных философов<sup>3</sup>, также, насколько нам известно, не сохранились. Геммы в соответствии со своей функцией представляют прежде всего портреты правителей, священных животных и богов, равно как и портретная иконография на инталиях и камеях<sup>4</sup> [Неверов, с. 70–88]. Что касается монет, до нас дошло некоторое их количество с изображениями философов. Монеты выпускались благодарными полисами (как это было в случае с Гераклитом и Демокритом) или по повелению

---

<sup>1</sup> Мы не стали включать в этот список такие специфические образцы античной иконографии, как, например, *imagines clipeate*, пластические или живописные портреты, представленные в центре круглого военного щита и изображающие или самого его владельца, или его предков.

<sup>2</sup> Реконструкция античной живописи по письменным источникам представлена, например, в: [Неверов, с. 88–107].

<sup>3</sup> Кроме Сократа в аристофановских «Облаках», героями комедий, как об этом свидетельствует один фрагмент аристотелевского текста, были также Гераклит, Пифагор и Эмпедокл: [Гераклит Эфесский, с. 72].

<sup>4</sup> Правда, есть хранящаяся в Эрмитаже гемма II в., изображающая Марка Аврелия в паре с его соправителем Люцием Вером, но на ней, как и на множестве других, изображен не *философ-стоик* Марк Аврелий, а *римский император* Марк Аврелий.

правителя, высоко оценившего деятельность своих талантливых соотечественников (как в случае с Галеном, знаменитым врачом, не чуждым философской деятельности). Но благодаря особенностям такой иконографии образ философа здесь был *предельно* схематичным, представляя скорее не портрет, а знак признания, своего рода культурно-политическую легитимацию. Керамическая же живопись очень редко несла образы, которые можно с уверенностью идентифицировать с тем или иным реальным историческим лицом, в основном она представляла или мифологических героев и богов, или безличные обобщенные фигуры поэта, певца, атлета, воина, учителя (а значит, и философа). Поэтому неудивительно, что в дальнейшем, в качестве основного источника нашего исследования, мы будем исходить из наследия античной глиптики, пластической иконографии древнегреческих философов, представленных прежде всего скульптурами и гермами. Но перед тем как начать это исследование, хотелось кратко остановиться на отличиях эстетического образа человека в жизни и иконографии античных философов в пластическом искусстве.

В основе этих отличий лежит специфика полагания образа и его восприятия. Начнем с того, что, говоря об образе человека, нужно различать его формирование в процессе естественной, спонтанной, дорефлексивной манифестации бытия — и в процессе его восприятия извне, «со стороны». Здесь нас интересуют в первую очередь именно онтологические, а не оценочные механизмы полагания образа. Впрочем, в обоих случаях образ развивается, ведь он представляет собой результат определенного свободного само-отношения человека, которое может меняться. В этом плане онтологические основания человеческого образа определяются не возможностью его восприятия извне, а *спонтанным самополаганием*. Там же, где образ доступен произвольному изменению и регулированию исходя из ориентации на Другого, мы имеем изменение не онтологических его основ, а исключительно формальных, «внешних» атрибутов. Так, например, человек может корректировать свой стиль одежды, которая является неотъемлемой составляющей его образа, в зависимости от того, куда он идет и с кем будет встречаться. Однако необходимо подчеркнуть, что онтологически рассматриваемый образ человека является *трансцендентальным*, т. е. не сводится лишь к одной форме чувственного проявления, а фундирует собой множественные инварианты

такого проявления, как способы манифестации единого источника. И хотя для внешнего случайного наблюдателя (именно в силу того, что он внешний и его восприятие улавливает только форму) прежде всего бросится в глаза — одет ли воспринимаемый им на улице человек в потертые джинсы с толстовкой и бейсболкой или в строгий вечерний костюм от кутюр (и в зависимости от этого он может так или иначе, в соответствии со своими субъективными пристрастиями, оценивать образ этого человека), но как для самого этого человека, так и для более глубокого восприятия, основывающегося уже на более глубинном знании, оба этих столь разных стиля одежды могут быть органичным проявлением единого целостного образа конкретного человека.

Здесь мы, кстати, подходим к фундаментальному отличию эстетики человеческого образа, как мы ее понимаем, от античной физиогномики, о которой мы будем судить прежде всего по сохранившемуся трактату Аристотеля. В том, что это именно сочинение Стагирита, мы следуем за А. Ф. Лосевым, впервые переведившим и подробно анализировавшим его [Лосев, 1975, с. 329–355]. До нас дошли также физиогномические трактаты Полемона, ритора II в. н. э., софиста IV в. н. э. Адамантия и трактат латинского анонима того же времени.

Как известно, античная физиогномика признавала возможность судить о характере и других психологических (в широком смысле «внутренних») чертах человека (и не только человека, но и животных) через внешний вид и образ, т. е. через соответствующие, чувственно воспринимаемые («эстетические») особенности телесной организации. Таким образом, признавалось естественное проявление внутренних качеств во внешних формах, благодаря чему они предстают обозначениями, или знаками-признаками (*semeia*), которые доступны истолкованию. Надо сказать, что появление древнегреческой физиогномики знаменовало собой серьезный прогресс в понимании человека. Ведь изначально человек рассматривался и изображался исключительно как «тело», *soma* [Тахо-Годи, 1971, с. 273–298], т. е. пластическая определенность, воплощенная в статично-застывших формах — архаический *курос* является наиболее известным примером. Но постепенно понимание человека меняется, и прорыв осуществляется во времена «открытия индивидуальности», первой «антропологической революции» в середине — второй половине V в. до н. э. —

наряду с телом в качестве антропологической модели признается *эмос* (*ethos*), внутренняя определенность человека, его целостный нрав, склад, характер (в широком смысле). Мирон создает своего «Дискобола», и, хоть и медленно, внутренняя экспрессивность начинает получать способы своего выражения в искусстве, еще не нарушая классической меры. Как сообщает Плиний Старший (XXXV, 98), первым, кто в живописи стал изображать нрав, чувства, душевные смятения человека, был Аристид из Фив, современник Апеллеса и Аристотеля. И физиогномика основывалась не на иерархии души и тела, что было у Платона, а на принципе их взаимосоотнесенности, органичной спонтанной взаимосвязи.

Очевидно, что такое понимание было определено всем складом философии Аристотеля — прежде всего его учением о *неразрывности формы и материи*, а также его логикой (Первая аналитика, 70b), признававшей возможность «распознать природу живого существа на основании чего-то внешнего». Нельзя не учитывать и общую открытость великого философа эмпирическому опыту, в немалой степени вызванную медицинской составляющей в биографии Стагирита. А ведь влияние древнегреческой медицины на зарождение и развитие физиогномики было очень существенным (не исключено, что физиогномика даже преподавалась в древнегреческих медицинских школах), достаточно вспомнить работу Гиппократов «О воздухах, водах и местностях», в которой признавалось влияние окружающей среды, ее географической и климатической составляющей, на тело («внешний образ»), которое в свою очередь определяет собой характер и темперамент человека<sup>1</sup> [Гиппократ, с. 278–305].

Нам важно выделить здесь те особенности античной физиогномики, которые принципиально отличают ее от эстетики человеческого образа, поэтому остановимся лишь на двух моментах. Во-первых, античная физиогномика полностью фундирована *природой*, т. е. основана на признании естественного, полагаемого природой порядка выражения характера живого существа в его внешности, неважно — идет ли речь о *благородном льве* или *любопытных эллинах*. Отсюда получается, что образ человека (по-

---

<sup>1</sup> Так, гуморальная теория учила, что преобладание в организме одной из четырех жидкостей — крови, слизи-флегмы, черной и желтой желчи — приводит к преобладанию в человеке соответственно сангвинического, флегматического, холерического или меланхолического темперамента.

скольку мы говорим именно о нем) не является результатом его свободного личного самоотношения (пусть даже осуществляющегося на дорефлексивном уровне), а полагается как некая заданность, определяемая изначальным порядком (космосом) и неизменяемой природой (фюсис) той или иной гендерной (мужское-женское), географической (скажем, афиняне-беотийцы), культурно-этнической (по примеру свободлюбивые эллины и склонные к рабству варвары) или «социальной» (свободные и рабы, у которых, по Аристотелю (Политика, 1254b30), даже природа тел различна) *природной общности*. Наше же понимание образа является *лично* ориентированным. Поэтому человеческий образ, даже в том, что формально касается его физических характеристик, не является природным, представляя собой результат свободной трансформации и манифестации бытия, полагаемого принципом самосоотнесенности. Во-вторых, античная физиогномика построена на *расчленении* единого целостного образа на ряд отдельных физических признаков, каждому из которых природой определено то или иное характеризующее его этос значение, представляющее все тело как *естественную семиотическую систему*. Так, например, Аристотель считает, что признаками мужественности являются жесткие волосы, прямое положение тела, крупные кости и ребра, плоский и поджатый живот, мясистая и широкая грудь, карие, не слишком раскрытые и не совсем сощуренные глаза и т. д. [Лосев, 1975, с. 333–334]. Получается, что образ оценивается здесь не как проявление *целостной личностности* человека, а лишь со стороны отдельных его *типологических* характеристик (мужественный, робкий, способный, тупой, бесстыжий, добродушный, извращенный, лукавый и т. д.). В дальнейшем такая физиогномическая типизация найдет свое выражение в «Характерах» ученика Аристотеля и преемника его школы Феофраста, и это свойственно античной литературе в целом [Нахов, с. 69–89].

Несмотря на сказанное, эстетику человеческого образа объединяет с античной физиогномикой прежде всего признание *визуального воплощения качественной (внутренней, нравственной) определенности бытия человека*. У самих греков, признававших, что искусство выступает подражанием природе, не существует твердой границы между образом человека в жизни и в искусстве — и там и там мы имеем выпуклую, схематично типизированную наглядную пластичность. Античную антропологию мож-

но характеризовать как *нормативную пластичность*, а потому неудивительно, что она определяется принципами *скульптурно-статуарного понимания человека*. Эти принципы полагают не только внешний образ реального человека в жизни, но и его изображение, максимально детализированное и объективированное, в античной, а также в византийской литературе [Ibid., с. 77; Любарский, с. 250–255].

Итак, нам нужно учитывать, что Аристотель философски обосновал, а сами греки в своем большинстве априори признавали *визуализацию этоса*, т. е. визуальное воплощение и выражение нравственных качеств, причем как в жизни, так и в пластически-изобразительном искусстве. Как известно, это искусство, которое сейчас символизирует недостижимые высоты классического греческого чуда, самими греками оценивались лишь как *«ремесла»*, *tekhne*. Но при этом Аристотель (Никомахова этика, 1141a10) называет Фидия «мудрым камнерезом», а Поликлета «мудрым ваятелем статуй», поскольку мудрость, в узком смысле, означает ремесло, осуществленное в совершенстве. Но есть и другой аспект. Если в жизни внешний образ являет собой выраженный этос конкретного, хорошего или плохого, человека, то искусство, учитывая реальность визуализации этоса, должно в своей сознательной установке воплощать зримый образец высокой нравственной определенности. А это означает, что изображать следовало лица, *достойные подражания или должны выглядеть достойными подражания*, ведь в них наиболее полно и «чисто» воплотилась «природа» человека, и именно подражание природе было основным принципом античного искусства и античной антропологии. Поэтому античная иконография руководствовалась не выражением реального сходства с изображаемым, а визуализацией определенного смыслового (нравственного) образа, воплощающего собой те или иные добродетельные качества, в соответствии со сформированными типологическими стандартами и устойчивыми иконографическими знаками. Об этом говорит в своей наставительной речи к Никоклу Исократ<sup>1</sup>. Этому же учит живописец IV в. до н. э. Никий, когда говорит, что выбор предмета изображения уже важная часть искусства живописца и нужно «выбрать предмет высо-

---

<sup>1</sup> «Стремись к тому, чтобы твои изображения остались скорее напоминанием о твоей доблести, чем воспроизведением твоей внешности» [Исократ, с. 28].

кого характера и не размениваться на изображение столь незначительных явлений, как птицы и цветы» [Деметрий, с. 251].

Такой подход неудивителен, поскольку в Древней Греции основная функция искусства была дидактической, нормативно образовательной и образующей. Приоритет здесь, конечно, был у мусических искусств и в первую очередь у музыки, особенно после учения Дамона, впервые последовательно раскрывшего связь музыкальных ритмов с *формированием* соответствующих этосов (нужно ведь не забывать, что в древнегреческой культуре музыка была неотделима от поэзии, следовательно, чувство слуха было напрямую связано с осмысленной речью, логосом). Аристотель также выделял этическую, нравственную составляющую в том, что воспринимается с помощью слуха (Политика, 1340 а30). Осязание и чувство вкуса вообще не имели нравственной составляющей, зато зрение было причастно этосу, т. к. рисунки и краски являются «внешними отображениями нравственных переживаний» и могут выразить нравственный характер изображаемого лица, хотя и не в значительной степени, учитывая что внешний вид и образ «лишь в незначительной степени и далеко не у всех вызывает соответствующие переживания» [Аристотель, 1983, с. 637]. Таким образом, если музыка может *активно формировать* этос<sup>1</sup>, то живопись в основном его пассивно *отображает*, и зрительное воздействие на этос человека застывшей формы по своей интенсивности все же меньше и имеет не столь всеобщий характер, как аудиовоздействие ритмичной музыкальной длительности, к тому же облагороженной словом. Возможно, музыка выше ценилась еще и потому, что, в отличие от пластически-изобразительных искусств, не являлась столь очевидно антропоморфной и не была связана с закосневшей материей, работа с которой удел ремесленников. Впрочем, достойно представленный визуальный образ также может быть полезен в целях воспитания, а плохо воплощенный будет вреден — так, Аристотель советует молодежи смотреть на картины Полигнота и не смотреть на картины Пав-

---

<sup>1</sup> В античной антропологии неизменность «фюсиса» (природы) сочетается с подверженным влияниям и, следовательно, изменчивым «этосом» [Аверинцев, 2004, с. 254], поэтому античное искусство и видело свою основную задачу в должном образовании этоса, и музыка здесь по силе своего воздействия имела очевидный приоритет.

сона (Политика, 1340a36)<sup>1</sup>. Можно предположить, что подобный подход применим и к искусству скульптуры, а высокая оценка Аристотелем Фидия и Поликлета объясняется как раз тем, что образы их произведений достойно осуществляли в чувственно воспринимаемой форме пайдейю, воспитательную функцию.

Итак, мы видим, что античное искусство определялось дидактическими целями (что не помешало ему быть великим с эстетической точки зрения), а значит, учитывая отношение к воспитанию в древнегреческих полисах, и социально-политическими. Портретный образ был фактом политической жизни и предназначался не для закрытого просмотра, как в наше время, в музеях, а для открытого признания на агоре. Конечно, сначала, в VII–VI вв. до н. э., иконография почти полностью состояла из изображений богов, героев и победителей Олимпийских игр<sup>2</sup>, причем при трехкратной победе им ставились статуи с воспроизведением их внешности, называемые *иконическими* (Плиний Старший, XXXIV, 16). Определенным рубиконом может служить 510 год до н. э., когда на агоре от имени государства была поставлена статуя тираноубийцам Гармодию и Аристогитону работы Антенора, возможно первая, которую поставили афиняне от имени государства (Аристотель, Риторика, 1368a18; Плиний Старший, XXXIV, 17)<sup>3</sup>.

Где-то с середины V в. до н. э. греческая иконография стала включать в себя изображения философов. Это связано прежде всего с тем, что философия становится важным феноменом общественной жизни. И, надо сказать, иконография древнегреческих философов не затерялась среди изображений политиков, поэтов и атлетов. Учитывая огромное количество скульптур в V–IV вв. до н. э., неудивительно, что они различались по тематике изображаемых ими лиц. Была большая группа скульпторов — Анд-

---

<sup>1</sup> Вероятно, можно согласиться с Йегером, что для Аристотеля именно музыка является наиболее «этичным» искусством, т. е. имеющим наиболее сильное воздействие на этос, однако все же его оценка, что наиболее духовным органом для Платона был глаз (пусть ума), а для Аристотеля — слух, представляется неоправданно схематичной [Йегер, 1997, с. 219].

<sup>2</sup> Так, Павсаний сообщает о деревянных статуях в Олимпии атлету Праксидаманту с Эгигны и Рексипию из Оппунты, которые соответственно в 544 и 536 гг. до н. э. (Павсаний, VI, 18, 7).

<sup>3</sup> Примерно в это же время, в конце VI в., в Элладе распространяется и литье из бронзы, из которой как раз и будет в дальнейшем появляться большое количество скульптур.



робул, Асклепиодор, Аристодем, Даифрон, Дамокрит, Даймон, Колот, Клеон, Калликл — которая специализировалась именно на изображении философов [Плиний Старший, XXXIV, 86–92]; см. также примечания к «Естественной истории»: [Плиний Старший, 1994, с. 407–411]. Достаточно одной лишь цифры, показывающей, сколь велико было место на общественном и культурном пространстве полиса философов и их пластической иконографии: в книге Г. Хафнера «Выдающиеся портреты Античности» из 337 представленных в ней греко-римских портретов — 42 философа (преимущественно древнегреческих и представляющих римские копии в форме герм с древнегреческих оригиналов, массово перевезенных в Рим из Греции после ее завоевания в I в. до н. э.), что составляет примерно 13 % — огромное количество [Хафнер]!

Конечно, далеко не все эти скульптуры ставились философам от имени полиса — так, например, известный и очень богатый софист Горгий из Леонтин первым поставил цельную золотую статую в дельфийском храме самому себе (Плиний Старший, XXXIII, 83). Но признание на государственном уровне философов тоже было не редкостью — так, абдериты настолько восхитились главным произведением Демокрита «Большой Мирострой», что, помимо выделения философу огромной суммы денег (по одной версии 500 талантов, по другой 100 — даже учитывая возможность завышения суммы, это огромные деньги!), воздвигли в его честь несколько медных статуй [Диоген Лаэртский, IX, с. 39–40] (Рис. 14); такой же честью почтило отечество и Эпикура [Диоген Лаэртский, X, с. 9] (Рис. 46), а Митридат (о том, что это был за перс и когда событие имело место быть — см. ниже, второй раздел данной книги) приказал воздвигнуть от своего имени статую Платона в Академии работы Силаниона [Диоген Лаэртский, III, с. 25] (Рис. 22, 24). Подчас, правда, чтобы дожидаться признания в виде статуи от непостоянных афинян, нужно было сперва оказаться осужденным ими на смерть. Именно так и случилось с Сократом; афиняне, сожалея о случившемся, спустя более полувека после его казни, примерно в 330 г. до н. э., заказали Лисиппу скульптуру, копии с которой сейчас хорошо известны и хранятся в разных музеях мира (Рис. 16, 17).

Хотелось бы сказать несколько слов об иконографии Сократа. Как известно, отцом Сократа был ваятель Софрониск, да и сам афинский мудрец, по преданию, не был чужд искусства скульп-

птуры; некий Дурид сообщает, что Сократ одно время работал камнерезом, и одетые Хариты на Акрополе принадлежат его руке [Диоген Лаэртский, II, с. 5, 19]. Сам Сократ был, пожалуй, первым в Античности, чья внешность стала неотъемлемой составляющей нарративного образа, т. е. формирующего в слове (сначала в «сократических сочинениях», а затем почти в каждом обращении к нему) представление о глубинах смысла и несущего истинный урок его жизни и смерти. Собственно, развившаяся благодаря скульптуре Лисиппа<sup>1</sup> иконография Сократа представляет человека, явно разрушающего классический идеал *калокагатии* (Рис. 18, 20, 21). Рядом с идеальными фигурами атлетов Сократ, со своим небольшим ростом, курносый и толстогубый, с лысиной, толстой шей и заметным животом, действительно мог казаться уродливым. И самое важное, что этот его неказистый внешний вид и не нуждался в нормативной идеализации, так как выступал неотъемлемой составляющей его целостного смыслового образа, который как раз включал в себе столь явное несоответствие некрасивого тела красоте и величию его души. Внутренний этос не нашел здесь соответствующего выражения в соответствующих телесных признаках, и как бы мы тщательно ни применяли герменевтические методы античной физиогномики, самое главное оказалось бы от нас скрыто. Ведь если воспринимать скульптуру Сократа, ничего не зная о его жизни, т. е. не задействуя литературные источники (наряду с которыми для современников Сократа и следующего за ним поколения центральную роль играли устные коммуникации), мы увидим образ человека, ничем не примечательного и даже непонятно зачем и за что изображенного.

И совсем другими красками, выразительно представляющими трагический и одновременно оптимистический смысл человеческой деятельности, засияет этот образ после прочтения «Апологии Сократа», «Федона», «Критона» Платона, «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта и других подобных произведений. Это свидетельствует о том, что даже образ в изобразительно-пластическом искусстве для своего полноценного восприятия и понимания под-

---

<sup>1</sup> Хафнер предполагает, что один из двух греческих оригиналов, с которых впоследствии снимались многочисленные копии, создан еще при жизни Сократа [Хафнер, с. 243]. Возможно, на это намекает знаменитая история о портретной маске, которую носил актер, игравший Сократа в «Облаках» — см. ниже, раздел второй.

час (не всегда, но в определенных случаях) нуждается в том, чтобы его непосредственно данная визуальная составляющая была расширена нарративной (я уже не говорю, что практика пластической иконографии в Античности включала в себя соответствующие пояснительные надписи). Более того, на примере Сократа видно, что языковая иконография с конца IV в. до н. э., в эпоху эллинизма начинает даже преобладать над визуально-пластической, что свидетельствует, что на смену «культу тела» приходит «культ этоса», точнее говоря, все больше разводятся *kalos* (красивое тело) и *agathos* (добрый нрав)<sup>1</sup>.

Так, в посмертном энокии тирану Кипра Эвагору, призванном быть наставлением его сыну Никоклу, Исократ перечисляет, в чем состоит преимущество нарративного изображения перед скульптурным. Во-первых, достойные люди гордятся не столько своей телесной красотой, сколько своими разумными поступками, которые могут быть запечатлены именно в искусно составленной речи, ведь именно они оставляют о человеке славную память в веках. Во-вторых, материальные изваяния ограничены лишь тем местом, где они стоят, а прославляющие речи могут распространяться по всей Элладе, а значит, круг подражающих достойному примеру становится существенно шире. В-третьих, никто не смог бы воспроизвести своим телом изображенную фигуру (здесь, видимо, Исократ признает существующую идеализацию в изображении), тогда как подражать описанным в речи нравам и поведению может каждый, «кто не стремится к беспутному образу жизни, а хочет стать порядочным человеком» [Исократ, с. 197]. Впрочем, на примере сложившейся иконографии Сократа видно, что, несмотря на то что все больше разводятся *kalos* (красивое тело) и *agathos* (добрый нрав), визуализация пластического образа жизни и его смысла, прославленная в вербальных памятниках, является актуальной (в том числе и в дидактических целях), пусть и предполагает, в качестве условия своего восприятия, референцию к словесному портрету изображаемого.

---

<sup>1</sup> Впрочем, и в этой ситуации литературный портрет, как мы отметили выше, продолжает формироваться по канону скульптурного портрета, что объясняется застывшими пространственно-пластичными (а не временно-динамичными) основами античной антропологии, в которой неизменность «фюсиса» (природы) сочетается с подверженным влияниям и, следовательно, изменчивым «этосом».

Продолжим наше исследование, следуя за установкой и терминологией Эрвина Панофского, которую он применяет для понимания образа в работе «Этюды по иконологии». Итак, за первичным (или естественным) значением, доступным через восприятие *формы* изображаемого, и вторичным (или условным) значением, основанным на знании *сюжетных мотивов (тем)* в изображаемой иконографии, следует уровень *внутреннего значения, или содержания*, относящийся уже не к явлению (как два предыдущих), а к *сущности изображаемого*, которая предполагает выявление и понимание его «символических», зачастую не сознающихся самим художником значений благодаря «*синтетической интуиции*» [Панофский, 2009, с. 27–59]. Эти рассуждения известного искусствоведа нам важны для очередного сопоставления эстетики человеческого образа в жизни и в искусстве. Как мы уже говорили, первичное восприятие в повседневной жизни схватывает формальные характеристики образа человека — его рост, цвет волос и глаз, национальность, манеру ходить, особенности голоса и т. п., — короче, все то, что как раз и является предметом рассмотрения античной физиогномики. Далее, присмотревшись, мы можем выделить какие-то дополнительные знаки, более подробно характеризующие его образ — например, христианский крестик, фанатский шарф, брендовый костюм (или любую другую часть гардероба), модель гаджета, книгу определенного автора и т. д. Но все эти элементы, при всей их важности самих по себе, выражают лишь внешнюю, формальную сторону человеческого образа (пусть уже и на более глубоком, чем на естественном, природном уровне, как предшествующие признаки) — до тех пор, пока они не объединятся в том, что Панофский называл «синтетической интуицией». Именно она способна увидеть за всеми — как, условно говоря, природными, так и культурными — отдельными атрибутами образа его *единую целостную личностную основу*. Для Панофского, рассматривавшего в основном искусство живописи, этот уровень означал выявление тех характерных для художника сословных, религиозных, философских, общекультурных принципов, которые неизбежно, на дорефлексивном уровне воплощались в его творчестве [Ibid, с. 32–34]. Для нас же этот уровень связан с восприятием того образа человека, в котором спонтанно манифестируется его бы-

тие, онтологическая определенность его личностного своеобразия (на момент восприятия этого образа).

Следует признать, что для этого только лишь визуального восприятия может быть недостаточно: поскольку важнейшим механизмом полагания, формирования и неотъемлемой составляющей целостного образа в жизни являются *слово, речь, язык* человека, то синтетическая интуиция зачастую не может не основываться на устном слове как способе спонтанной манифестации (или, как говорят лингвисты, *хезитации*) человека. Так образ становится *аудио-визуальным*<sup>1</sup>. Это как раз принципиально отличает восприятие образа в жизни и в изобразительно-пластическом искусстве, ведь если в первом случае слово является его органичной имманентной составляющей, то во втором оно предстает как привлеченное *извне* (из имеющих самостоятельное значение нарративных источников) средство для более точного и полного восприятия визуально-пластического образа. Органичного объединения визуального и нарративного в образе искусства мы не найдем и в античном театре, где маска является способом типизации героя, это возможно только лишь начиная с театра эпохи Возрождения, а в дальнейшем и в кинематографе<sup>2</sup>.

И еще одну деталь мы не можем не отметить в этой связи. При восприятии образа человека в жизни всегда нужно учитывать, что тот или иной его элемент может иметь, так сказать, не «субстанциальный», а *случайный* характер, т. е. будет не манифестировать личностную сущность человека, а присутствовать в силу случайных обстоятельств и причин. В конце концов, в повседневной жизни человек часто вынужден отвлекаться и выражать случайное или малозначимое для него. Этим человек в повседневной жизни отличается от своего образа в искусстве, где он представляет результат активного полагания творческим актом Художника, и, если этот Художник талантлив или даже гениален, созданный

---

<sup>1</sup> Мы сейчас не будем останавливаться на роли запахов в портретном образе, ограничившись указанием, что, даже признавая их существенную роль в современном мире, представленную, в частности, романом Зюскинда «Парфюмер» и некоторыми фильмами, их значение очевидно уступает в этом отношении зрению и слуху.

<sup>2</sup> Впрочем, театр и кино по способу полагания и явления художественного образа существенно различаются — это, однако, отдельная тема, которой мы здесь не будем касаться.

им образ будет цельным и законченным, в котором все будет необходимо и на своем месте<sup>1</sup>.

Это особенно отличает древнегреческое классическое искусство, среди которого в этом отношении в первую очередь выделяется как раз скульптура, представляющая собой впечатляющее единство *ordo rerum extensarum* (порядок протяженных вещей) и *ordo rerum idearum* (порядок идеальных вещей). Гегель подчеркивает, что греческая скульптура являет телесный образ духа (а не только лишь души, подобно образу животных), в котором снимается все частное, случайное, акцидентальное, произвольное, короче, все субъективное, и остается лишь «объективная духовность», представленная в материальной — а значит, индивидуальной («материя — принцип индивидуации») — форме. Объединение в скульптуре материальной индивидуальности и всеобщей субстанциальности позволяет немецкому философу в этом случае говорить о «субстанциальной индивидуальности», представляющей собой «свободную необходимость», и оценивать ее как средоточие классического искусства [Гегель, 2001, с. 89–97].

Действительно, классическая греческая скульптура не отстает от реалистически изображенного своеобразия человека, как это будет в физиологичном натурализме римской пластики, она представляет в нем определенную модель визуализации смысла, характеризующую представления древнегреческой культуры о красоте тела, полисной гражданской добродетели, наконец, мудрости и приобщенности истине. И обращение к типизированной иконографии античных философов в искусстве позволяет нам не только глубже понять этот процесс, но и актуализировать значение современной личностной эстетики человеческого образа в жизни.

---

<sup>1</sup> Это различие имеет значение и для самого Художника, который, помимо своей творческой жизни, вынужден вести и повседневную жизнь, где он уже не Художник, а муж, отец, налогоплательщик, покупатель и т. д., и эти две ипостаси, объединенные в одном лице, нужно отличать друг от друга [Юнг, с. 121–153].

Дорофеев Д. Ю.

### **Эстетика жизни и образа античного философа**

В Нобелевской речи Иосиф Бродский, затрагивая вопрос о сущности искусства, формулирует важное для своего поэтического мировоззрения положение о том, что «эстетика — мать этики»: наличие воспитанного искусством, особенно поэзией, эстетического вкуса является существенной прививкой против зла, которое «всегда плохой стилист», поскольку человек является прежде всего существом не этическим, а эстетическим [Бродский, 2006, с. 244–247]. Делая такое заявление, поэт не претендовал на его строгую доказательность или тем более общезначимость, скорее, он делился своей частной точкой зрения, результатом своего индивидуального жизненного и творческого опыта<sup>1</sup>. Нам, однако, такой взгляд важен потому, что позволяет по-новому актуализировать проблему *взаимосоотнесенности этики и эстетики* в античной философии. Речь идет о том, чтобы выявить в ней, имеющей безусловную этическую направленность, точнее даже в ее адептах, самих философах, эстетическое измерение.

Сразу подчеркнем, что область эстетики рассматривается нами и как определяемая понятиями «красота», «прекрасное», «возвышенное», которые в античной культуре фундировались разумом, и как имеющая отношение к своему изначальному значению в греческом языке (*aesthesis*) — «чувственное», «чувственно воспринимаемое», «чувственный образ». И хотя греки не имели отдельной науки об искусстве как таковом (поэтика являлась теорией лишь

---

<sup>1</sup> Подробно эстетические, антропологические, философские взгляды поэта мы рассматривали в статье, написанной в память 20-летия его смерти [Дорофеев, 2016, 22–40].

словесного творчества) и даже не знали самого термина «эстетика», появившегося лишь в XVIII в. в названии труда Александра Баумгартена [Baumgarten], мы позволим себе говорить об эстетике применительно к греко-римской культуре и в этом значении. Ведь благодаря пластическому мировоззрению не только тело выступало в Античности, особенно у греков, как произведение искусства, как скульптурно оформленный микрокосм — и сам космос представлялся как произведение искусства благодаря имманентно присущему ему логосу<sup>1</sup>. Неудивительно, что и вся повседневная жизнь человека, организуемая разумом, выступает здесь производением искусства философии, прекрасным в своей разумной упорядоченности — и человек, который нашел в себе силы вести такую жизнь, претворяет ее философскую организованность наглядно, в образе своей жизни и своем собственном, феноменально воспринимаемом образе, потому что он является философом не на словах и даже не на бумаге, а в жизни, в определенном способе бытия, в котором Благо и Красота неотделимы друг от друга. Здесь мы находим на содержательном, философском, даже онтологическом уровне тот взаимный переход «эстетического» и «этического», который в разных языках, в том числе в греческом и русском, присутствует уже на уровне семантики слов «доброе» и «красивое», например, когда говорится, что «он прекрасный (в этическом значении „хороший“) человек, но нехорош (в эстетическом значении „некрасив“) собой» [Аверинцев, 1997, с. 32–33].

В этом аспекте эстетическое является характеристикой целостного и имеющего этическую (само) организацию *способа существования, или «образа жизни» (bios) философа*, а также его внешнего образа, или облика (*eidola*). Для греков, в силу созерцательной пластичности их картины мира, в меньшей мере для римлян, пусть и иначе, но также отличающихся склонностью к наглядной конкретности, эта связь была особо значимой, как в онтологическом, так и в антропологическом аспектах. Образ, т. е. пластически оформленная целостность, является в Античности не результатом чьего-либо искусственного (субъективного) конструирования, как это будет в математическом естествознании Ньютона и в «Критике чистого разума» Канта, а манифестацией, воплощением, осу-

---

<sup>1</sup> Это положение часто выделял и подробно обосновывал в своих работах А. Ф. Лосев: например [Лосев, 1992, с. 317].



ществованием бытия сущего. В этом смысле *безобразное* могло рассматриваться как отсутствующее, небытийствующее, в своем предельном воплощении понимаемое как *безобразное*. И тот факт, что в обоих случаях в русском языке используется слово «образ», кажется нам далеко не случайным: ведь то, как живет человек, напрямую влияет на то, что он собой являет — и в феноменальном смысле его чувственно воспринимаемого образа, и в глубинном, сущностном смысле его внутренней определенности.

В архаической и ранней классической греческой культуре вообще никакого разделения и тем более противопоставления *внешней красоты* и *внутренней добродетели* (т. е. того, что традиционно относят к сферам соответственно эстетики и этики) не было. Более того, способ употребления и понимания в VI–V вв. до н. э. термина «*калокагатия*» (*calocagathia*), характеризующего для человека такое единство, позволяет заключить, что именно эстетическая составляющая, т. е. проявляющаяся в соответствующих телесных характеристиках (здоровье, красота, тренированность, бодрость), определяет собой этическую, а не наоборот [Лосев, Шестаков, 1965, с. 101–105]. Действительно, история культуры показывает, что эстетическое предшествовало этическому, включая его в себя и даже определенным образом полагая его (и в этом смысле Бродский был прав). Ведь разделение, условно говоря, «феноменального» и «ноуменального» произошло достаточно поздно и для мифологического сознания эти сферы долгое время находились в теснейшей взаимосвязанности, вплоть до отождествления. Поэтому все воспринималось «эстетически», все было «эстетическим».

Начало тематической дифференциации и переориентации греческой философии на этические темы и принципы, в которых приобщение истине осуществляется *через* самоорганизацию *посредством* определенных практик повседневного существования, принадлежит Пифагору (Рис. 10, 11), у которого, правда, они еще органично были объединены с чисто теоретическими проблемами числа и устройства космоса. Именно в пифагорейском союзе образ жизни стал рассматриваться как самое главное подтверждение и воплощение, одновременно условие и результат подлинного философского познания. Недаром описание особого пифагорейского образа жизни занимает такое большое место во всех многочисленных трудах, посвященных в Античности Пифагору и пифа-

гореизму, а знаменитые «Пифагорейские золотые стихи» и вовсе представляют собой императивное наставление в том, как нужно жить и организовывать режим своего повседневного существования<sup>1</sup>.

В этом смысле в высшей степени показательно, что Пифагор, основатель, символ и образец такого образа жизни являл божественную истинность своей философии еще до озвучивания основ своей философии (доступной, как известно, прошедшим строгий отбор избранным ученикам-друзьям), одним лишь своим обликом. Так, лишь приехав в Кротон, он сразу вызвал уважение к себе своим образом: «...с виду он был величав и благороден, а красота и обаяние были у него и в голосе, и в обхождении, и во всем» [Порфирий, с. 419], а ученикам он своим видом напоминал Аполлона [Диоген Лаэртский, VIII, с. 11].

Действительно, *подлинный* философ, вся жизнь которого является подтверждением и манифестацией его философии, в определенном смысле начинает приобщать истине уже одним своим образом. И здесь любопытно сравнение античного философа с христианским святым: если образ святого, *лик*, просветлен Богом, то образ философа просветлен разумом; если святость — это дар, то философская мудрость и философская практика жизни — трудное завоевание и результат усилий, борьбы самого философа, сумевшего отстоять власть разума перед многочисленными соблазнами; если главной установкой святого является рецептивная открытость Богу, то философ определяется установкой активного самополагания, активной организации своей жизни.

Указанная связь «внешнего» и «внутреннего» не только естественна для «калокагатийной» картины мира, но она вполне объяснима и в рамках современных принципов *эстетики человеческого образа*: ведь то, *какую* жизнь ведет человек, особенно если он ее сам сознательно организует, и соответственно *кем* он становится

---

<sup>1</sup> Этот режим частью определяется общими моральными нормами, воплощаемыми традиционными гномонами, как, например, почитать богов, быть верным клятве, уважать мать и отца и т. п., но большая часть касается именно *конкретных жизненных практик*, позволяющих организовывать, собирать себя определенным образом: ограничивать сон, заботиться о своем здоровье, заниматься упражнениями, соблюдать разумную меру в словах, еде, питье, каждый раз перед сном перебирать в уме совершенное за день и честно оценивать сделанное и т. п. [Петер, с. 9–12].

ся в образе такой жизни, не может не манифестироваться в *феноменальном образе*, его целостном облике, взятом во всей эстетической выразительности его проявлений, от способа говорить до манеры держаться и одеваться<sup>1</sup>. Неудивительно, что и самому Пифагору приписывали безошибочное умение распознавать человека по одному лишь внешнему виду, что делает его одним из основоположников искусства физиогномики<sup>2</sup> [Порфирий, с. 418, 425]. Как известно, этим же умением отличались обладающие богатым опытом «внутреннего делания» и «умной молитвы» христианские старцы.

Еще резче в Древней Греции ситуация стала меняться тогда, когда философия подошла к выделению этики в качестве своего самостоятельного и даже основополагающего раздела, т. е. с Сократа (Рис. 16–21). Начиная с афинского мудреца, античная философия стала этически ориентированной, манифестируя себя не только и не столько теоретически, сколько *практически, в способе жизни, и наглядно — в образе философа*. С познания природы и общих проблем устройства космоса, стоявших в центре внимания первых греческих философов-физиков, внимание было переориентировано на вопросы души, ее самосовершенствования и просветления через актуализацию приобщенности истине, на само *добродетельное существование*. Сократ первым свел философию с неба, поселил в городах и ввел в дома [Цицерон, с. 326], он же первым стал заботиться о «заботе о себе» других. Теперь фунда-

---

<sup>1</sup> Для античного человека одежда есть продолжение тела, а поскольку тело свободного отличается от тела раба (Аристотель. Политика, 1254b25–35), то и его одежда и манера держать себя «в теле» являются конституирующими составляющими его образа, т. е. бытия, свободного и благородного гражданина. Об этом хорошо пишет С. С. Аверинцев: «Гражданское достоинство римлянина, римская “важность” (*gravitas*) зримо воплощалась в рисунке складок тоги, — достаточно вспомнить прославленный стих Вергилия о “племени, облеченном в тогу” ... Греко-римское представление о человеческом достоинстве связано со зрительным идеалом благородно-независимой осанки» [Аверинцев, 1997, с. 53] (например: Рис. 54). При этом благородство тела свободного гражданина в идеале предстает как проявление красоты его души.

<sup>2</sup> Об античной физиогномике в контексте визуальной антропологии и эстетики человеческого образа мы уже писали [Дорофеев, 2015, с. 146–149]; фундаментальное исследование феномена физиогномики в античном мире принадлежит Е. Эвансу [Evans].

ментальные философские проблемы уже не могли решаться вне отношения человека к себе и своей жизни. Так, метафизика и диалектика Платона уже фундировались понятием Блага, представляя собой учение о восхождении души от низших уровней бытия к высшим через последовательно разработанную *«заботу о себе»* (*epimeleia heatoun*), важнейшим условием и одновременно способом осуществления которой являлось *«познание самого себя»* (*ghothi seatoun*).

В этом плане особо значимым является платоновский диалог «Алкивиад I». В нем Сократ указывает молодому, но уже амбициозному и имеющему честолюбивые планы в области политики Алкивиаду, что, прежде чем получить власть над другими, нужно иметь власть над собой; прежде чем управлять другими, нужно научиться управлять собой; прежде чем заботиться о других, нужно уметь заботиться о себе. Органично встает вопрос — а что же есть *«самое само»*, *auto to auto*, о котором следует заботиться, как его понимать, чем же является собственно человеческое в человеке. Сократ последовательно показывает, что *принадлежащее человеку*, тело или имущество, *еще не есть он сам*, это, пользуясь появившимися впоследствии логическими терминами, лишь атрибуты и акциденции, которые принадлежат «субъекту», этому *auto to auto*, понимаемому как душа (Платон. Алкивиад I. 128a–135a). По сути дела, здесь впервые философом поставлен вопрос об *онтологии человеческой идентичности*, которая раскрывается через определенный способ самосоотнесенности в жизненных практиках *«заботы о себе»* и *«познания самого себя»*.

Думаю, можно в целом согласиться с Мишелем Фуко, много писавшим в последние годы об «Алкивиаде I» [Фуко, 2007, с. 40–126], что здесь Платон открывает душу-субъекта, тем самым стоя у истоков процесса *субъективации* античной философии, понимаемой как такой способ самосоотнесенности, самоорганизации, самополагания и само-образования, в котором происходит формирование, актуализация и осуществление своей «самости» посредством определенного способа существования. Другое дело, что этот античный «субъект» не может быть понят ни по моделям ренессансной индивидуальности, ни по моделям декартовского Его (заложившего основы новоевропейской субъективности), ни по моделям трансцендентального субъекта немецкой классической философии. Перед нами совершенно особый тип челове-

ческого Selbstbildung (само-образование), Sichselbstsetzen (само-полагание) и Selbstbeziehung (само-соотнесение), и поэтому, говоря о нем, нам следует ради выделения инаковости привычных со времен новоевропейской философии понятий брать их в кавычки, но не отказываться от них (выдумывая, например, новые искусственные обозначения), а раскрывать их новый, по сравнению с уже устоявшимся, смысл.

Прежде всего, *открытие или собирание себя* возможно только *посредством* и в определенным образом организованной жизни, т. е. имеющем в том числе и эстетическую составляющую способе существования. Сократо-платоновское *auto to auto* — это не кантовский субъект, выступающий условием возможности опыта, его активность носит более, так сказать, диалектический характер. Речь идет о процессе *формирования самого «субъекта»* посредством конкретных жизненных практик («практик себя» или «практик самости», как любил говорить поздний Фуко), которые выбирает для себя человек как конституирующие, организующие, настраивающие его повседневную жизнь на определенный лад — и уже в этом выборе проявляется его активность, активность «выбора себя». И уже сами эти практики, в ходе своего осуществления приобретая индивидуальные контуры, формируют собственное Я человека исходя из выбранной направленности и степени (или качества) ее претворения в результате ежедневной работы над собой. Не опыт здесь полагается субъектом, как это будет в трансцендентализме немецкой классической философии, а сам опыт (правда, сознательно организованный в соответствующих жизненных практиках повседневного существования) является *пространством и временностью формирования субъекта*.

Во всем этом видны черты *механизма само-определения, или автономности (auto-nomos)*: человек *выбирает для себя* модель способа жизни, осуществление которого в соответствующих повседневных практиках постепенно организует его определенным образом, т. е. образ жизни формирует образ человека, и внутренний и даже внешний, в том числе понимаемый и эстетически. Перед нами интереснейшая установка, в которой само *действие*, т. е. осуществляющийся в определенных жизненных практиках конкретный режим существования, и его *результат*, т. е. формирование в выбранной перспективе человеческого Я, неотделимы

друг от друга и по сути являются одним и тем же<sup>1</sup>. Ведь сами эти практики не являются лишь средством для достижения заданной цели: если на первом этапе они действительно ведут к ней, то в дальнейшем в них она уже манифестируется и осуществляется, и без них определенный *настрой и лад* (*harmonia*) человеческого Я, требующий постоянной поддержки и *упражнений* (*askesis*), сбивается.

Поэтому, если в «Алкивиаде I» утверждение «себя» осуществляется через открытие и обоснование «души» как отличной от тела онтологической реальности, то, например, уже в «Лахете» утверждение «себя» осуществляется через образ жизни и характер поступков. В первом диалоге мы приходим к *psukhe*, во втором — к *bios*; для нас, однако, принципиальна их фундаментальная взаимосотнесенность и неотделимость друг от друга. Фуко показывает, как осуществляющееся в самопознании «мужество говорить истину», а именно оно отличает подлинного философа, в одном случае приводит к «открытию души», а в другом случае — к приданию своей жизни определенной формы, определенного стиля. Соответственно французский философ делает вывод, что «Алкивиад I» приводит к метафизике души, а Лахет — к стилистике, или эстетике, существования [Фуко, 2014, с. 167–168]. Послушаем французского философа: «...с появлением и утверждением сократовской *parresia* жизнь (*bios*) конституировалась в греческой мысли как эстетический объект, как объект эстетической деятельности и восприятия, *bios* как произведение искусства... следовало бы написать историю стилистики существования, историю жизни как того, что может быть красивым... Это предполагаемое исследование о жизни как форме искусства до сих пор не было написано... Эта эстетика существования — важный исторический предмет, о котором не следует забывать ради метафизики души или эстетики вещей и слов» [Ibid., с. 169; выделено нами. — Д. Д.]. Впро-

---

<sup>1</sup> В XIX в. для выражения такой же особенности, но только характеризующей не практики повседневной жизни в их отношении к «самости», а значение деятельности самосознания для сознания, Фихте даже создает специальный термин — *Tathandlung*. Несмотря на акцентирование практического аспекта в одном случае и теоретического — в другом, нам важно отметить, что их объединяет подчеркивание именно свободного характера деятельности самополагания. Подробнее о понимании свободы у Фихте см.: [Дорофеев, 2012, с. 120–123].

чем, одно тесно связано с другим: «На практике почти никогда не встречается такая онтология души, которая не была бы связана с определением или с потребностью в определенном стиле жизни, в определенной форме существования» [Ibid., с. 171]. Иначе говоря, то или иное отношение к себе, которое непроизвольно складывается внутри опыта повседневного существования у любого человека, неважно, рефлексировалось ли оно, и если да, то в какой степени, или нет, и которое так или иначе формирует его Я, или «самость», неизбежно принимает определенную эстетическую окраску и неизбежно проявляется в эстетическом образе его жизни и внешнем виде.

Здесь нужно подчеркнуть особую связь содержания речи, слова, преимущественно устного, и самого говорящего: устное слово (прежде всего) или даже слово в письменных (личных) автокоммуникациях, например письмах и разного рода дневниках, которыми так часто и активно пользовались киники и римские стоики, является прямой, непосредственной манифестацией жизненного опыта говорящего, и не рассматривается (по крайней мере, в рамках античных образовательных коммуникаций) отдельно, само по себе. Поэтому такое слово фундируется образом жизни говорящего и является его прямым даже не выражением, а осуществлением, своего рода *жизненным перформативом*. С другой стороны, то, что говорится, воспринимается через то, кто это говорит, т. е. образ говорящего фундирует и полагает смысл произнесенного. Истина, предельно полно и мужественно выговариваемая в слове, в первую очередь устным, но также, особенно у римлян, и письменном, в слове как обращенном к другим, так и к самому себе (самоотчет), выступало важной «практикой самости», важным механизмом самополагания, самообретения и самоактуализации своей подлинности<sup>1</sup>. Мы здесь подчеркиваем, что высказывание истины, выступающее в широком смысле неким *перформативным актом* и фундированное определенным отношением к себе, манифестируется и в соответствующем образе жизни, и в соответствующем чувственно воспринимаемом облике. Опираясь на Витгенштейна,

---

<sup>1</sup> Проблемы влияния личных форм устной и письменной коммуникации на формирование человека, лежащие в основе процесса *языковой субъективации*, т. е. антропологию устного и письменного слова, на большом материале греко-римской культуры мы поставили и рассмотрели в своей последней книге: [Дорофеев, 2015].

можно сказать, что *философия* — это определенная форма жизни, определенный способ существования, который полагает соответствующий образ, причем и то и другое имеют эстетическое измерение (это древнее понимание философии не утратило, а лишь увеличило свою актуальность в современном мире).

В этом смысле принципиально важно, что *auto to auto*, «самое само» человека не является заданным и всеобщим, не несет императивной принудительности, оно множественно в своей воплощенной определенности (никогда, впрочем, не окончательной), может развиваться и изменяться, в разные времена наполняясь разным содержанием и (само)организуясь на основе разных принципов. Соответственно разная онтология «самого себя» отсылает к разной *эстетике существования* — и, добавим, к разной *эстетике образа*. Неудивительно, что представители разных философских школ Античности — прежде всего киники, эпикурейцы, неопифагорейцы и стоики (особенно римские) — и выглядят, как позволяет заключить дошедший до нас иконографический материал, совершенно различно<sup>1</sup>.

В связи с этим представляется важным обратить внимание на выработанный в античной философии способ формирования «самости» человека, или, если использовать аутентичное для древнегреческого антропологического словаря понятие, *этоса* (*ethos*). Первоначально этос не имел исключительно антропологического значения, понимаясь как твердо утвердившаяся субстанциальная определенность, иначе говоря, сущность или природа, определяющая собой бытие, способ поведения, привычки, характерные особенности того или иного сущего. Так, Гомер говорит о этосе свиней (Од. XIV, 411) и лошадей (Ил. VI, 511), а Геродот — львов (VII, 125). Как скажет Эмпедокл, каждый исполняет свою обязанность, каждому присущ свой этос [Рожанский, с. 345], а этос самого человека, как скажет уже Гераклит, определяется данным ему демоном [Ibid., с. 243]. Антропологическая перспектива этоса была заложена Дамоном, самым известным классическим теоретиком музыки, который представил учение о влиянии звуковых рядов

---

<sup>1</sup> Этот материал впервые систематически собирается и исследуется на сайте нашего проекта по иконографии античных философов (<http://iconsphilosophy.ucoz.ru>). Такой подход позволяет понять особую эстетику — а через нее и семантику — философского образа жизни и внешнего облика греческих и римских философов.



и ритмов на формирование у человека соответствующего нравственного склада, что подчеркнуло его политическое и воспитательно-образовательное (пайдейтическое) значение<sup>1</sup>. Этос, таким образом, во-первых, приобрел «этическое» звучание, а во-вторых, стал пониматься не субстанционально, а как результат того или иного упорядочивания. В дальнейшем именно способность к *свободному полаганию человеком своего этоса* будет положена в основу инициированной Сократом философской этики. В этом принципиальное, даже революционное отличие этоса от «характера», который, о чем говорит даже этимология этого греческого слова, является «природной» печатью-печаткой человека, его субстанциональной «характерностью», проявляющейся в статичной определенности антропологического типа, примеры которых мы находим в одноименном произведении Феофраста [Феофраст] (Рис. 33). Другое дело, что и в IV в. до н. э. этос еще не утратил в практике словопотребления этой субстанциональной коннотации, сближающей его с терминами «фюсис» и «характер». Это подтверждает, например, тот факт, что Аристотель может еще говорить и о «этосе птиц» (Аристотель. История животных, 615a18), и о этосе — в значении характерности, каковым греческое понятие и переводится в русском издании — речей (Аристотель. Риторика, 1395b10–15).

Как же складывается человеческий этос? Не будем забывать, что этика — практический раздел философии, имеющий дело не с умозрительными абстракциями, а с реальным способом существования. И очень показательно, что сам Сократ на своем примере представил, как можно *изменить свой этос*, т. е. свою природную расположенность к определенному нравственному складу, манифестирующему себя во внешнем облике человека и прочитываемому в нем в соответствии с правилами античной физиогномики (кстати, впервые систематически разработанной Аристотелем, в любом случае, если подвергать сомнению авторство Стагирита в отношении трактата «Физиогномика», в перипатетической школе). Всем известно, что внешность Сократа не соответствовала стандартам калокагатии<sup>2</sup>, и, более того, свидетельствовала не о его

---

<sup>1</sup> О феномене и теории музыки, в том числе в указанном контексте, см. новое интересное исследование: [Афонасин, Афонасина, Щетников].

<sup>2</sup> После Сократа античная философия уже не ориентируется на эти стандарты. Возьмем, к примеру, киников, которые также, как и пифагорейцы, славились именно своим особым образом жизни, подробно и с большой

внутренней красоте, очевидной для всех, кто с ним общался, а об имеющихся у него пороках. По крайней мере, именно об этом, увидев философа, сообщил Зопир, считающийся одним из основателей искусства физиогномики и умевший безошибочно узнавать нрав человека по облику. Услышав об этом, люди подняли Зопира на смех за явную ошибочность такого утверждения, но за него вступился сам Сократ, признавший, что у него действительно эти пороки были, но он избавился от них силой разума [Цицерон, с. 322].

Независимо от того, является ли исторически достоверным сообщение Цицерона или нет, для нас важно закрепление в античной философии понимания того, что свой порочно организованный — или от природы, или по собственной вине — этос может быть изменен, может быть улучшен, конечно при условии наличия соответствующей установки к самоизменению, самосовершенствованию. И не случайно как в греческой, так и в римской философии, основополагающим является сравнение этики с медициной: если последняя представляет собой искусство лечения тела, то первая способна лечить душу, этос человека, причем обе представляют собой *практики заботы о себе*, т. е. практики особого отношения к себе<sup>1</sup>. Так, тот же Цицерон (Рис. 54, 55) определяет

---

симпатией описанным Эпиктетом [Эпиктет, с. 186–196]. Здесь уже вовсе нет отдельного акцентирования внимания на внешней (телесной) красоте как на самодостаточной ценности, но здесь есть *своя* эстетика жизни и образа кинического философа, в которой форма существования является определяющим условием высказывания истины, т. е. образ жизни, *bios*, и сам образ киника выступают тем, что М. Фуко называл *алетургией*, *манифестацией истины* [Фуко, 2014, с. 179]. Этот пример показывает, что понятие эстетики жизни и образа человека шире понятия телесной красоты. И хотя еще Платон признавал красоту чувственным явлением истины, но позже, в эллинизме и особенно в римском стоицизме, она все меньше связывалась с телесностью, понимаясь как упорядоченность жизни согласно практическому разуму.

<sup>1</sup> Хотя наличие руководителя ни в одном, ни в другом случае не исключается, а даже предполагается, тем не менее нужно помнить, что античный врач не столько лечил больного в качестве объекта, сколько помогал ему лечиться самому, организуя соответствующий «режим» жизни, поэтому лечение направлялось не на одно тело, а на всю душевно-телесную целостность и даже сам способ повседневного существования во всех мельчайших, но столь значимых деталях; в этом принципиальное отличие античной медицины от современной.

философию как «возделывание души» и как «науку об исцелении души» [Ibid., с. 252, 271]. Конечно, вылечить себя может только сам человек, но встать на путь «самотерапии», сделать этот первый шаг и поддерживать его в этом выборе должен более опытный учитель, манифестирующий всей своей жизнью и даже самым своим образом истинность выбранной философии. Вспомним, например, как непосредственное общение с Платином (Рис. 65–69) заставило радикально изменить свой образ жизни Рогациана, представителя сенаторского сословия [Порфирий, с. 430]. Иногда подобный эффект случается даже при чтении книг — например, такой переворот произошел с Августином благодаря чтению цicerоновского «Гортензия», произведения, в котором как раз суть подлинной философии усматривается в «терапевтическом» преображении человека [Августин, с. 90–91]. И таких примеров можно привести множество.

В любом случае формирование собственного этоса, или своей «самости», или «Я» — сейчас все эти антропологические концепты, каждый из которых имеет, конечно, свои особенности, мы в основном рассматриваем как синонимы — является результатом свободного самосоотнесения человека, результатом его свободного «выбора себя»<sup>1</sup>. Любой выбор есть результат акта самоволения, *выбор себя есть воление себя, а философский выбор себя в античном понимании есть разумное воление себя*. Здесь воля есть, с одной стороны, проявление Я, а с другой стороны, если мы говорим о «волении себя», такая воля и создает Я посредством упражнений в конкретных жизненных практиках.

Значение таких практик особенно велико в римском стоицизме, который, продолжая размышления Сократа и Платона о *auto to auto*, считает принципиально важным определиться с тем, что есть «самое само» человека. И поскольку от нас зависит только наше собственное Я (все остальное определено судьбой и не находится во власти человека), то о нем и нужно заботиться, только

---

<sup>1</sup> Хотя степень этой свободы, в отличие от позиции Ж. П. Сартра, греки не абсолютизировали; так, например, Гиппократ в своем трактате «Воздух, воды, местности» выразительно показал определяющую для конкретного человека, в том числе его этоса и образа жизни, значимость таких не зависящих от него факторов, как географические, климатические, культурно-этнографические, политические особенности местности его проживания: [Гиппократ, с. 275–307].

его и можно изменить. «Отвоюй себя для себя самого» — с этих слов начинается Сенека (Рис. 56, 57) свои письма Луцилию [Сенека, с. 5], и они<sup>1</sup> могут быть поставлены эпиграфом не только к философии римского стоицизма, но и ко всей античной этике. А что же есть собственное «твое»? «Твоя лучшая часть», отвечает Сенека на свой же вопрос, имея в виду душу, которая способна разумно организовывать свои стремления и намерения [Ibid., с. 43–44]. Как видим, римские стоики учли уроки «Алкивиада I». Правда, появились и новые акценты, а именно: подчеркивание особого значения *свободной воли*, полагающей «самоё себя», свое подлинное «Я» в определенном, фундированном разумом отношении к себе (регулировка желаний, хотений, обретение независимости от всего внешнего в состоянии бесстрастия, *apathia*, невозмутимость, *ataraxia*, самообладание, *enkrateia*, обучение искусству умирания и т. п.) и в определенном, в том числе в отношении его эстетической составляющей, образе жизни с его ежедневными практиками, «практиками себя». Более того, Эпиктет уже и вовсе говорит, что «самоё само» человека заключается в его свободной воле, аристотелевском *proairesis*, которую даже Зевс не может одолеть [Эпиктет, с. 40–42]<sup>2</sup>. Собственно, «Я» и есть этот «выбор себя», есть выбор своего этоса, который, как писал Макс Шелер, является самоорганизующейся структурой ценностных оценок и предпочтений, в том числе относительно самого себя [Шелер, 1994, с. 341]. Вслед за Максом Шелером, впервые в современной философии раскрывшим личностный потенциал этого антропологического понятия древнегреческой культуры, добавим, что этос как такая самоорганизующаяся структура проявляется и в определенном способе существования и манифестирует себя в целостном эстетическом образе человека.

Правда, во избежание неправильного понимания, нужно сразу отвергнуть отождествление эстетики человеческого существования и образа с «эстетизмом», неким античным вариантом европейского дендизма конца XIX — начала XX вв. Признаемся, правда, что понятие «стиль жизни» и «стиль существования», которые

---

<sup>1</sup> Вспомним и более ранние слова Гераклита: «Я искал самого себя» [Рожанский, с. 194].

<sup>2</sup> Подробней о развитии понятия Аристотеля *proairesis* в этике Эпиктета и понимании на его основе Я как «практического разума» см. в исследовании о «Я» Ричарда Сораби: [Sorabji, с. 181–197].

М. Фуко позаимствовал у историка поздней Античности Питера Брауна [Brown, Lamount], отсылают, особенно учитывая коннотации русского языка, к эстетизму как к некой нарочито искусственной стилизации своего существования; тем важнее *отличить эстетику жизни от эстетизма*<sup>1</sup>. Если в последнем культивирование режима своей повседневной жизни и своего внешнего образа является высшей, абсолютной ценностью, носит, так сказать, самоценный характер, то для греческих и особенно римских философов такого культивирования не могло быть в принципе, поскольку эстетика их образа жизни и внешнего облика была важна не сама по себе, а являлась лишь произвольным выражением, проявлением, манифестацией сделанного ими «выбора себя», реальность которого закрепляется определенными жизненными практиками, каковые не могут рассматриваться вне этого выбора. Философское внимание направлено не на поддержание и развитие преходящей телесной красоты, а на организацию своей внутренней самости как свободной и разумно упорядоченной. По большому счету, «выбор себя» делает каждый человек, чья жизнь и чей образ поэтому обладают своей эстетикой, другое дело, что античный философ, во-первых, делает этот выбор осознанно; во-вторых, подчиняет его власти разума и добродетели; и в-третьих, старается последовательно, руководствуясь определенной стратегией, претворить его во всех наиболее значимых жизненных практиках (отношение к еде, питью, одежде, телу в целом, выбор режима дня, занятий, общения, чтения и т. д.).

Причем важно, что такая *эстетика, или искусство жизни*, в греческой и римской культуре характерна не только в отношении философов, а была довольно распространена в широких кругах образованного общества (хотя, конечно, философы в наиболее полной степени подвергали ее рефлексии и, соответственно,

---

<sup>1</sup> Кажется, когда Пьер Адо — кстати, также рассматривавший греко-римскую философию прежде всего как «духовные упражнения» (*exercices spirituels*) — критиковал понимание поздним Фуко соотношения этики и эстетики существования в античной философии, опасаясь даже из-за этого появления новой формы дендизма [Адо, с. 210], он как раз не учитывал это отличие. С другой стороны, трудно не признать, что *при определенных обстоятельствах* эстетика жизни несет в себе реальный соблазн перерасти в бытовой эстетизм или дендизм — впрочем, как и во всех других случаях, поддаваться соблазну или нет — зависит только от самого человека и ни от кого более.

наиболее последовательно и выразительно представляли на практике). Возьмем, к примеру, двух Плиниев — дядю и племянника, Старшего и Младшего. Жизнь Плиния Старшего (23/24–79 г. н. э.) во многом показательна для своего времени: он принадлежал к сословию всадников, происходил из богатой семьи, получил в Риме хорошее образование, в начале жизни (40–50 гг.), как было тогда принято, служил в римских легионах на границе с Германией, после возвращения занимался адвокатской деятельностью, ушел с государственной службы при Нероне, возвратился на нее при Веспасиане, занимая очень высокие должности — руководителей провинций (так, он был прокуратором Испании), и, уже в самом конце жизни, был командующим флотом. Как мы видим, долг отечеству, который у римлян был главной добродетелью и ценностью (*virtus*), Плиний отдал сполна. Однако, любовь, если так можно сказать, была отдана у него ученым «занятиям» на «досуге» (греч. *scholē*, лат. *otium*). Такой образ жизни позволял гармонично объединить общественные обязанности и личные пристрастия. В этой связи очень показателен тот распорядок жизни, которого он почти неуклонно на протяжении многих лет придерживался, распорядок, в котором, с одной стороны, воплощен в действии принцип «заботы о себе», а с другой, очень ярко и выразительно выражена эстетика повседневного существования; мы знаем о нем прежде всего из письма Плиния Младшего Бебию Макру [Плиний Младший, с. 45–46].

Когда Плиний Старший жил в Риме, то вставал еще до восхода солнца, отправлялся на прием к императору, затем шел к себе «на должность»; вернувшись домой, оставшееся время посвящал ученым занятиям, делая лишь краткий перерыв на еду, обливание холодной водой и сон. Время же в деревне, на вилле, оазисе досуга, воспринималось им как самое счастливое, ведь от занятий, состоявшихся в чтении и делании многочисленных выписок («Естественная история», главное из сочинений Плиния Старшего», представляет собой *de facto* энциклопедическую систематизацию таких выписок), его отрывало лишь мытье в бане — ведь даже за обедом, а также в процессе обтирания и обчищения в бане, или даже находясь в дороге, он слушал читаемые ему книги, делая выписки и диктуя писцу. Неудивительно, что «потерянным он считал все время, отданное не занятиям» [Ibid., с. 46]. Такое отношение к досугу, своей жизни и самому себе, в основе которого лежало уди-

вительное трудолюбие, уважение к науке и научной деятельности, последовательно жесткая, доходящая почти до аскетизма самоорганизация на основе свободно выбранных для себя императивов разума, несомненно, оказало определяющее влияние на Плиния Младшего, точнее на его *эстетику повседневного существования*<sup>1</sup>. К сожалению, достоверных портретов обоих Плиниев, которые было бы интересно и поучительно рассмотреть в контексте их способа существования, до нас не дошло, но стоит посмотреть на обилие имеющихся римских скульптурных образов, чтобы, даже не углубляясь в подробный герменевтический анализ, почувствовать, как полно они репрезентируют тот образ жизни, который вели изображенные в них люди [Вошинина].

Итак, именно эта практическая, реализующаяся в конкретном способе существования составляющая этоса и позволила образоваться этике, причем не только формально-этимологически, но и содержательно, приведя также и к актуализации эстетического аспекта жизни и образа человека<sup>2</sup>. Каждый конкретный философ обладает своим определенным этосом точно так же, как и любой другой человек, поскольку все так или иначе осуществляют *своей жизнью* «выбор себя». И подчеркнем еще раз, что этот выбор осуществляется не абстрактно, в отрыве от жизни, а как раз посредством соответствующих реальных жизненных практик, организованных (в большей или меньшей степени сознательно) в единую стратегию отношения к себе и другим людям посредством принципа «заботы о себе». Поскольку всегда есть соблазн видеть в повседневной жизни выражение и проявление той или иной субстанциальной определенности, то нужно еще раз решительно напомнить урок античной этики: изменить себя можно только лишь изменив свой образ жизни, организация своего этоса осу-

---

<sup>1</sup> И еще подчеркнем, что в рассмотренных и им подобных случаях, а их в римской культуре I–III вв. было немало, которые ориентированы на смыслообразующее, конституирующее повседневную жизнь значение досуга, имеет место не «высокий *эстетизм* обыденности», как говорит один исследователь [Фролова, с. 341; выделено нами. — Д. Д.], а именно *эстетика* повседневной жизни. Такое отличие представляется принципиальным.

<sup>2</sup> «Этос представляет собой способ существования и поведения. Это был способ существования субъекта и определенный, видимый для других, способ вести дела. Этос конкретного человека выражался в его costume, в его выправке, походке, в спокойствии, с каким он реагирует на все события, и т. д.» [Фуко, 2006, с. 248].

ществляется через определенным способом выстроенную организацию своего повседневного существования, этическая составляющая которого непременно имеет и определенную эстетическую оформленность.

Таким образом, существование связи между этосом, образом жизни и внешним образом человека позволяет говорить о взаимосотнесенности этического и эстетического измерений в античной философии. Конечно, можно признавать здесь приоритет этики как жизненной практики, фундированной обращением к Благу, заботой о своей душе и познанием самого себя. Однако, такой подход, как нам кажется, невольно провоцирует указанный выше соблазн субстанциализма, представляющий феноменальную сферу лишь формой выражения сущностной. Поэтому, думается, более продуктивно для современного понимания и аутентично по отношению к античной модели говорить не о том, что этика определяет эстетику, т. е. добродетель — образ жизни и внешний облик, а о том, что они являют собой две неотделимые друг от друга стороны одного и того же отношения к себе. Ведь сделанный в отношении себя выбор может подтвердить свою реальность только в соответствующем способе существования, в котором он, однако, не только лишь проявляется (как нечто уже осуществленное ранее и теперь лишь проявляющееся), а сам формируется, организуется, претворяется, причем часто в напряженной борьбе с самим собой, требуя постоянной, изо дня в день, актуализации. «Выбор себя», т. е. своего этоса, своей внутренней определенности, таким образом, неотделим от соответствующего «образа жизни», не предшествуя ему, а осуществляясь в нем. И подобное существование, фундированное той или иной установкой человека по отношению к себе, другим, миру в целом, манифестируется и феноменально в эстетически индивидуальном образе человека (что, впрочем, не отрицает наличия типовых черт — так, начиная с эпохи Александра Македонского, введшего моду на гладкое лицо, одним из эстетических знаков образа философа стала борода).

Подобный выбор делает в своей жизни каждый человек. Но он может происходить бессознательно, произвольно, когда человек отдает его, так сказать, на «самотек» и когда власть в этом процессе отдается неразумным частям души; и может проходить с осознанной ориентацией на самополагание через приобщенность истинне-благу-добродетели, со стремлением максимально сформиро-



вать, отстоять в борьбе с соблазнами свой этос в «свете истины»<sup>1</sup>. С точки зрения современной философии, эти два выбора лежат в основе, используя знаменитые хайдеггеровские понятия «Бытия и времени», соответственно «неподлинного» и «подлинного» Я; античная же философия, признавая множественность способов организации этоса, утверждает, что собственным Я является лишь подлинное.

Для Мишеля Фуко, писавшего об этом в начале 80-х гг. прошлого века, античная мораль была «практикой, стилем свободы», когда сам субъект становился для себя «произведением личного искусства» [Фуко, 2006, с. 299]. В настоящее время, по мнению французского философа, «отсутствию морали соответствуют, должны соответствовать поиски эстетики существования» [Ibid., 2006, с. 299]. Как известно, проблемы морали, понимаемой в самом широком смысле, в еще большей степени характерны и для начала XXI в. Но получается, что и в наши дни, во многом как и в Античности, к этике можно прийти через эстетику, и не был ли все-таки прав Иосиф Бродский, говоря, что «эстетика — мать этики»?

---

<sup>1</sup> Такая модель будет частично использована в христианстве, утверждающем взаимную соотнесенность самопознания и богопознания, хотя в нем и будет уже существенно уменьшено значение разума в пользу обретшей самостоятельность воли и нового центрального антропологического концепта — сердца, полагаемого не механизмами суверенной самоорганизации, а открытостью силам божественного просветления.

Дорофеев Д. Ю.

**Дидактические и антропологические  
основы звука, слова и образа  
в древнегреческой философии**

Дидактическая функция, сознательно или непроизвольно, всегда сопровождала философию. Трудно удержаться от наставительных интонаций, более или менее явных, тому, кто идентифицирует себя как стремящегося к мудрости — ведь, стремясь к мудрости, трудно избежать соблазна манифестировать себя как говорящего от ее имени. Древнегреческая философия, хотя и заявила о принципиальном отличии философии от мудрости, тем не менее обладала для эллинов *легитимным правом* (сравнимым или даже большим, чем у поэзии, от Гомера до Феогида) на наставления и поучения, хотя разные философы пользовались им по-разному. Так, если Сократ, этот далекий предшественник критического самосознания Канта и афинский маргинал, стремился избегать наставительного тона, превратив свою беседу в философский метод и этическую позицию, то «жизненная драма Платона» [Соловьев, с. 582–626] состояла в постепенном отходе от принципов своего учителя в этом вопросе и увеличении дидактически-догматических претензий, что стало особенно очевидно в его позднем творчестве. Но влияние Сократа было не меньшим, чем Платона, просто способы его осуществления были у двух великих философов различными. Одно дело влиять через сознательно полагаемый и дидактически проповедуемый смысл, другое — используя в том числе дорефлексивные, нерациональные механизмы, включая звук голоса и саму личностную неповторимость говорящего, воплощенную в *образе философа*. Очевидно, что дидактический потенциал особенно высок у *устного слова*, но, хотя и несколь-

ко иначе, осуществляется он и *чистым звуком*, как в музыке, или даже одним чистым присутствием, как в случае со скульптурным *образом философа*. Нельзя не признать, что визуальный образ человека, прежде всего воспринимаемый при первичном столкновении на дорефлексивном уровне, обладает способностью дидактического воздействия в качестве определенной *эстетической целостности*. Поэтому, наряду с устной коммуникацией, такое большое значение имеет визуальная коммуникация, воплощаемая в *иконографии античных философов*<sup>1</sup>. Сократ, Платон, Аристотель (Рис. 16–30) оказывают влияние не только своим словом, устным или письменным, но и своим иконографическим образом, в котором смысл обретает зримое, эстетическое воплощение. Поясним на древнегреческом опыте дидактическое значение *аудио-визуальной коммуникации*.

Отношение человека к воспринимаемым звукам определяется не биологической целесообразностью, как у животных, для которых это в прямом смысле является вопросом жизни и смерти, а склонностью к выявлению *смысла* и *красоты*. Так, даже естественные звуки природы, например шум моря или пение птиц весной, могут доставлять полноценное эстетическое удовольствие от непроизвольно выражаемой в них гармонии и даже приобщение к определенному смыслу. Греки в своих многочисленных теориях музыки считали эту открытость человека гармонии заложенной в нем от природы. Значит, музыкальная гармония имеет природную, естественную основу, и ее влияние осуществляется не на рефлексивном, «культурном» уровне (который необходим при восприятии слов, тем более понятий), а на природном, бытийном, а потому является более сильным.

Но, конечно, прежде всего нас интересует здесь фонетическая основа устного слова<sup>2</sup>, которое объединяет в себе *семантическую* (смыслосодержащую), *эстетическую* и *энергично-суггестивную* составляющие (лат. *suggestion* — внушать). Одной из его важнейших функций является оказание в той или иной форме активно-

---

<sup>1</sup> С примерами ее анализа можно познакомиться на специально созданном сайте по адресу: <http://iconsphilosophy.ucoz.ru>

<sup>2</sup> Эпохальное для европейской культуры значение фонетического алфавита финикийского языка и образованного на его основе древнегреческого сделал центральным предметом своего исследования М. Маклюэн [Маклюэн, 2005].

го влияния одного человека на другого, подчас даже в интересах третьего. Вместе с тем, человек способен получать экстатическое удовольствие как от своего непосредственного выступления, так и от восприятия живого устного слова, что, несомненно, связано со спонтанной стихийностью его осуществления<sup>1</sup>. Можно предположить, что устное слово объединяет в себе много функций, от прагматической до эстетической, основанной, по Канту, на *бескорыстном* удовольствии от восприятия.

Словом можно защитить, принудить, успокоить, утешить, наказать, порадовать, оскорбить, поощрить, воспитать, обнадежить — как видим, спектр антропологических возможностей, интенций, телеологий у человеческого голоса довольно широк, и каждая из них основывается на *интерсубъективных* отношениях. Человек в полном смысле слова «языковое существо» (может, даже и больше, чем разумное), язык является не только «домом бытия», но и пространством человеческого со-существования. Но сама языковая интерсубъективность основана на различных принципах. Одно дело, когда младенец ощущает покой и безопасность, слушая колыбельную песню своей матери, с которой он ощущает единение на соматическом уровне, благодаря телесной энергии самого ее голоса, не понимая, естественно, значения пропеваемых с любовью слов<sup>2</sup>. И совсем другое дело, когда Сократ своими диалогами с эллинами, людьми одного с ним культурно-политического мира, интересующимися (хотя бы на уровне любопытства) философскими вопросами, *заставляет*, сам оставаясь в тени, признать их очевидности разума. Конечно же, если в первом примере воздействие языка осуществляется на фонетически дорефлексивном уровне, с почти абсолютным преобладанием

---

<sup>1</sup> Интересно, что *письменное слово* доставляет удовольствие прежде всего воспринимающему — например, читателю поэзии, — и в значительной степени меньше — создающему. Для последнего — писателя или философа — по общему признанию это тяжелый, хотя и ставший необходимым труд, что связано с особенностями формирования письменного текста: работа в одиночестве, включающая многочисленные сомнения, поиски нужной формы, исправления, редакции, разработку структуры и т. д. Здесь, пожалуй, можно говорить лишь об *удовлетворенности* после осуществленного творческого труда.

<sup>2</sup> Разные формы интерсубъективного «со-чувствия» (Mitgefühl), включая переживание младенцем единства со своей матерью, исследует Макс Шелер в своей работе «Сущность и формы симпатии» [Scheler, с. 17–48].

энергийно-соматической составляющей, то в последнем случае доводы разума являются определяющими, хотя также бесспорно и то, что *власть устного слова Сократа* не ограничивается одними лишь сухими логическими выкладками, иначе его не сравнивали бы со скатом, силеном и сатиром, неотвратно подчиняющим себе игрой на флейте [Протагор, с. 80; Пир, 215а–217]. Устное слово предстает наиболее действенным способом интеграции людей в *интерсубъективную общность* тогда, когда говорящий использует возможности *всех* составляющих своей речи — семантической, эстетической, суггестивно-энергийной — представленных как *манифестации его целостного образа* (хотя, конечно, их пропорциональное соотношение в нем может быть разным). Достаточно представить себе талантливого харизматичного оратора, удерживающего и сплывающего силой своего слова аудиторию, или ситуацию, когда люди сближаются, распевая щемящие слова какого-нибудь душевного романса.

Устное слово, как и письменное, имеет свое собственное значение, но живет лишь вкладываемым в него человеком смыслом и само является яркой манифестацией его, человека, непосредственного присутствия (хотя, как известно, есть истории и о божественном происхождении священного *письменного слова* — например: Федр, 274d). Однако, в отличие от письменного слова, устное существует лишь *in acti*, именно в момент его произнесения оно является столь действенным по своему влиянию и последствиям, что может быть названо действием, речевым действием, *перформативным актом* в широком смысле<sup>1</sup>. При непосредственном восприятии такого слова невозможно полностью отделить восприятие его смысла от «субъективной» составляющей, или личной суггестивности (в том числе и соматической) его образа, хотя, конечно, их соотношение может быть разным.

Власть *устного слова* была в Древней Греции, по крайней мере в классическую эпоху, преобладающей. Это значит, что наставления и поучения осуществлялись и воспринимались прежде всего в устной, фонетически заданной форме, а письменный текст был

---

<sup>1</sup> В строгом, более узком смысле слова перформативным языковым актом является тот, который произносится от первого лица в единственном числе настоящего времени и сам является действием, например: Я клянусь, Я обещаю, Я обязуюсь, и т. п. Подробнее о многосторонних аспектах теории перформативных актов [Остин, с. 262–282].

результатом трансформации устного слова. И если музыка обладала способностью определенным образом воздействовать на *этос* человека через соответствующий музыкальный лад (эту связь впервые систематически исследовал теоретик музыки второй половины V в. до н. э. Дамон), по отношению к которому музыкант был лишь его проводником, средством, то вербальное воздействие, скажем в речи философа, политика или оратора, имело намного более значимый и выраженный антропологический характер. Это означает, что осмысленный звук, имеющее значение слово, дидактические наставления и поучения не воспринимались здесь отдельно от *целостного эстетического образа говорящего*, являясь его важнейшей манифестацией. В отличие от чтения письменных текстов, при устной коммуникации задействовалась вся *полнота человеческого присутствия*, и визуальная составляющая была не менее значимой, чем вербальная. Мы уже не говорим о тех случаях, когда человеческий образ средствами изобразительных и пластических искусств изначально создавался с дидактическими целями, как воплощающий определенный *смысловой эйдос* [Пановский, 2002, с. 20–36].

В классическую пору значимость искусства находилась в прямой пропорциональности с воспитательно-образовательной (дидактической) значимостью (особенно ярко это видно по «Государству» Платона). Граждане греческих полисов любили почитать наиболее уважаемых, прославленных, достойных людей, представителей своего отечества. Формы такого почитания могли быть разными — в частности, предоставление питания или организация торжественных похорон за государственный счет, установка прижизненного или посмертного памятника, т. е. увековечение образа прославившегося человека. С воспитательной точки зрения имело смысл изображение лица, *достойного подражания*, причем не столько реалистично, сколько дидактично, т. е. чтобы в его образе воплощался и мог оказывать сильное воздействие нравственный *этос*. Этическая, эстетическая и патриотическая составляющая здесь были неразрывно связаны. Для древних греков смысл не был безличным и абстрактным, а имел *пластически-визуальное воплощение*, в том числе и в определенном эстетическом образе человека.

Естественно, что пластические и изобразительные искусства в классической Древней Греции были направлены в первую оче-

редь на изображение лиц богов, героев и наиболее достойных, признанных за свои заслуги перед полисом людей, т. е. они носили явно антропологический характер. Так, статуи божества воспринимались греками не столько со страхом, как воплощение тайной силы, сколько наставительно и эстетически, т. е. как воплощение определенных моральных принципов и созерцаемой в них красоты. В Олимпии был обычай посвящать статуи всем победителям, а при троекратной победе статуи создавались с воспроизведением их внешности и назывались *иконическими* (от греч. εἰκὼν — «подобие», «образ», «изображение»), являясь по сути первыми скульптурными портретами, относящимися, скорее всего, к 540–530 гг. до н. э. [Плиний Старший, XXXIX, 15–17; см. также примечания Г. А. Тараняна, с. 239–240]. Первые же портретные скульптуры на *афинской агоре* были поставлены от имени государства тираноубийцам Гармодию и Аристогитону в 510 г. (Аристотель, Риторика, 1368a18). Все это свидетельствует о дидактической значимости изображенного человеческого образа. Поэтому, например, живописец Никий (IV в. до н. э.), как сообщает Деметрий, учил, что выбор предмета изображения — уже часть искусства живописца; важно «выбрать предмет высокого характера и не размениваться на изображение столь незначительных явлений, как птицы и цветы» [Деметрий, с. 251].

При этом примерно с середины V в. до н. э. все чаще стали изображать философов, что, несомненно, говорит о повышении уровня их социального признания в полисе благодаря увеличению общественного, главным образом образовательного значения самой философии, прежде всего в Афинах. В этой связи нужно отметить, что образ древнегреческого философа был очень тесно связан с религиозной составляющей, а значит, напрямую предполагал дидактическое использование. Многие влиятельные философские школы (а также отдельные поэты — Сапфо, Алкей и др.) — пифагорейская, Академия Платона (Рис.26), Ликей Аристотеля, Сады Эпикура — были генетически связаны с религией, так как образовывались на месте религиозных святилищ и в форме религиозно-культового содружества общности (фиасов) [Фролов, с. 138–188; Ярхо, с. 266–311].

Особо характерен в этом плане Платон. После смерти Платона в Академии сформировался настоящий *культ памяти* основателя школы, во многом схожий с религиозным: могила Платона,

находившаяся в Академии, служила местом поклонения учеников и рассматривалась в единстве с находившимся там святилищем Муз. Скорей всего, здесь же стояла и отдельная скульптура Платона — центр его «религиозно-философского» культа. На гробнице Платона было начертано три эпитафии, каждая из которых подчеркивала его божественный статус (Диоген Лаэртский, III, с. 43–44]. Уже при жизни, а еще больше сразу после смерти Платона его учениками стала утверждаться легенда о божественном происхождении их учителя. Так, племянник Платона и его преемник на посту схолаρχа Спевсипп, перипатетик Клеарх и Анаксилайд упоминали в своих сочинениях ходящий в Афинах рассказ о том, что Платон был мистически зачат матерью от Аполлона [Диоген Лаэртский, III, с. 2] — вспомним в этой связи версию о божественном происхождении Александра Македонского. Платон был первым среди греков мыслителем (а не царем, правителем, тираном), кто официально назывался «*божественным*» (*theos*); этот титул сохранился за ним и поныне. Особенно интересно, что подтверждение «божественности» Платона часто находили не только в глубине его философии, но и в красоте, особой метричности и музыкальности языка *написанных* им диалогов [Дионисий Галикарнасский, с. 196]. Последователи Аристотеля также не забывали наделять прославление своего учителя и всей перипатетической школы религиозным духом. Так, в завещании Феофраста (Рис. 33) (сыгравшего определяющую роль в оформлении и организации Ликейя как философской школы) говорится о необходимости довершить святилище (находящееся на участке храма Аполлона Ликейского, на месте которого был организован Ликей), статуи Муз «и все прочее, что удастся там украсить к лучшему», «восстановить в святилище изваяние Аристотеля» и «располагать всем (имеются в виду указанные друзья Феофраста, занимающиеся философией в Ликее. — Д. Д.) сообща, словно храмом» [Диоген Лаэртский, V, с. 51–53; выделено нами. — Д. Д.]. Демокрит, которому граждане Абдер за лучшее из его сочинений, «Большой мирострой», воздвигли сразу несколько медных статуй (а когда он умер, погребли за государственный счет), пользовался славой человека «боговдохновенного» [Диоген Лаэртский, IX, с. 39–40] (Рис.14). И такие примеры, показывающие религиозно-дидактическое значение иконографического образа древнегреческого философа, можно без труда продолжить.



Со второй половины V в. до н. э., времени расцвета софистики и риторики, древние греки стремились рационализировать «искусство слова», подчинив его определенным формализованным правилам, создав разработанную «технику» его использования и тем самым уменьшив влияние необъективируемой роли личностного присутствия человека. Так, например, в «Риторике» Аристотель предлагает целую систему *языкового психовоздействия* (не на основе силлогистических доказательств или личной харизмы, а на основе правильно используемой *риторической техники убеждения*), в основе которого лежит умение организовывать речь таким способом, чтобы она достигала намеченного заранее результата, т. е. вводила бы слушателей в определенное состояние души, возбуждала бы у них то или иное мнение, с учетом особенностей их этоса в разном возрасте, при разном происхождении и благосостоянии (Риторика, 1378a30–1391b). Здесь искусство риторики представляется схожим с магическим *воздействием*, но только с четко сформулированной, рационализированной и формализованной языковой техникой, которой можно обучиться. Послушаем Аристотеля (Ibid., 1403b25–1404a20): «Действие заключается здесь в голосе, (следует знать), как нужно пользоваться голосом для каждой страсти... что же касается стиля, то он приобретается техникой... И сила речи написанной заключается более в стиле, чем в мыслях... слова представляют собой подражание, а из всех наших органов голос наиболее способен к подражанию» [Аристотель, 2000, с. 266–267]. Определенную рационализацию Аристотель осуществил и в отношении чувственно воспринимаемого образа человека, рассматривая черты внешнего облика, особенности строения тела, походку как *знаки (semeia)* природных типовых черт человеческого характера и этоса своей *физиогномики* [Лосев, 1975, с. 329–355]. Подробней об античной физиогномике в контексте *эстетики человеческого образа в жизни и искусстве* мы уже писали [Дорофеев, 2015, с. 142–156].

Греки, таким образом, не разделяли (и тем более не противопоставляли) рационально-вербальную, эстетически-образную и природно-энергичную (по Ницше, аполлоническую и дионисийскую) составляющую дидактического процесса, и наглядней всего это выражается в поэзии, которая первоначально вообще существовала в форме мелодического распевания и была неразрывно связана с музыкой. Собственно и до сих пор она продолжает под-

питываться из этого источника, «музыки звуков»<sup>1</sup>. Так мы подошли к восприятию звука в форме музыки.

Символом почти безграничной власти музыки — причем как инструментальной, так и вокальной — заслуженно считается Орфей. В мифах о нем особенно ярко выражено магическое, волшебное воздействие музыки не только на богов и людей, но и на природу. И хотя в древнегреческой культуре музыка и слово были нераздельны (что и проявлялось в творчестве рапсодов, гомеров, аэдов), но очевидно, что греки признавали воздействие на человека музыкального звука не столько со стороны осмысленного значения (дидактического, религиозного, этического), которое он сопровождал, сколько на более глубоком, не поддающемся рационализированному упорядочению, а потому и на не подотчетном уровне. Неудивительно, что в этом союзе слова и музыки на первом, наиболее раннем этапе развития древнегреческой культуры ведущим и определяющим началом была именно музыка. Вспомним, что Ницше рассматривал лирическую поэзию Архилоха, поэта конца VII в. до н. э., как подражание музыке, которая сама не нуждается ни в слове, ни в образе, ни в понятии [Ницше, 1990, с. 76–79]<sup>2</sup>. Эту иррациональную, мистическую, дионисийскую способность музыки активно использовали в своих культах пифагорейцы, при этом подвергнув ее анализу и открыв математические основы гармонии (так, было показано, что в струнных инструментах высота тона зависит от длины струны). Даже молодой Платон, на которого Пифагор оказал существенное влияние, рассматривает представителей искусства как одержимых божественной силой, творящих в состоянии экстатического вдохновения и исступления, лишенных рассудка и выступающих в качестве трансляторов, рупоров, проводников самого бога (Ион, 533d–536).

---

<sup>1</sup> О центральном и определяющем значении звука устного слова в поэзии, генетически вышедшей из музыки песнопений, вообще и особенно у Цветаевой много и глубоко пишет Иосиф Бродский [Бродский, 2010, с. 74–160].

<sup>2</sup> Надо сказать, что в своей метафизике музыки Ницше отталкивается от Шопенгауэра, также видя в ней явление воли. Признавая ее первичный и трансцендентный характер, Ницше отрицал наличие необходимой связи между ней и словом, утверждая самодостаточность и самообращенность дионисийского начала музыки и, наоборот, видя в слове зависимое, подражающее аполлоническое начало; собственно в слове наиболее значимо то, что роднит его с музыкой — тон, первичная форма явления воли, а поэзия рассматривается поэтому лишь как отражение музыки [Ницше, 1994, с. 81–92].

Но Платон уже был представителем иной, рационалистической установки, заложенной Сократом и положившей конец таинственному духу досократического видения мира. И неудивительно, что поздний Платон пытается уже максимально *укротить* музыкальную стихию, подчинить ее слову в качестве неотъемлемой, но профильтрованной части мусического образования, чтобы использовать как эффективное и действенное *средство* в воспитательных целях. В «Государстве», после критической цензуры, которой Платон подверг гомеровскую поэзию, то же самое делается и с музыкальными гармониями, ладами, инструментами, ритмами; оставляются только те, которые формируют мужественные и рассудительные стороны души, все другие отбрасываются (Государство, 398с–400 и дальше). Как уже было сказано, у греков мусическое образование предполагало неразрывное единство слова и музыки, основываясь на взаимодействии логоса, гармонии и ритма; так вот, у Платона из этих трех частей абсолютный приоритет отдается рациональному *логосу*, слову, прежде всего устному, выражающему дух, разум, смысл<sup>1</sup>. Этим закладывается традиция «логоцентризма» в коммуникативных практиках и в целом в европейской культуре, которую уже в наше время подверг критике Деррида. Таким образом, музыка рассматривается уже исключительно моралистически, рационалистически и прагматически, как *средство* воспитания и формирования в человеке определенного добродетельного этоса. В этом Платон сознательно следует Дамону, наиболее видному афинскому теоретику музыки середины V в. до н. э., впервые последовательно представившему взаимосвязь между звуковыми рядами, ритмами и этосами с заложенными в них этическими ценностями (Ibid., 400b–d). За самим же Платоном положение о воспитательной функции музыки как средстве облагораживания души и ее влиянии на приобщение человека к добродетели развивает Аристотель, подчеркивая способность музыки доставлять одновременно и эстетическое удовольствие, и нравственную пользу, т. е. быть «калокагатией» (Политика, 1339a10–1342b30).

Таким образом, мы видим стремление максимально рационализировать и нормировать оказываемое музыкой на человека вли-

---

<sup>1</sup> См. подробней об отношении Платона к поэзии и музыке в классическом исследовании Вернера Йегера: [Йегер, 1997, с. 207–221].

яние, исключая все те ее проявления, которые способны вызывать оргиастические, экстатические, спонтанно-неуправляемые состояния души, воплощением которых была флейта, последовательно исключаемая из всех теорий мусического образования. Возможно, это было связано с тем, что флейта, в отличие, скажем, от кифары и лиры (напомню, что уже старый Сократ брал уроки игры на кифаре), не предполагала связи со словом, логосом, а значит, и с разумом, и поэтому ее музыка считалась способствующей раскрытию иррациональных сторон души. Действительно, влияние на человека чисто инструментальной музыки существенно менее поддается рационалистической схематизации, чем музыки вокальной, поскольку осуществляется «по ту сторону слова», по ту сторону человеческого голоса, каким-то трансцендентным способом, который не поддается строгому описанию, упорядочению и даже пониманию, но при этом оказывает прямо-таки магнетическое, гипнотическое воздействие. Но, конечно, для восприятия такой музыки нужна определенная подготовленность, нужно уметь открыть себя «чистому языку звуков», в котором проявляется внерациональная жизненная стихия, и к этому призывали Шопенгауэр, Вагнер, Ницше. С другой стороны, именно непредсказуемых последствий влияния этой стихии на пробуждение в человеке «темных» сторон опасался, например, Лев Толстой, так выразительно изобразив это в «Крейцеровой сонате»<sup>1</sup>.

Подытоживая сказанное, можно отметить, что *трансцендентная* власть звука в наиболее чистом виде проявляется в инструментальной музыке, *трансцендентальная* основа звука выражается в суггестивно-энергетических возможностях человеческого голоса, эффективное использование которого имело и свою разработанную технику применения в риторике, *рациональная* основа слова осуществлялась в логосе как основном философском кон-

---

<sup>1</sup> Впрочем, отношение Толстого к музыке было неоднозначным. С одной стороны, он так сильно любил инструментальную музыку — Шумана, Гайдна, но особенно Шопена, — что сам временами опасался этой любви, говоря, что из всех искусств ему тяжелее всего было бы расстаться с музыкой или что вся цивилизация могла бы исчезнуть, но музыки жалко. С другой же, его смущала именно элитарность классической музыки, делающая ее непонятной народу, а значит, в соответствии с толстовской этикой, не прошедшей по этому критерию проверки на свою пользу и необходимость [Булгаков, 1989, с. 106–107, 147].

цепте, а *эстетическая* составляющая воплощалась в визуально воспринимаемом образе. Таким образом, *дидактический* потенциал звука, слова и образа, использующий как рационализированные, так и дорефлексивные механизмы, преимущественно был связан в Древней Греции с недифференцированностью фонетического, вербального и эстетического.

Дорофеев Д. Ю.

### **Образ учителя и особенности образования в античной культуре**

Человеческий образ — сложный и неоднородный *антропологический концепт*, сформированный посредством различных механизмов. Таких механизмов можно выделить несколько. *Прежде всего*, на самом первичном уровне феноменального восприятия, образ явлен во внешности человека. Значение этого уровня нельзя недооценивать, так как внешний вид человека является непосредственным способом проявления и выражения его бытия, в частности — его характера; об этом знала уже античная физиогномика, об этом размышляет современная «психология внешности», визуальная и философская антропологии. *Далее*, образ формируется практическими действиями, поступками, решениями человека в той или иной ситуации; для логики здравого смысла очевидно, что в процессе самой жизни, особенно в ее «пограничных ситуациях», раскрывается подлинный образ, или сущность, человека. *В-третьих*, следует подчеркнуть значение языка: собственно, человек раскрывается — и очень полно, выразительно, объективно — в том, *как и что* он говорит, ведь язык — это способ бытия человека, его «форма жизни» (Л. Витгенштейн). Отдельно нужно выделить центральную роль собственного *личного имени* в формировании целостного образа человека в самых широких рамках, от онтологических до психологических оснований; значение личного имени в подобном контексте прекрасно раскрыто в работе П. Флоренского «Имена» [Флоренский]. *В-четвертых*, следует отметить образ человека — прежде всего так называемой «исторической личности», — создаваемый возможностями искусства, например в скульптуре, живописи, таких литературных жанрах,

как биография, автобиография, воспоминания и др.; здесь, конечно, особенностью формирования такого образа является активная роль творца, «художника». В-пятых, значительное влияние на образ человека, в том числе в его профессиональной ипостаси, оказывают историко-культурные, социально-экономические и политические обстоятельства; так, например, образ учителя или университетского профессора в СССР был принципиально иным, нежели в современной России, в том числе и благодаря принципиально иным социально-экономическим, политическим и общекультурным приоритетам. Наконец, в-шестых, как мы все хорошо знаем, в политике или другой сфере масс-медиа, где человек предстает «*публичным лицом*», образ понимается как «имидж», специально конструируемый (в том числе и через возможности Интернета и «сетевого» общения) и внедряемый в массовое сознание благодаря определенным «технологиям» с определенной целью, например получения или удержания власти.

В нашей работе мы постараемся проанализировать специфику образа учителя и образования в Античности, опираясь на соответствующую иконографию в искусстве и историко-культурные особенности формирования этого образа прежде всего в Древней Греции.

Слово «образ» лежит в основе слова «образование», и не только в русском, но и, например, в немецком языке (*Bild* — образ, *Bildung* — образование). Уже одним этим сам язык показывает значимость образования как процесса формирования целостного образа человека, являющегося манифестацией его *личности* (*Personlichkeit*). Ведь в христианстве, в котором человек есть «образ и подобие Бога», образ есть изначальная личностная возможность, степень осуществления которой (т. е. ее претворение в действительность, в богоподобие) зависит от самого человека, в том числе от его отношения к образованию. Но и в Античности образ являлся основой антропологии. Так, в архаическую и раннеклассическую эпоху, полностью определяемую пластическим пониманием человека, именно в теле воплощалось человеческое бытие [Тахо-Годи, 1971, с. 273–298]; античная физиогномика усматривала во внешнем виде человека, прежде всего лице, произвольную, заложенную самой природой манифестацию различных черт его внутреннего характера и этоса; под прямым воздействием Сократа в эллинистических философских школах

(кинизм, эпикуреизм, стоицизм, особенно римский) *образ жизни* являлся чуть ли не главной манифестацией учения философа. Неудивительно, что *воспитание образа*, т. е. активное формирование определенной целостности на основе данных возможностей в процессе личной коммуникации с учителем, являлось важнейшей целью и смыслом античного образования. И это понятно, учитывая, как велико и в наши дни значение *антропологии в образовании, или педагогической антропологии*, раскрывающей связь между образовательным процессом и личностным становлением человека.

В сознании европейской культуры последних пяти веков закрепились устойчивая связь между образованием и знанием, с одной стороны, и учителем (шире — ученым) и письменностью, с другой. Сложился устойчивый образ учителя, профессора или ученого, как чудаковатого маргинального человека в очках с неизменной книгой или рукописью в руках, прочитавшего и самого написавшего массу книг; как известно, именно такое понимание использовал Жюль Верн в своем романе «В поисках капитана Гранта» для образа профессора Паганеля. Перед нами, конечно, поверхностная и односторонняя, но очень устойчивая, удобная и понятная для повседневного сознания схема. Нам сейчас даже не столь важно, что подлинный ученый — это не тот, кто знает на все вопросы ответы, а тот, кто задает вопросы, стремится к новому, не стеснясь признается в своем незнании и готов постоянно учиться и самообразовываться, следуя заветам Сократа. Сейчас мы подчеркнем иной аспект: образование далеко не всегда ассоциировалось с письменностью.

Возьмем Древнюю Грецию, в классическую эпоху которой мы наблюдаем абсолютный приоритет устного слова, в том числе и в образовательных коммуникациях. В дошедшей до нас иконографии (скульптура, фресковая, мозаичная, керамическая живопись) вы не встретите образа пишущего человека и очень, очень редко (и то уже в основном в эллинистическую эпоху) найдете изображения книги в форме папирусного свитка или пергамента. Это определяло и *иконографическую эстетику изображения человека*, который представлял не столько пишущим и читающим, сколько *говорящим и слушающим*. Так, характерно, что примерно из 80 изображений греческих и римских философов, поэтов и писателей, которых идентифицирует и комментирует немец-



кий исследователь Герман Хафнер, лишь 4 предстают со свитками [Хафнер]. Это статуи IV в. до н. э. беотийской поэтессы Коринны, поэта Пиндара, драматургов Софокла и Плавта — как видим, это представители исключительно поэтического искусства. Есть еще статуя неизвестного киника и Демосфена (Рис. 36, 44). Процесс же чтения или тем более написания сочинений и вообще не изображался. Ведь статус «*чтеца*» (*аногноста*) был самым низким, им являлся специально обученный раб, используемый для озвучивания и тем самым для аудиовосприятия материала. Книги также не писались, а диктовались специально обученному рабу, и в этой форме письменное слово являло собой лишь трансформацию устного слова. Сама книга стала ассоциироваться со знанием лишь со второй половины IV в. до н. э., а активно, в качестве самостоятельной образовательной формы, стала входить в культуру лишь с III в. до н. э., когда на обломках империи Александра Македонского образовались великие библиотеки в Александрии и Пергаме. Так, *книжным центром* образования и науки был образованный в начале III в. до н. э. александрийский Мусейон, который в качестве государственного учреждения предоставлял его членам, ученым и учителям самых разных наук, высокое жалованье, полное содержание, освобождение от налогов и других повинностей, позволявшее им спокойно заниматься своими научными исследованиями, в основном связанными с книгами.

Речь, диалог, беседа — вот что являлось основными образовательными формами, предполагавшими атмосферу игрового соперничества и состязания (определяемую *агональным* духом древнегреческой культуры). Слуховое восприятие является *интерактивным*, позволяющим осуществляться полноценному взаимодействию говорящего и слушающего, учителя и ученика. Устное слово обладает своей спецификой перед письменным, живой звук иначе доносит знание, чем мертвый формальный знак — более полно, проникновенно, непосредственно, личностно убедительно раскрывая заложенные в нем смыслы и позволяя их продуктивно интериоризировать, делать «своими». Образование было не формальной передачей знания, а именно способом образовать, изменить, совершенствовать себя, и для этого прямое общение с уважаемым учителем было ценнее чтения книг. Ведь в диалоге обучение носит личностный характер, и знание в Античности было неот-

делимо от того, кто ему обучал, а часто, как в случае с Сократом, киником Кратетом и Диогеном Синопским (Рис. 37, 38), греческим стоиком Зеноном (Рис. 39) и римским — Эпиктетом, оно находило свое воплощение и подтверждение в практическом образе жизни обучающего. Неудивительно, что многие из античных мыслителей (Сократ, Стильпон, Пиррон, Карнеад, Эпиктет и др.) сознательно не обращались к письменному слову, развивая свою философию исключительно в устных беседах. Даже в римскую эпоху, когда культурное значение письменности было уже намного больше, ценность личной коммуникации с учителем, значимость приобщения знанию через непосредственное восприятие его образа не становится меньше. Другое дело, что вдобавок к личному общению активно развиваются *личностные формы письменной коммуникации*, и прежде всего *письма*, могущие, наряду с автобиографией, дневниками, воспоминаниями, называться полноценными *автокоммуникациями*, ставшими чуть ли не основным способом общения в римском стоицизме. Так, Сенека, обращаясь в очередном письме к Луцилию, отмечает, что «больше пользы, чем слова, принесли бы тебе живой голос мудрецов и жизнь рядом с ними... долг путь наставлений, краток и убедителен путь примеров... и весь сонм мудрецов, которые потом разошлись в разные стороны, больше почерпнули из нравов Сократа, чем из слов его». [Сенека, с. 11]. Таким образом, нельзя недооценивать воспитательно-образовательное значение *личностной визуализации смысла*, наиболее полно представленной прежде всего, конечно, в живом образе учителя, но воплощаемом и в создаваемом средствами искусства образе, о чем свидетельствует богатейшая иконография античных философов.

Все это связано с тем, что процесс образования, знаменитая греческая *пайдейя* (*paideia*) [Йегер, 1997; 2001], понимался как формирование *целостного образа* грека посредством устного общения между учителем и учеником как при гимнастических упражнениях в *палестре*, так и благодаря мусическим занятиям — музыкально-словесными искусствами (пластические искусства — скульптура, архитектура, живопись — в значительной части понимались как «ремесла» и не были активно задействованы в процессе античного образования). Особо характерно, что и те, и другие занятия проходили в *гимнасиях* — на их месте часто образовывались образовательные центры (так, например, плато-

новская Академия (Рис. 26) появилась на базе самого знаменитого в Афинах гимнасия). Палестра вообще являлась одним из основных, наряду с агорой, древнегреческих пространств коммуникации — образовательной, дружественной, эротической, научной (там велись философские беседы). Учитель являлся не «служебной функцией», а другом, образование было не «образовательной услугой», а личностным коммуникативным процессом. Причем диалогическая составляющая процесса дружественных отношений «ученик-учитель» не исключала довольно жесткой иерархии, необходимой для «культы учителя»: можно сказать, что *вертикальная и горизонтальная модель такого коммуникативного процесса были здесь уникально соединены*.

В этой связи очень интересно решение подобного вопроса у Сенеки, чему он посвящает большое IX письмо к Луцилию [Сенека, с. 15–18]. С одной стороны, признается самодостаточность мудреца, позволяющая ему быть наверху в иерархии дружественных отношений, т. е. тем, стремление к кому, общение с кем делает человека лучше, совершенней. С другой стороны, говорится, даже ему, самодостаточному мудрецу, хочется иметь друга, во-первых, ради «деятельной дружбы», чтобы, делясь своим совершенством, способствовать совершенствованию других; во-вторых, поскольку «к дружбе его влечет не собственная польза, а естественная тяга»; наконец, в-третьих, как составляющую повседневной жизни — в блаженной же жизни он вполне может довольствоваться самим собой. К этому мы добавим, что дружественная переписка как форма личной автокоммуникации позволяла Сенеке, обращаясь к Луцилию, обращаться одновременно и к самому себе, т. е. осознавать и образовывать себя, контролировать движения своей души, иными словами, выступать наставником и даже надзирателем самого себя, к чему неоднократно призывал римский стоицизм, культивируя и развивая греческий концепт «заботы о себе» (*epimeleia*).

Вообще очень важно для современной педагогики, психологии творчества, антропологии обратиться к опыту совмещения греками принципов «спонтанности» и «порядка», в частности, в образовательных практиках. Известно, что древнегреческая культура просто пронизана принципом состязательности, соревновательности, игры (*agon*) как формообразующим. При этом спонтанность в игре соединена с четким порядком, мерой, симметри-

ей — также ключевыми константами этой культуры; в качестве характерного примера такого единства можно назвать греческий пир, симпозион [Дорофеев, 2013, с. 208–228]. Сама игра соединяет принцип свободной спонтанности и вносящего порядок правила (также, кроме пира, можно назвать такую форму «*спонтанного порядка*», как *воображение*, центральная творческая способность, без развития которой не может быть продуктивного образования и познания; об этом много писал И. Кант). Такой подход еще раз подтверждает заявленную Ницше идею взаимосоотнесенности «дионисийского» и «аполлонического» в древнегреческой культуре [Ницше, 1990, с. 47–158]. В этом, как и во многом другом, мы могли бы учиться у греков. Ведь безмерная абсолютизация игровой модели образования, так популярная в 90-е гг. прошлого века и до сих пор еще имеющая множество адептов, вряд ли может быть признана действительно продуктивной без разумной соотнесенности с упорядочивающими моделями.

Греки, будучи самой природой (в том числе и *геонсихологическими* особенностями этой нации) стимулированы к умственно-му развитию, открытости и творческому любопытству, начинали свое начальное образование (примерно в 6–7 лет) с поэм Гомера, этой «энциклопедии знания» архаического и раннеклассического периода. Первым Учителем был Поэт. Интересно, что хотя в Афинах и не было государственной организации образовательного процесса, само образование было вменено родителям в обязанность на законодательном уровне. *Педагогом* назывался специальный раб, отводящий ребенка в школу; видимо, отсюда идут корни образа учителя (правда, уже в другом, более широком смысле) как «*ведущего*». При частных образовательных учреждениях всегда должны были находиться *софронисты* — должностные лица, следящие за соблюдением порядка и всех приличий в этих собраниях. Одно это показывает, что образованию придавалось государственное значение. Само образование состояло из трех сегментов: словесных наук, которые преподавал *грамматик*; музыки, которую преподавал *китарист*; и гимнастики, за которую отвечал *педотриб*. Большую роль в греческой методологии образования играло развитие памяти, знаменитое «*искусство памяти*», открытие которого приписывается Симониду Кеосскому в VI–V вв. до н. э. [Йейтс, с. 43–68]. Так, например, учитель про-износил несколько раз по частям какую-то часть из поэм Гомера,

а ученики должны были ее повторять; это продолжалось до тех пор, пока ученики не выучивали этот фрагмент — вот такой диктант, но не для записывания, а для развития памяти. Платон в «Федре» (274d–276b) и в Седьмом письме (342b–344d) представлял последовательную критику письменности именно по причине того, что она не развивает, а, наоборот, ослабляет память, также формализуя знание, не позволяя осваивать его изнутри, лично. Вообще принцип повторения вслух показал себя в Античности как продуктивный механизм образования, развития творческого потенциала и воображения ученика, и сейчас нам не стоит бояться его использовать. Музыкальная культура, особенно после трудов главного теоретика музыки IV в. до н. э. Дамона, раскрывшего влияние музыкальных ладов на формирование соответствующих человеческих этосов, была основой греческой пайдеи: так, для Платона и Аристотеля, она имеет центральное этическое значение, напрямую влияя на развитие и образование нравственности и тех или иных сторон характера. Нужно ведь помнить, что античная музыка была неразрывно связана со словом (*logos*), что делало ее, воспринимаемую на слух, в качестве мусического искусства выше пластического (скульптуры, живописи, архитектуры), воспринимаемого на глаз (хотя Аристотель признавал, пусть и в меньшем масштабе, этическое значение скульптуры и живописи (Политика, 1340a30–40)).

В 18 лет юный грек вносился в списки граждан и в течение ближайших двух лет проходил некую *гражданскую инициацию* в корпорации, или специальном полисном институте, называвшуюся *эфебия*. Эфебия была государственным учреждением, в ней эфебы учились военному делу, подготавливаясь к возможному участию в боевых действиях за свой родной полис. После этого можно было получать «высшее образование», объединяющим центром которого были *философия, математика, риторика* (две первые являлись основными теоретическими науками, риторика же была необходима как в практической повседневной жизни — участие в политике или в суде — так и для развития общей культуры эллина, непосредственно связанной с искусством владения устным словом). Аналоги нашей «высшей школы» у греков стали появляться довольно рано. Первой такой *образовательной институцией* (узкие кружки, типа мелетской школы, были и раньше) явился «закрытый пифагорейский союз» (вторая половина

VI в. до н. э.) в Кротоне (Южная Италия), совмещавший в себе религиозную и образовательную практику, являясь сообществом подлинных друзей-единомышленников (именно оттуда пошла знаменитая греческая поговорка «у друзей все общее», ведь кандидат в пифагорейцы должен был свое имущество отдать на общее пользование). Затем появляются софисты, впервые выступающие индивидуальными платными учителями; риторические школы, возглавляемые известными риторам (например, Исократом или Лисием); Академия Платона; Ликей Аристотеля; «Сады» Эпикура и т. д. [Фролов, с. 138–188]. Во всех них главной формой обучения была устная коммуникация и непосредственная связь учителя и ученика, в идеале (впрочем, часто встречающемся) — друзей, однако с сохранением вертикальных отношений. Причем обучение было не формально всеобщим, а отличалось в зависимости от степени подготовленности и просвещенности. Так, в пифагорейской общине ученики делились на «*акусматиков*» (т. е. тех, кто только слушал учителя) и «*математиков*» (т. е. тех, кто мог непосредственно общаться с учителем), а в платоновской Академии были *эзотерические* и *экзотерические* занятия, т. е. занятия для посвященных (где приобщались тайному знанию) и непосвященных (где давались основы); к этому же различению приводит и анализ платоновских диалогов, чем занимались представители так называемой тюбингенской школы, в частности Т. Слезак, стремящиеся на их основе реконструировать «неписаное учение» Платона, учение для посвященных [Слезак]. Нельзя не отметить, что в Греции сильно развитым было и общественное воспитание, приобщающее к определенной системе ценностей и образующее у граждан гражданские добродетели — чувство полисной общности, патриотизм, ощущение единства и т. д. Собственно все коммуникативные формы — религиозные праздники, спортивные состязания (олимпийские, истмийские, немейские игры), театральные представления — имели это своей целью. Особое место занимали общие трапезы, которые были предназначены сплотить граждан в нерасторжимое целое, особенно политически-воспитательная роль их была велика в Спарте и на Крите, где они назывались соответственно *сисситиями* и *андриями*.

Итак, как мы видим, устные коммуникации лежали в основе не только древнегреческих образовательных практик, но и всей античной культуры. Конечно, Античность не стояла на месте,

и уже в римской культуре закладываются основы почитания книги как главного образовательного инструмента. Если греки были в культурном плане самодостаточны, то римляне, несмотря на их спесь, в области культуры признавали завоеванных ими в 146 г. до н. э. греков своими учителями и зачастую брали их себе в учителя. За таких частных учителей порой шла жесткая борьба. Да и сами римляне были вынуждены, чтобы приобщиться к этой культуре, читать многочисленные труды уже давно почивших греков. Собственно, образовательная экспансия греков в римское общество зародила в нем моду на высокую культуру. Бюсты греческих поэтов и философов стали неотъемлемой частью римских библиотек на частных виллах, являясь своеобразными символами образования и культуры в целом, а греческий язык был признан «культурным» языком (хотя, конечно, этот процесс не был мирным и простым, о чем свидетельствует хотя бы жесткая реакция Катона Старшего, защитника традиционных римских ценностей, на возрастание значения греческой культуры и языка в римском обществе). Кроме того, важно учитывать, что в императорский период повышается значимость приватной жизни, по сути происходит рождение концепта «*частного человека*», связывающего смысл своей жизни не с общественной деятельностью ради блага отечества, что было безусловным приоритетом для римлянина эпохи Республики, а с режимом частного существования, скажем на вилле, вдали от столицы, содержанием которого является чтение классических авторов (философов и поэтов), писание собственных книг, организация домашнего хозяйства, созерцание природы, забота о себе и т. п. Яркий пример такой установки представляют письма Плиния Младшего (который, хотя и являлся сначала адвокатом, затем чиновником, мечтал именно о частной жизни), в частности те из них, в которых он с нежной любовью описывает свою виллу в Лаврентинуме (на озере Комо) и этрускское поместье в Апеннинах [Плиний Младший, с. 36–39, 83–87].

Другим специфическим феноменом римской культуры, уже облагороженной греческим влиянием, феноменом, свидетельствующем о повышении роли книги, являлись *рецитации* — публичные чтения автором своих произведений приглашенному, довольно широкому кругу людей, своеобразную апробацию их перед публикацией, предполагающую обсуждение, критику или,

что бывало чаще, похвалу. Эту форму вводит Азоний Поллион, основатель первой публичной библиотеки в Риме, и форма эта была заметным культурным явлением в I–II вв. н. э. Книги постепенно становятся главной культурной ценностью. В этой связи очень показательным является описание Либанием, знаменитым античным оратором IV в. н. э., в автобиографии своего просто-таки нежного, трепетного, «библиофильского» отношения к экземпляру книги Фукидида, который для него важен не только своим содержанием, но и конкретной материальной формой — формой книги (так, когда этот экземпляр после его пропажи был неожиданно найден, Либаний радовался ему, как другой радовался бы по поводу сына, «столь же долго пропадавшего без вести и неожиданно объявившегося» [Либаний, гл. 148]). Очень хочется, чтобы современное школьное образование учитывало наследие античной образовательной системы, в первую очередь в отношении эффективного стимулирования и развития свободного творческого потенциала человеческой личности.

Подытоживая наш краткий очерк античного образа учителя и письменности, я остановлюсь на историко-культурной этимологии одного слова, имеющего прямое отношение к образу учителя и образования. В Древней Греции и позже в Древнем Риме условием свободного творчества, самосовершенствования и образования являлся «досуг» (*гр. schole, лат. otium*), наличие которого как раз отличало свободного от раба. Досуг — не безделье, а как раз возможность посвящать время самому важному, не утилитарно-практическому и бытовому, а высокой науке и (само) образованию. Постепенно значение «досуга» расширяется до значений «ученые занятия наукой», «образование» и т. п. Отсюда уже в Средние века, применительно в первую очередь к зарождающемуся университетскому образованию, на основе греческого слова «досуг» формируется понятие «схоластика», что в узком смысле означает формально-логическое теологическое познание, а в широком — книжную научно-образовательную культуру. В Средние века, где-то с XIII в., «школой» (*schola*) называлось помещение, которое снимал преподаватель по фиксированной для университетских городов цене для уроков, обычно дважды в день, своим ученикам (по праздникам были «спецкурсы», выходившие за рамки обычной программы); полы покрывались соломой, ученики всех возрастов, от мальчиков



до взрослых, занимались все вместе. Т. е. *в средневековой школе был важен не возраст учеников, а преподаваемый предмет*. И наконец, от этого же слова происходит столь привычное нам слово «школа» (в англ. School, нем. Schule, франц. Ecole). Вот таким образом одиссея слова в европейской культуре связывает античную образовательную традицию с современной, позволяя отслеживать особенности эволюции образа учителя.

Дорофеев Д. Ю.

**Современная визуальная антропология  
и антропологическая эстетика  
в свете античной иконографии**

Язык был одним из философских героев XX в., получивший, может, и слегка запоздалое, но безусловно заслуженное признание. Вся современная философия прошлого века и особенно его второй половины прошла под знаком языка. Фундаментальная онтология М. Хайдеггера, фундированная логикой теории познания неопозитивистов, феноменологическая герменевтика Гадамера, персонология и философия культуры Бахтина, философские исследования Витгенштейна, психоанализ Лакана, семиотика и французский структурализм — все это ведущие имена и направления европейской мысли, плодотворно актуализирующие философский потенциал языка в самых разных областях.

Неудивительно, что такое *абсолютизирование языка* в какой-то момент привело к впечатлению, что кроме него, языка, по большому счету ничего и нет, и ничто не имеет значения для философии (ставшей «философией языка»), а сам язык лежит в основании и определяет все, точнее, все представляет собой «текст». Если Ницше в свое время говорил, что «Бог умер, и мы убили его», то французские структуралисты и постструктуралисты могли бы сказать: «Язык родился, и потому все остальное умерло». Смерть человека, автора, субъекта была следствием победной поступи нарративности.

В этой модели действительно не имеет значение *чувственно воспринимаемый образ* человека-автора — сочинений, направлений, поворотов в культуре, — человека-личности. Но начало XXI в. показало, что нарративная составляющая образа не может

заменить и вытеснить собой визуальную, семиотическая — эстетическую, структурно-текстологическая — личностную. Ведь наше время — это время аудио-визуальных коммуникаций, и они во многом задают перспективы современных философских исследований. *Так же как лицо является одной из основных форм манифестации бытия человека, так и смысл имеет свое визуальное воплощение.* И недаром именно со значения «лицо» в древнегреческом слове *prosopon* началась длительная этимологическая одиссея понятия «личность», и в русском языке эта смысловая связь во многом сохранилась: *лицо-личина-лик(образ)-личность*. Визуальная антропология, один из локомотивов современной философской антропологии, актуализирует значение чувственно воспринимаемого феноменального образа человека как *манифестацию бытия человека, его личностного потенциала*; мы писали об философско-антропологическом содержании этого понятия у Макса Шелера [Дорофеев, 2011, с. 192–229]. Причем это касается не только непосредственного визуального контакта со встретившимся, скажем, на улице, человеком, но и человеческого образа давно почившей персоны, сохраненной в искусстве. Ведь если живой, устный, полный уникальной суггестивности и энергии голос героев прошлого нам уже не дано услышать, то увидеть их мы еще можем, а значит, нам феноменально явлен смысловой эйдос их бытия, пусть и воплощенный руками посредника, мастера, но свидетельствующий об уникальном отражении изображенного человека в культуре его времени. В этой связи визуально-антропологические исследования, в частности по *иконографии античных философов*, могут быть чрезвычайно актуальными и продуктивными в первую очередь для *истории философии, эстетики и философской антропологии*. Кратко рассмотрим, в чем же состоит эта актуальность и продуктивность.

Для нас крайне важно подчеркнуть здесь родство эстетики и современной философской антропологии. Поэтому нам близка позиция И. Бродского, заявлявшего, что с антропологической точки зрения человек есть существо эстетическое, а не этическое, и вообще эстетика — мать этики [Бродский, 2006, с. 245–246]. Однако в отличие от поэта, рассматривавшего эстетику как вкус, прежде всего литературный, чувство стиля, красоты, языка в целом, мы, не отказываясь полностью от этих коннотаций, берем эстетику в ее изначальном, древнегреческом значении, как сферу

чувственной феноменальности (греч. *aisthanesthai* — «чувственно воспринимать»). Язык, как фундаментальная характеристика человеческого средства общения, бесспорно, важен, но его можно рассматривать как неотъемлемую *часть* эстетики целостного образа человека. Аналогично творению в искусстве, человек творит себя посредством механизмов спонтанного самополагания уже на уровне своего целостного визуального (чувственно-феноменального) образа, проявляющего себя в том числе и в речи. Не желая противопоставлять понимание эстетики в «Критике чистого разума» и «Критике способности суждения», мы хотим попробовать осуществить их синтез в перспективе визуальной антропологии. *Антропологически рассмотренная эстетика — это эстетика феноменального (чувственно воспринимаемого) человеческого образа, в котором в спонтанной непроизвольности воплощается целостное человеческое бытие.* Особенности соотношения в этом процессе *воплощаемого* и *воплощенного* требуют отдельного исследования, которому не следует соблазняться ни их дуализмом, ни их тождеством.

Почти два тысячелетия европейская философия исходила из так или иначе понятого, более или менее радикального дуализма «внутреннего» (сущность) и «внешнего» (явление). И теперь мы можем его преодолеть, возвратившись (с учетом указанной диалектики воплощаемого и воплощенного) к опыту древних греков, для которых быть — это пластическое, чувственно-зримое, телесное, «овнешненное» (Бахтин) — т. е. эстетическое — присутствие. Ведь в древнегреческой картине мира бытие, в том числе человека, обладает «статуарностью» (А. Лосев), материальной фигурностью, «скульптурностью» — кстати, поэтому, видимо, искусство скульптуры так значимо и характерно для античной культуры, даже несмотря на ее понимание как «ремесла» (*tekhnē*). Неудивительно, что и физика для греков тоже «эстетика», а «эстетика» — неотъемлемая составляющая и даже фундамент онтологии. Поэтому, например, Аристотель и признает, что тело раба отличается от тела свободного особенностями своей *физической* (т. е. *эстетической, чувственно-воспринимаемой*) организации (Политика, 1254b30) — ведь раб и свободный гражданин, в соответствии с классической древнегреческой моделью мира, находятся на принципиально разных уровнях *онтологической* иерархии.

Для нас этот пример особенно значим, так как позволяет подчеркнуть: человеческое тело, будучи материальным, не является лишь определенным образом оформленной природной материей. Тело человека — неотъемлемая часть человеческого бытия, и его нельзя, в качестве материи, отделять от какой-то более существенной части, например души. Человек это не «сумма» двух инородных друг другу начал, души и тела, как думал Платон (в частности, в «Федоне»), а неразрывная и неделимая их диалектическая взаимосотнесенность. Более того, мы настаиваем, что тело человека — это не тело человека *вообще*, т. е. обладающее общечеловеческой «природой» (имеющейся у биологического вида *homo sapiens*), а тело конкретного в своей уникальной определенности и существующего «здесь и сейчас» человека, можно сказать — личностная плоть. Уже Гиппократ в трактате «О воздухах, водах и местностях» показал, что человеческое тело (в частности, его внешний вид, образ) определяется не только внутренними (т. е. «сущностными», «природными») причинами, но и внешними, включая специфику географического положения, климатических условий, законов, обычаев, культуры в целом его ойкумены [Гиппократ, с. 275–307]. Мы же сейчас должны пойти далее и утверждать, что тело человека — уникальное проявление способа его существования, манифестация в чувственно-феноменальной, образной, эстетической форме уникальных особенностей развертывания его бытия в мире. Поэтому следует внимательно выделять разные, в том числе и в отношении их онтологического статуса, формы телесности. Так, как кажется, можно говорить о *материальном неорганическом теле*; *животном одушевленном теле*; *живом человеческом теле*, в отношении которого, вслед за Э. Гуссерлем, различающим в своей «феноменологии тела» (являющейся важной составляющей «феноменологии интерсубъективности») *Leib* и *Körper* [Гуссерль, с. 221–232], следует говорить об *одушевленном человеческом теле Другого* и «моем» *собственном теле*; и, наконец, о *неодушевленном человеческом теле*, могущем рассматриваться как *умершее тело* и как *тело, изображенное и воплощенное в пластическом материале* (мрамор, бронза, металл) благодаря возможностям искусства скульптуры. Последнее напрямую затрагивает проблему иконографии античных философов в античном искусстве, прежде всего пластическом.

В феноменологии описание непосредственно данного в интенциональных актах сознания феномена является способом раскрытия его смысла. Человек в первичной, произвольной, дорефлексивной и даже — позволим себе так сказать — «объективной» форме манифестирует себя в своем образе, эстетика которого касается как «физических» признаков (которые, как мы только что подчеркивали, говоря о чертах лица, полагаются культурными, экзистенциальными и личностными составляющими), так и походки, манеры одеваться, держать себя, говорить, прически и т. д. — т. е. всего того, из чего *спонтанно* складывается целостная *эстетика человека*. Подчеркнем, эта эстетика полагается преимущественно в спонтанной произвольности, но не в специальной установке по сознательному моделированию своего образа, особенно в ее гипертрофированной форме — тогда это становится, в лучшем случае, эстетствующим дендиизмом; другое дело, что и такой образ, проявляющийся в искусственно отрефлексированной форме, также определенным образом представляет человека. Конечно, феноменология интенционально воспринимаемого образа живого, присутствующего рядом человека отличается от феноменологии восприятия пластического образа в скульптуре.

Человек нам прежде всего *открывается* в своем эстетическом образе *face-to-face*, в опыте первичного (и преимущественно дорефлексивного) непосредственного восприятия его чувственного образа; затем — в том, как и что он говорит, т. е. в языке, неотвратимо обнажающем его определенность; далее — в своем личном имени, которое, как выразительно показал П. Флоренский [Флоренский], выступает пред-данным остоном и смысловой энергией человеческого бытия; и только потом, если отношения с человеком будут продолжительными, его образ сформируется благодаря тем или иным поступкам, решениям, действиям — особенно в так называемых «пограничных ситуациях». Отдельно нужно выделить случаи, когда образ формируется не его носителем, в процессе его произвольного (спонтанного) самоопределения, и не воспринимающим его, а третьим лицом: как, например, происходит с так называемыми «историческими личностями», чей образ может быть предметом интерпретации в искусстве (биографии, скульптурные и живописные портреты и пр.); сюда же, хотя и в качестве профанированной формы, можно отнести работу политических или «тусовочных» имиджмейкеров.

Наподобие того, как Флоренский, опираясь на опыт исихазма, выявил смысловую «предзаданность» (впрочем, не ущемляющую свободы человека, а, наоборот, позволяющую ему выявить свою личностность) для человека его личного имени, так же и мы подчеркиваем, что эстетика человеческого образа является манифестацией в целостной чувственной форме подвижного (т. е. находящегося в процессе временного изменения, определяемого суверенным самоопределением человека) смысла человеческого бытия. Задолго до того, как этот «глубинный» смысл раскроет себя в самосознании, и то, всегда лишь частично, он непроизвольно проявляется, воплощается и обнаруживается в своем эстетическом образе. Здесь опять уместно вспомнить о изначальных глубинах древнегреческого языка, в котором *prosopon*, еще до своего значения театральной маски, значило человеческое лицо, добавив в это рассмотрение перспективу личностной составляющей эстетики человеческого образа, определяемого лицом и прежде всего — глазами.

Чтобы оттенить наше, личностное, понимание эстетики человеческого образа, сравним его с *античной физиогномикой*, важной частью философской иконографии в Древней Греции. Для этого возьмем одноименный трактат, принадлежащий Аристотелю (Рис. 27–30) (в том, что он принадлежит великому древнегреческому философу мы согласны с А. Ф. Лосевым, переводившим и комментировавшим этот трактат) или, по крайней мере, современному ему автору перипатетической школы [Лосев, 1975, с. 329–353]. Не вдаваясь в описание и анализ деталей «Физиогномики», остановимся на ее принципиальных установках. Неразрывное единство идеи и формы у Аристотеля позволяет признавать взаимосоотнесенное отношение души и тела. Это значит, что «внешняя» телесная форма и «внутренняя» смысловая значимость взаимосвязаны и отсылают друг к другу. Аристотель рассматривает физиогномику как науку о признаках, или знаках (*semeia*), воплощенных в теле и позволяющих посредством их распознавания и толкования определить природу, душевный этос, или характер человека. Эта телесная определенность берется во всей полноте своих *природных* характеристик (как говорит сам Аристотель, «они берутся всех родов» [Лосев, 1975, с. 333]), включающих строение фигуры (и отдельных ее частей), форму головы и ее частей, черты лица и глаз, выражение глаз, волосатость или

гладкость тела, особенности голоса, речи и т. д. Для нас это важно: *все* феноменальные, чувственно воспринимаемые проявления человека, являются означающими, т. е. обладают символическим или, иначе говоря, эстетическим значением. Подчеркнем, правда, что подобные проявления рассматриваются именно как *природные* характеристики, т. е. к ним уже не относится такая важная часть целостной эстетики человека, как, например, одежда, точнее, что и, главное, как носит тот или иной человек (на эту составляющую, и то, кажется, лишь однажды, обращает внимание Феофраст в «Характерах», XIX, 7. См.: Рис. 33). Другой принципиальный момент физиогномической эстетики напрямую связан с особенностями древнегреческой антропологии, которая рассматривает отдельного человека не как уникальную самоценную личность, а как частного представителя, медиума некоего данного ему «природой» и потому неизменного общего этоса, заклеянного отпечатка и штампа (дословно «характера»), наконец, «маски-личины» (prosopon). Неудивительно, что физиогномика на основе понятых определенным образом природных знаков приходит лишь к тем или иным психолого-этическим *типам* — способного, бесстыжего, добродушного, лукавого, гневливого и т. д. Любопытно, кстати, что Аристотель в своем трактате использует метод *индукции* такого типа, а Феофраст — *дедукции*, но в любом случае результатом вывода предстает всеобщий тип, характер, этос, вытесняющий собой какую-либо значимость неповторимой уникальности. Таким образом, античная физиогномическая эстетика (у Аристотеля более акцентированная на внешний вид, *eidos* человека, у Феофраста — на ценностно-характерологический этос) является безличностно-типологической. При таком подходе рассматривается не отдельный человек, воплощающий собой в неделимом на части синтезе уникальную эстетическую определенность, а те или иные знаки, или признаки, каждый из которых имеет свое значение (так, глаза широко раскрытые и светлые, немного навывкате, веки красные и толстые являются признаками бесстыжего человека, а медленные движения, медлительная речь, голос полный и приятный и т. д. — признаками скромного). Получается, что каждый человек — это лишь сумма таких признаков, выражающих его принадлежность к тому или иному всеобщему типу. Для нас же как раз принципиально важно избегать подобных предзаданных схем, к которым сводился бы отдельный человек и которыми он



полагался бы, чтобы феноменологически непосредственно воспринимать эстетику человеческого образа во всей уникальной неповторимости ее неразложимой целостности. Воспринимается не признак человека, а человек во всей своей целостности — вот принцип нашей антропологической эстетики. Это намного труднее, так как каждый человек представляет свой собственный эстетический синтез, и то, что внутри этого синтеза, в одном случае может иметь одно значение, в другом — уже другое. В этой связи, пожалуй, можно вспомнить понятия «*индивидуального априори*» Макса Шелера [Шелер, с. 294–296], только не столько со стороны созерцающего, сколько со стороны созерцаемого — действительно, можно предположить, что у каждого человека есть свое индивидуальное эстетическое априори, к тому же развивающееся, т. е. обладающее характеристиками временности и историчности.

Впрочем, все сказанное не означает, что методы античной физиогномики и характерологии нельзя применить к аутентичной иконографии античных философов. Ведь, как мы видели, физиогномика — это система четко определенных знаков, которые применялись античными скульптурами и художниками для создания образа того или иного философа, исходя в том числе из особенностей его биографии или принадлежности к той или иной школе. Это для современных структуралистов и их сателлитов философия воплощается прежде всего в соответствующем «тексте», для античных же мыслителей она прежде всего выражается в *образе жизни*. Написание текстов — это лишь одно из проявлений философского образа жизни, и далеко не самое важное. (Характерно, что к пониманию этого к концу жизни в своих работах об античной «заботе о себе» и «практиках себя» приходит Мишель Фуко, один из тех, чей образ — и нарративный, и визуальный — стал символом новейшей французской и даже европейской философии). Занятия философией — это выбор, определение, полагание самого себя, своего отношения к себе и своей повседневной жизни, другим людям, природе, изменение, или преобразование, себя в открытом пред-стоянии перед озаряющей своими лучами истиной; вот что должно быть приоритетом, а не *написание* философских трудов, говорил Платон (Седьмое письмо, 341b–342b). Все эти жизненно-смысловые практики создают пластический, чувственный, эстетический образ античного философа как определенно-го культурного типа со своими инвариантами, который, с одной

стороны, манифестируется и фундируется реальными персонажами, а с другой — выполняет императивную, регулирующую, идеально-наставительную функцию (которую у Канта выполняла «трансцендентальная идея»). В этом смысле, во-первых, в Античности создается общефилософский эстетический канон — так, после Александра Македонского, установившего моду на гладкое, без бороды лицо, отличительным знаком философов является как раз борода; во-вторых, каждая крупная философская школа по-своему, в соответствии со своей содержательной спецификой, манифестируется в зрительных образах их последователей — например, специалисты в истории античного искусства, занимающиеся проблемами идентификации и атрибутирования скульптур, выделяют эпикурейский стиль. Более подробный анализ эстетики античных философов мы, конечно, еще представим в отдельных исследованиях.

Иконография античных философов это еще и возможность изучить *аутентичное* понимание и отношение к философам в рамках античной культуры. Учитывая, что пластическое и живописное искусство оценивалось во многом как «ремесло», т. е. безусловно ниже философии, очень интересно, в какой чувственно-воспринимаемой, т. е. эстетической форме воплощался образ философа. Эстетику в Античности следует рассматривать предельно широко, как составляющую *пластического мировоззрения*, как путь ко всем основным проблемам и одновременно как их основу. Поэтому так важно через анализ иконографической эволюции изучить развитие античной философии и ее широкой историко-культурной рецепции. Образы философов, которые мы имеем в скульптурах и гермах, мозаиках и фресках, на барельефах и монетах — все это своеобразная манифестация и даже самосознание античной культурой своего отношения к философии и философам. И, углубляясь в изучение *историко-персоналистического контекста этой визуально-ноэтической манифестации*, мы, живущие в XXI в., и себя сможем лучше понять. Ведь перед нами стоит важная задача развития антропологической эстетики, визуальной антропологии и, в конечном счете, фундаментальной философской антропологии.

Дорофеев Д. Ю.

### **Философская антропология, семантика и эстетика человеческого образа**

Философская антропология начиная со времен ее основоположника Макса Шелера непрерывно находится в поисках своих оснований. Опыт этих мучительных и не всегда продуктивных исканий показывает, что положение философской антропологии, особенно учитывая иногда прорывающиеся у нее претензии на статус *prima philosophia*, не может быть закреплено в какой-либо одной теоретической конструкции. Подлинная актуальность и современность философско-антропологической линии возможна лишь при открытости ее апологетов к животрепещущим проблемам окружающего мира, при готовности использовать для развертывания их продуктивного потенциала разные исследовательские модели, способности задействовать в творческом синтезе определенной направленности самые значимые философские инновации. Данные требования — не просто «общие слова», к сожалению, мы видим увеличивающуюся специализацию и замкнутость философских школ и направлений. Аналогично тому, как Кант своим «критицизмом» преодолел дуализм скептицизма и догматизма, так же и в наше время необходимо *снять неплодотворное противоположение замкнутости и синкретизма*, показав, что может быть *собственный* продуктивный путь развития только при открытости множественности современным установкам, умении продуктивно вступать с ними в диалог и органично интегрировать их завоевания в своей области. Кстати говоря, то, что такая перспектива не только возможна, но и результативна, показывает пример *Поля Рикера*, который, не слишком часто употребляя само понятие «философская антропология», по сути осуществил

эффективное претворение современного философско-антропологического потенциала посредством творческой аккумуляции возможностей разных философских направлений (феноменология, персонализм, герменевтика, структурализм, аналитическая философия, психоанализ и др.).

Именно в этом контексте я и хочу представить наброски обращения философской антропологии к семиотике и эстетике в перспективе исследования *человеческого образа*. В немалой степени этому способствует и актуализация темы визуальности в современной философии, что для философской антропологии означает, что она может попытаться осуществить свои претензии (в первую очередь, на подлинную философскую актуальность) в качестве *визуальной антропологии* или с ее помощью. Если антропологические основания эстетики образа человека уже рассматривались мной и коллегами в рамках исследований иконографии античных философов, то связь философской антропологии и семиотики менее очевидна. Ведь именно семиотика Соссюра и Пирса была одним из источников формирования антиантропологической линии во французском структурализме и постструктурализме 60–80-х гг. прошлого века, символом чего могут служить концепции «смерти человека» М. Фуко или «смерти автора» Р. Барта. Что же, тем интересней и, надеюсь, продуктивней будет представить здесь союз антропологической, семиотической и эстетической модели рассмотрения человеческого образа.

Сразу определюсь с философско-антропологической перспективой рассмотрения образа человека. Такой образ мною понимается как *визуально-пластическая манифестация бытия человека и способа его существования*. Такое понимание для меня является принципиальным, поскольку, с одной стороны, подчеркивает онтологические основания образа, без чего философско-антропологические исследования не могут претендовать на подлинную фундаментальность, а с другой — акцентируют внимание на механизмах и особенностях как самополагания такого феноменального образа, так и его восприятия. Онтологический и пластический аспект «образа» (eidos) идет от Древней Греции, личностно антропологический (пусть и в перспективе религиозной антропологии) идет от христианства («Человек есть образ и подобие Бога»), в котором, в его православном ответвлении, к тому же подчеркивается важная для нас онтологически-эстетическая составляющая

иконического видения образа (икона не просто как образ — Христа, Богородицы, святых — но и как «лик», т. е. подлинное в своей феноменальности про-явление личности). Наконец, важно учитывать видение образа как результат активной синтетической деятельности самоопределяющегося субъекта — например, в немецкой классической философии (благодаря репродуктивной и особенно продуктивной способности воображения у Канта). Такой подход должен однозначно отбросить оценку человеческого «образа» как «явления», феноменально-чувственной оболочки, внешнего, искусственного, принципиально отличного от «сущности». Следует подчеркнуть, что *в пространственно-пластической составляющей феноменального образа человека в процессе существования — историко-культурном и экзистенциально-временном — спонтанно манифестируется его бытие.*

Визуально-пространственные образы неоднородны, и в соответствии со своей спецификой каждый из них отличается особенностями своего восприятия. Есть материальный образ природного сущего (дерево, океан, небо); есть материальный образ искусственно созданного предмета, части культуры (дом, машина, корабль); есть образ органического, живого сущего (животное); отдельно выделяем образ человека, который стоит разделять на образ живого человека в действительности, совершенно особый образ мертвого человека (при прощании с ним в церкви) и образ человека (как, впрочем, и образ всего остального) в визуально-пластическом искусстве (прежде всего живописи и скульптуре). Нас, конечно, в первую очередь интересует здесь образ человека в жизни и искусстве. Такая направленность, помимо своего антропологического акцента, позволяет объединить традиционное понимание эстетики как исследования красоты в целом и искусства («философии искусства») в частности с более изначальным, идущим еще от древних греков (от *греч. aisthanesthai* — воспринимать посредством чувств) и подчеркнутым в XVIII в. А. Баумгартеном (одним из основателей эстетики) значением как науки о чувственно-феноменальном выражении.

Что же может принести семиотика в эстетико-антропологическое исследование человеческого образа? Всем известно, что семиотика — это наука о знаках и знаковых системах, из которых самой полной и значимой является язык. Нам сейчас, однако, важно подчеркнуть другие, не вербальные, а материальные

знаки, связанные с человеком, точнее говоря, с феноменальной основой его существования — с телом. В отличие от тела животных, полностью полагаемого природой, *тело человека представит неким семиотическим пространством или даже «текстом»*, определяемым теми или иными историко-культурными и социальными нормами, ценностями, стратами. «Моделирование», или «образование», нашего тела включает в себя как сознательно-рефлексивную, так и дорефлексивную, спонтанно-непроизвольную установку; их соотношение очень индивидуально. В этом смысле тело, как центральный антропологический феномен (что хорошо видно на примере «феноменологии тела» Мерло-Понти), как особого рода материально-пространственный текст есть результат *смыслополагающей* деятельности самого человека и возможность прочтения (восприятия, понимания, интерпретации) этого текста другим. Последнее обладает сложной структурой, осуществляется преимущественно спонтанно-дорефлексивно, на невербальных уровнях психики и включает в себя целую систему неоднородных визуально-пространственных кодов, позволяющих говорить о герменевтике, семиотизации и коммуникативности (т. е. об обращенности, направленности на Другого) тела; об этом уже существуют интересные исследования [Чертков, с. 103–132].

Здесь же я хочу остановиться только на одном моменте. Семиотика преимущественно рассматривает знаки, в том числе и имеющие прямое отношение к телу человека, являющиеся его продолжением или, по М. Маклюэну, «*расширением*» (*extensions*) — например, одежду или дом [Маклюэн, 2014, с. 135–148] — которые сами по себе, как изолированные замкнутые семиотические системы, существуют отдельно от человека. Представляемый здесь в самой краткой форме эстетико-антропологический подход к образу человека (включая такую важнейшую его составляющую, как образ тела) предполагает радикальную смену перспективы. Образ, формирующийся в том числе посредством определенных семиотических механизмов, являет собой *результат самополагания конкретного человека* и может восприниматься, оцениваться, пониматься только с учетом всей эстетической целостности данного уникального человека. Для наглядности приведем пример. Одно дело семантика классического костюма, висящего в дорогом брендовом магазине и ждущего своего покупателя — это, скажем так, *абстрактная* семантика. И совсем другое дело, когда этот ко-

стюм надевает определенный человек, тогда семантика костюма становится *конкретной*, т. е. приобщается в качестве способа ее выражения конкретной эстетике образа этого человека. Это будет проявляться в том, как человек носит костюм, с чем, как он держит себя в нем, с какой сорочкой надевает его, как и о чем он говорит и многими другими обстоятельствами, являющимися, как и сам костюм, составляющими синтетического образа человека, хотя и множественными, но представляющими целостную в своей феноменальной визуально-пластической выразительности форму манифестации человеческого бытия. Неудивительно поэтому, что два разных человека в одном и том же костюме будут восприниматься принципиально различно, ведь кем бы ни хотел *казаться* человек, его образ решительно выявляет, кто он *есть*, а каждый бытует исключительно неповторимым способом.

Дорофеев Д. Ю.

**Эстетика, антропология и феноменология  
человеческого образа:  
диалог Античности и современности**

Длительное время проблемы формирования образа рассматривались в основном в онтологическом, метафизическом, гносеологическом и феноменологическом аспектах. В принципе, несмотря на фундаментальные отличия философских учений у разных мыслителей, можно выстроить единую линию такого понимания образа, от платоновских эйдосов к «явлению» средневековой философии и дальше, через чувственно воспринимаемый феномен у Локка и Канта к феноменологии сознания Гуссерля. На этом долгом пути исследуется способ выхода к идеальному (онтологически-интеллигибельному) образу (диалектика Платона), метафизическое разделение «сущности» и «явления» в средневековой схоластике, субъективные особенности восприятия и полагания чувственного феномена (локковский сенсуализм, кантовский критицизм), наконец, трансцендентально-феноменологическое описание чистого феномена в редуцированном опыте сознания. На протяжении веков великими умами здесь были достигнуты великие результаты, которые не могут не учитываться. Для темы данной статьи нам особенно важен опыт Античности, прежде всего древнегреческой, с которой современность может вступить в полноценный и равноправный диалог в отношении *эстетики человеческого образа*.

Данная проблематика касается способа отношения человеческого бытия к его феноменальному проявлению. Поэтому сейчас я хотел бы обратиться к антропологическому, точнее даже к *философско-антропологическому* потенциалу проблемы образа. Это



означает, что внимание направляется на целостный образ человека, понимаемый как спонтанная манифестация его бытия. Здесь имеет место смена акцентов: *вместо полагания образа* ударение делается на произвольно осуществляемое в процессе повседневного существования *самополагание человеческого образа*, который, представляя в своей феноменальности, открывает свою самобытную инаковость, или личностность, в том числе для ее восприятия другими людьми. Если ранее философы в разных перспективах исследовали *рецепцию и механизмы формирования* образа, то теперь, не отбрасывая этого контекста, они берут к рассмотрению *спонтанное самоформирование, самополагание (Sichselbstsetzen), даже самостановление (Sichselbstwerden)* образа. Естественно, такое рассмотрение образа возможно только в отношении человека, поскольку только человек, как существо свободное, может полагать, определять, творить себя, и в этом заключается основание автономности и суверенности его бытия. В принципе такое понимание человека в европейской культуре сложилось уже давно, по крайней мере в эпоху Возрождения, когда, например, Пико делла Мирандола говорил в «Речах о достоинстве человеке» о *самоопределении человека* как его наиболее фундаментальной, значимой, отличной от всех иных сотворенных родов бытия характеристике, позволяющей сопоставлять его в этом с самим Богом [Пико делла Мирандола, с. 248–305]. Но новым здесь является то, что эта способность разворачивается и осуществляется в отношении к *целостному* чувственно воспринимаемому образу человека, который предстает как спонтанная манифестация его бытия, открытого в своей феноменальности для восприятия и интуитивного понимания.

Именно такое рассмотрение феноменального образа человека кардинально отличается от, например, гуссерлевского подхода, когда воспринимаемый образ другого человека представляет его в опыте как тело, правда, особое, Leib, а не просто физическое, Körper. Это важно, поскольку *тело человека*, имея свою природную основу, все же при восприятии принципиально отличается от природных тел — возможно, в этом случае точнее говорить о *плоти*. И все же, благодаря ухищрениям аналогизирующей апперцепции, Другой выступает лишь как *alter ego*, элиминируя таким образом присущую ему суверенную инаковость. Ведь у Гуссерля проблема образа Другого, воплощаемого в воспринимаемом теле, рассматривается *исключительно с позиции Ego*, актуализируя

с этой стороны проблему отношений Я и Другого; отсюда мы имеем именно «*монадологическую* интерсубъективность», восприятие Другого через «*аналогизирующую* апперцепцию», «трансцендентально-субъективный» опыт Другого, понимание Другого как «*имманентной* трансцендентности» и т. д. [Гуссерль, с. 182–284]. Правда, следует признать, что после 5-го Картезианского размышления феноменология интерсубъективности претерпела у Гуссерля существенные изменения, о чем говорят посмертно опубликованные в Husserliana рукописи (см. третью часть *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* — в ней, вышедшей в 15-м томе этого собрания сочинений Гуссерля в 1973 г., изданы его материалы и заметки по теме интерсубъективности 1929–1935 гг.). В еще большей степени это характеризует современную феноменологию последних десятилетий, которая открывает для себя сферу эстетики, обращаясь к ряду не получивших существенного развития направлений феноменологических исследований первой половины XX века, включая некоторые тексты Brentano, Гуссерля, Гейгера, Дюфрена (Ежегодник по феноменологической философии, 2015).

Естественно, такие наработки нельзя не использовать. Но все же, повторяю, мы направляем свое внимание на рассмотрение образа не столько Другого, сколько самого личностного Я, т. е. акцент делаем не столько на его рецепции и полагании, сколько на спонтанном самополагании; именно в этом контексте для нас важен опыт феноменологии восприятия. Такой подход подводит нас к *антропологической эстетике*, или *эстетике человеческого образа*, причем само понятие «эстетики», не теряя ставших традиционными для себя со второй половины XVIII в. коннотаций, возрождает и актуализирует феноменально-образную составляющую значения древнегреческого слова *aesthanesthai* (восприниматься посредством чувств). В определенном смысле происходит *возвращение к онтологическим основам пластического образа*, определяющим картину мира древних греков в целом и их самоощущение в частности. Отношения между «образом» человека и его «бытием» это не отношения их тождества, дуализма или внешней (например, предполагаемой) связи. Как мне кажется, они лучше всего выражаются понятием «*манифестация*», которое позволяет выявить глубинную диалектику бытия и образа человека (я уже писал о философско-антропологическом значении понятия «манифестация», правда, в контексте философии времени Макса

Шелера: [Дорофеев, 2011]. Такая диалектика нам опять напоминает об уроках древнегреческой культуры, в которой образ человека являлся производным от образа его жизни (bios), который в свою очередь формировался самим человеком в результате практик отношения к себе\другим\миру в целом, организованных принципом *«заботы о себе»* (epimeleia) и имеющих явно выраженную эстетическую составляющую, настоящую *«эстетику существования»*. Именно рассмотрение визуально-пластического образа как наглядно и прежде всего в пространстве (т. е. благодаря скульптуре) воплощающего собой определенную семантическую целостность, манифестирующего собой определенный способ существования и отсылающего к конкретной индивидуальности и вдохновило нас на разработку и осуществление проекта *«Иконография античных философов: история и антропология образов»*, осуществляемого совместно с коллегами.

Таким образом, осуществленное в феноменологии движение от «ноумена», в широком смысле, к «феномену» имеет глубокие истоки и здесь вводится в эстетический и антропологический горизонт. Эстетика человеческого образа предполагает всю полноту феноменальных проявлений, в которых произвольно манифестируется уникальность человеческого присутствия. Эти манифестации могут выражаться как во всей целостности непосредственно самого образа, от отношения к телу до способа одеваться, от манеры ходить до особенностей речи, так и в более опосредованных формах, например в характере обустройства своей квартиры как личного пространства жизни. Если в узком смысле образ человека представляет доступный непосредственному восприятию феномен, то в более широком образ включает в себя все, что является предметом выбора человека, что интегрируется в сферу жизненного присутствия человека и служит — пусть даже косвенно и опосредованно — проявлением его эстетической определенности, его индивидуального этоса. И особо стоит подчеркнуть, что как в первом, так и во втором смысле, как в отношении тела и всего, что с ним непосредственно связано, так и в более «отдаленных» формах манифестации конкретного человека, образ создается не как сумма тех или иных уже сформировавшихся атомов-сегментов (например, высокий блондин в широкополой шляпе, классический костюм с кожаным портфелем, мерседес и т. п.). Образ складывается в процессе произвольного проявления челове-

ской личности (того, что Дунс Скотт называл *haecceitas*), когда все, что попадает в горизонт этого проявления, в том числе внешние составляющие (такие, как одежда), индивидуализируется, представляя уже не безличными предметами, а, так сказать, интегрированными в образ конкретного человека, манифестирующими его и, в определенном смысле, неотделимыми от него (по крайней мере, на данный момент). Нет красивого тела вообще, данного изначально природой, есть тело, которое являет отдельного конкретного человека, в котором манифестируется его способ бытия и его отношение к себе.

Непосредственное, face-to-face, восприятие образа живого человека имеет ряд особенностей. Временность человеческого бытия проявляется и осуществляется во *временности образа человека*, самое наглядное выражение которого, так сказать, «на лицо» — человек, его тело, основа феноменального образа, со временем изменяется и неизбежно стареет. Но нам важнее даже другое: воспринимаемый нами при встрече человек существует в режиме динамичного самополагания своего образа. Это означает, в частности, что та определенность, точнее говоря — предопределенность образа, которая была у нас как у воспринимающих (и с которой феноменология призывает всеми силами бороться), может быть скорректирована или даже изменена, причем не только нами, за счет нашей собственной позиции (опять-таки благодаря урокам феноменологии), но и благодаря самому воспринимаемому человеку. Ведь непосредственное столкновение с образом имеет то преимущество, что в этой встрече мы оказываемся в зоне предстояния энергетической манифестации воспринимаемого феномена, особенно его соматической составляющей. Благодаря этому Мерло-Понти понимал феноменологию восприятия как открытость «дикуму бытию», т. е. телесному бытию, не ретушированному и не предопределенному нашими заранее оформленными ожиданиями, оценками, интеллектуальными схемами. Также важно, что поздние работы французского феноменолога раскрывали диалектику «видимого» и «невидимого» в образе, иначе говоря, применяя уже наш подход, рассматривали «видимое» как манифестацию «невидимого» [Мерло-Понти, 2006]. Если понимать способ бытия человека как спонтанную феноменально-образную само-манифестацию, то, воспринимая такой образ непосредственно, мы приобщаемся энергетической эманации его бытия,

которая если и не гарантирует, то по крайней мере способствует аутентичности его восприятия, не искажаемой нашими предопределениями на его счет.

Как я отмечал выше, образ человека формируется на основе образа его жизни, который организуется благодаря самому человеку, его свободному — как непроизвольно-дорефлексивному, так и сознательному — выбору. В этом плане, опять-таки благодаря временности человеческого существования, образ существующего человека, как бытия-к-смерти, является открытым и незавершенным, по крайней мере *in potential* (здесь, впрочем, нельзя не отметить определенную схематизацию человеческого образа, по аналогии со схематизацией чувственно воспринимаемого образа у Канта, которая неизбежно складывается со временем и, способствуя его развитию, уже затрудняет его кардинальное изменение). Конечно, эта способность к свободному самоопределению и самополаганию своего образа разными людьми реализуется в разной степени. У кого-то большее место занимают механизмы самосозидания, что мы находим, используя понятия М. Фуко, в античных «практиках себя», «культуре себя» или в диетической системе упражнений Ф. Ницше по поводу того, «как стать самим собой». Собственно, эти примеры показывают, как собственной жизни и собственному Я можно придать эстетический образ; как мы помним, Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» утверждает, что *мир и бытие оправданы только эстетически* [Ницше, 1990, с. 75], и мы можем предположить, что высшей формой этого оправдания является *эстетическое само-образ-ование Я*, т. е. установка отношения к себе как к произведению искусства. *Непроизвольно* проявляемая эстетическая составляющая есть в образе любого человека, памятуя широкое понимание образа как всего того, на чем отражается и оставляет свой след присутствие человеческого Я, всего, что входит в «жизненный мир» (*Lebenswelt*) человека. Другое дело, что возможно сознательно осуществляемое эстетическое отношение к себе, своему образу и своей жизни в целом, не переходящее при этом в *эстетство*, наподобие феномена английского дендизма. Но у кого-то (и таких, видимо, большинство) его образ складывается в основном под влиянием внешних обстоятельств (которые можно, вслед за римскими стоиками, понимать как судьбу) или благодаря тем или иным предданностям, т. е. образ в большей степени выступает не определяющим, а определяемым.

Впрочем, роль таких обстоятельств и предданностей существенна для формирования образа любого человека, и об этом много писал поздний Гуссерль. Для начала вспомним, что человек — дитя своих родителей, которые изначально определяют его природу (национальность, расу, генетический тип и т. д.), место рождения с его, уже независимыми от родителей, характеристиками (географическое расположение, столица-провинция, город-деревня и т. п.), социально-экономическую-культурную определенность его жизни, особенно на первом этапе, окружение и специфику родового «жизненного мира», в который он погружен в детстве. В этот период — младенчество, детство, частично отрочество и юность — человек предстает своеобразной рецептивной губкой, впитывающей в себя все, во что он погружен, что его окружает. В этом смысле глупо было бы отрицать влияние этих факторов на становление образа любого человека, имеющего свой *генезис*, *свою археологию и генеалогию*, а потому могущего быть подвергнутым герменевтическому анализу (что и делает, например, психоанализ, особо подчеркивая значение именно детства). Так, начиная с рождения и периода становления образ древнего грека — не только визуальный, но и во всей его целостности — определялся в том числе и геопсихологической, языковой, полисной организацией его жизни. Но и в дальнейшем образ человека, образ его жизни, сознание, система ценностных предпочтений, менталитет не перестают испытывать властное влияние ряда пред-определяющих его факторов. К некоторым из них, что в уже измененном виде продолжают воздействовать, так сказать, «из детства», можно добавить, прежде всего, *характер профессиональной деятельности* — и здесь можно лишь еще раз вспомнить социально-экономическую герменевтику Карла Маркса, — которая несомненно откладывает определяющий отпечаток на образ человека, хотя это влияние в каждом случае имеет свои индивидуальные особенности. Впрочем, всегда есть и некий общий фундамент — например, профессиональные занятия философией не могут не проявиться у разных людей в родстве «языковых игр», использовании определенных слов и выражений. И здесь, возвращаясь к упомянутой выше иконографии античных философов, уместно заметить, что образы древних мыслителей несли на себе не только общие черты принадлежности к единому роду занятий (например, начиная с эпохи Александра Македонского, введшего моду на гладкое лицо, таким отличительным

знаком выступала борода) и даже некий физиогномический тип (меланхолический, по классификации Гиппократ), но имели даже дифференциацию по философским школам. Также очень важны, наряду с профессиональной, особенности личной коммуникации человека, его ближнего круга, тех, с кем он в силу тех или иных обстоятельств живет и общается в своем «жизненном мире». В последней книге я тщательно проанализировал, как личные (*авто*) коммуникации — такие как дружественное, любовное, семейное, воспитательное в устном общении или особого рода письменное самосоотнесение\саморазвертывание в письмах, дневнике или автобиографии — определяли формирование личностного этоса грека и римлянина [Дорофеев, 2015]. Все эти и ряд других факторов, будучи так или иначе взаимосвязанными, во многом определяют образ человека.

И вот мы, столкнувшись с конкретным человеком, воспринимаем его образ, имеющий свою антропологию (в том числе и в биологическом смысле), историю, биографию, экономику, географию, а также социальную, образовательную, культурную стратификацию и т. д. По сути дела, *в воспринимаемом человеке прописана информация о нем, позволяющая сформировать его четко определенный для нас образ*. Эту информацию в том или ином объеме можно прочесть, даже если мы видим человека первый раз. Конечно, вряд ли мы сможем достичь в этом чтении таких же успехов, как незабвенный Шерлок Холмс, для которого человек представлял системой знаков, произвольно и неизбежно оставляемых на его образе в процессе повседневного существования и позволяющих, при внимательном восприятии и правильной (дедуктивной) интерпретации, многое узнать о нем (в основном, относительно информативной определенности), но в принципе сам такой подход вполне обоснован. Действительно, воспринимая человека «со стороны», как подлежащий изучению объект, его открывают прежде всего со стороны его жесткой определенности, а не как свободную личность.

Именно поэтому Михаил Бахтин, обращаясь к изучению творчества Достоевского, особо подчеркивает, что его герои, благодаря ярко выраженной у них *суверенной личностности и свободе*, лишены какой-либо определенности, которая всегда является результатом той или иной детерминированности. У этих героев временность присутствует не в аспекте развития и становления, которые

характеризуют любой процесс, даже диалектический (как у Гегеля — формирование, снятие, синтез и, в конечном счете, объяснение), а в аспекте сосуществующей и взаимодействующей в пространстве одновременности, причем преимущественно в разрезе одного момента, «мига», «вдруг» [Дорофеев, 2008, с. 643–646; Като, с. 41–54]. Поэтому они предельно свободны, ибо ничем не предопределены, ничто не определяет их действия, они сами есть лишь одно свободное самополагание и самоопределение, осуществляющееся «здесь и сейчас», в конкретном «миге» и на конкретном пространстве. «Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее... Поэтому в романах Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный» [Бахтин, 1994, с. 40]. По этой же причине, а именно по причине понимания героя как свободной суверенной личности, в «полифоническом романе» Достоевского нет изображения и описания героя автором как «объекта», обладающего определенными и устойчивыми признаками образа, и это касается его внешности, индивидуально характерологической типичности, его *habitus'a* и *ethos'a*, социального положения и т. д. Все это раскрывается не через сознание автора, а через самосознание героя, на которое как раз и направлено авторское внимание [Ibid., 1994, с. 45–47]. В результате читатель узнает о герое не из слов автора, а только из слов самого героя о самом себе (отсюда столь большое значение автобиографической исповедальности, в разных формах проявляющейся у Достоевского). Герой, таким образом, сам творит и полагает свой образ, исключительно рассказывая о себе, не нуждаясь в «помощи» автора для создания своей определенности, и этот предстающий перед нами образ, манифестация его личностного сознания «живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью» [Ibid., 1994, с. 52]. Поэтому такой образ лишен устойчивости, определенности, постоянства. Более того, в результате такого подхода Бахтин, обращаясь в целях большей выразительности к сравнению подхода Достоевского с подходом Пушкина к герою «Капитанской дочки», и вовсе разделяет образ, который связыва-



ет с четкой определенностью, и *слово*, слово о себе, отличающееся диалогичностью, подвижностью, открытостью. У Пушкина читатель встречает «*твердый образ Гринева*, образ, а не слово; слово же Гринева — элемент этого образа, т. е. вполне исчерпывается характеристологическими и сюжетно-прагматическими функциями. Точка зрения Гринева на мир и на события также является только компонентом его образа: она дана как *характерная действительность*, и вовсе не как непосредственно значащая, полновесно-интенциональная *смысловая позиция*» [Ibid., 1994, с. 56].

Я так подробно остановился на данном вопросе, поскольку позиция Бахтина предельно выразительно подчеркивает значение слова для суверенной личности человека, настолько, что невольно отделяет его от образа человека, связывая последний с застывшей определенностью, а слово — с незавершенной открытостью. Думается, однако, с проведением такой жесткой грани нужно быть очень осторожным, так как *слово может быть не только составляющим элементом образа, но и важнейшим механизмом его динамического самоформирования*. Человек воспринимается не только с учетом того, *что мы видим в нем*, но и в том, *что мы слышим от него*, т. е. как и что он говорит; и последнее способно не только уточнить, но и кардинально изменить ценностную определенность опыта первичного визуального восприятия. Уникальность эстетики человеческого образа состоит в том, что она немыслима без соотнесения и определения языком (так что даже молчание человека «говорит», являясь смыслополагающим проявлением образа), являя собой предельно индивидуальный, подчас диалектический синтез нарративного и визуального.

Это, собственно, признает и Бахтин, акцентируя внимание на тех словесных формах, в которых человек раскрывает себя перед другим, предельно полно осознает и представляет себя — это прежде всего *языковые исповедальные формы*. Исповедь — это особая форма автокоммуникаций, поскольку она единственная, которая, имея утвердившийся письменный жанр, также способна активно осуществляться в устном общении. Следует понимать, что слово человека, как в устных, так и письменных автокоммуникационных речевых жанрах (исповедь, автобиография, личная переписка, дневниковые признания), представляет не только личностную субъективность человека, но и, так сказать, свою объективную определенность на данном этапе развития. Конечно, язык

является важнейшим способом уточнения и раскрытия человеческого образа, поскольку в том, *как человек говорит*, с предельной очевидностью предстает то, *кем он является*: речь человека может сказать о нем намного больше, чем любая фактологическая информация. Однако, эта же самая речь, воспринятая *социологически* (напомню, что и подход Бахтина активно включает в себя социологию языка в целом и речевых жанров в частности), может многое рассказать и о самом носителе языка, его, так сказать, социальной, культурной, исторической биографии. Человек ведь не творит свой язык, он изначально вовлечен в имеющую свою определенность ту или иную языковую среду, и как раз на основе этой определенности он осуществляет *языковую субъективацию*, так много могущую рассказать об образе этого человека. В этом смысле и предельно личностное признание человека о себе может поведать нам о тех или иных определенностях его бытия, поскольку слово несет в себе как субъективную, так и объективную составляющую, способную явить нам как способ представления человека о себе, так и рассказать о нем то, что он и не предполагал. Короче, слово позволяет человеку предельно полно раскрыться в опыте исповедального самосознания, но при этом внимательному слушателю раскроет и дорефлексивные основания его бытия, позволяющие более полно прояснить и понять воспринимаемый образ. Сознательно заостряя такой подход, скажем, что слово может стать человеку как кабалой, благодаря своей определенности, так и способом осуществления его свободы посредством имеющегося у него большого потенциала самополагания человеческого образа.

В устной речи, конечно, образ человека для большинства раскрывается наиболее полно — в частности, еще и потому, что большинство рассматривает письменную речь утилитарно-прагматически, а не как способ самопроявления, поэтому и не умеет претворять все ее возможности. Правда, некоторые поэты, писатели, даже некоторые философы относятся к письменному слову более уважительно, рассматривая его в этом плане не менее, а порой и более информативным по сравнению с повседневным устным словом. Есть ситуации, когда письменное слово становится одним из главных, а подчас и самым главным, иногда даже единственным источником, свидетельствующим об образе человека — имеется в виду ситуация, когда со смертью человека мы утрачиваем возможность воспринимать его речь непосредственно, как непро-

извольную манифестацию и осуществление его образа. Тогда его письменные свидетельства могут помочь нам сформировать его образ, в частности, благодаря герменевтическому анализу языка, на котором он писал и который может много рассказать о нем (впрочем, долю субъективности в такой интерпретации никогда не надо отбрасывать). По такому языку, что бы на нем ни писалось — служебные записки, счета, хозяйственные расчеты, официальные письма и т. п. — именно в силу изначально присущей языку определенности, мы соответственно узнаем и о той или иной определенности самого пишущего (например, о его образе, среде общения, ценностных взглядах и т. д.). Однако нельзя не признать, что в этом аспекте письмо письму рознь, и есть такие письменные формы, в которых человек наиболее полно и лично раскрывает себя — это так называемые жанры личностных автокоммуникаций (дневники, автобиографии, личная переписка, воспоминания), в которых наиболее непосредственно и выразительно раскрывается работа личностного самосознания, хотя, как показывает опыт античных автокоммуникаций, и со своей историко-культурной спецификой. Так, например, до нас не дошло точного изображения Плиния Младшего, но благодаря сборнику его писем мы можем составить довольно ясное представление о нем, хотя это, конечно, и не сможет в полной мере заменить его визуальный образ.

Впрочем, здесь мы подходим уже к тому чрезвычайно значимому аспекту проблемы эстетики человеческого образа, а именно к соотношению «экзистенциального» (способа существования), нарративного и визуального, который требует отдельного изучения, выходящего за рамки данной работы. Укажем лишь, что античная культура не раз дает нам примеры того, как зрительный образ человека может контрастировать с образом его жизни (Сократ), как сложившийся на основе текстов образ может не совпадать с реальным пластическим образом (Платон) или как выраженное в личной переписке Я может приводить к радикальному пересмотру образа, сложившегося благодаря его нормативной схематизации (Цицерон).

## **Раздел второй АНТИЧНЫЙ ФИЛОСОФ В ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЕ**

---

*Светлов Р. В.*

### **Философ в визуальном пространстве античного города**

Факт, что уже в VI столетии до н. э. в «визуальном ландшафте» греческих городов в значительном количестве существовали художественные артефакты, подтверждается словами Геродота о жителях города Фокея. В 546 г. фокейцы отказались признавать над собой владычество персов и «спустили на воду свои 50-весельные корабли, погрузили на них жен и детей и все пожитки, а также изображения богов и прочие посвященные дары из храмов, кроме мраморных и медных статуй и картин» [Геродот, 1972, с. 63]. Не совсем понятно, где находились эти статуи и картины — на агоре Фокеи или же в пределах храмовой территории. Но совершенно очевидно, что это были не изображения богов.

Если мы откроем замечательное издание Германа Хафнера «Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в слове и образе», то, как уже говорилось выше, мы можем обнаружить в них немало портретов античных философов. Проблему составляет то, что большая часть из них дошла до нас в виде римских копий, повторявших некие ранние греческие оригиналы. Подчеркнутая индивидуальность и портретная узнаваемость мыслителей на римских копиях вызывает представление о том, что их оригиналы созданы были либо по «свежим следам», либо сразу после смерти мудреца. Это вполне возможно — хотя бы в связи с традицией ставить надгробные памятники. Конечно, от самых ранних из таких памятников едва ли стоит ожидать портретного сходства

в современном смысле этого слова, а потому изображения Пифагора или Анаксимандра, а возможно, и Гераклита с Парменидом являются, скорее всего, реконструкцией, основанной на исторической памяти и физиогномических представлениях Античности, оказывавших серьезное воздействие на художественную манеру той эпохи. Однако в этом материале мы хотим поставить другой вопрос — не о «портретности» изображений, а о том, какое значение имели скульптуры, изображающие философов, для общественного сознания древности.

В Риме образы мыслителей занимали достаточно важное место в «визуальном ряду» дома или виллы, где проживал богатый и образованный римлянин. Памятуя о долгом непонимании римлянами значения философии, которое оказалось преодолено именно римской элитой (точнее, эллинофильской частью ее, примером которой был «кружок Сципионов»), а также о «высылке» философов из Италии в I в. н. э., можно предположить, что в общественном пространстве самого Рима вплоть до воцарения династии Антонинов могли удерживаться лишь наиболее «проверенные» и авторитетные из мудрецов древности (в другом случае вывезенные из Греции статуи могли расцениваться как репарации, символизирующие римские победы). Основное место занимали образцовые политики/военачальники (если не говорить о религиозных изображениях), а после установления в Риме монархии — император и члены его семьи, а также сооружения, связанные с их триумфами (например, триумфальные арки). Но если о месте образов философов в публичном «политическом» пространстве Рима мы можем выдвигать лишь гипотезы, то в частном, «ученом» и «клубном» пространствах уже «подсевшей» на философию аристократии, т. е. в интерьере усадьбы, частного дома, терм, библиотеки вольнодумцы Эпикур и Демокрит вполне соседствовали с «легальными» Пифагором и Платоном. Это подтверждается, в частности, тем, что многие «философские» портреты были обнаружены при раскопках частных римских вилл. Итак, для римлян, чья философская традиция только формировалась и, к тому же, вступила в I в. н. э. в очевидное противоречие с авторитарными режимами Тиберия, Калигулы, Нерона, Домициана, изображение философа отсылало к тому нраву, который должен был стать образцом для правильной и доблестной жизни, оно было указанием на какую-то поучительную биографию, требующую размышления-припо-

минания при виде этой скульптуры. Помимо этого наличие изображения философа свидетельствовало также о просвещенности человека, который украшал им интерьер своей виллы. Вместе с всевозможными «флорилегиями» — сборниками высказываний великих деятелей прошлого, наличие их портретов являлось необходимым аксессуаром просвещенности (что даже становилось предметом насмешки со стороны римских сатириков).

Можно указать события, которые стали катализаторами «миграции» греческих изображений (в том числе — изображений философов) в публичное пространство Рима. Так, в 146 г. до н. э. римской армией был захвачен и разграблен Коринф — на то время богатейший город Ахейского союза. Едва ли римские легионеры и их военачальники в то время в полной мере оценивали значимость тех произведений искусства, которые наполняли этот город. Однако многие из них оказались в Риме. Спустя шестьдесят лет Сулла, взяв Афины во время Первой Митридатовой войны, вывез в Рим еще большее число произведений искусства. Поскольку к тому времени технология изготовления копий была уже налажена, Рим начинает наполняться «дубликатами» творений греческих мастеров. Особенно востребованными оказываются «бюсты» — изображения великих мужей, возникшие, по всей видимости, из античных герм, которые в какой-то момент стали приобретать портретные черты. Потребность в бюстах понятна — они как нельзя лучше подходили к оформлению пространства частной жизни [Clarke].

Однако насколько распространены были изображения философов в публичном пространстве классической Эллады? Нет сомнений, что к их образам обращались многие скульпторы (и, вероятно, художники). Плиний Старший приводит длинный список мастеров, создававших статуи философов [Плиний Старший, с. 71]. Деятельность большинства из них может быть с определенными оговорками отнесена к V и первой половине IV вв. до н. э., когда философия становилась важным элементом образовательной и общественной среды тогдашней Эллады. Правда, некоторые из этих скульпторов известны только благодаря упоминанию у Плиния, и они перечисляются им «общим списком». Следовательно, они не стали художниками «первого ряда» (исключение здесь составляет Лисипп, но о нем речь чуть ниже). Однако они существовали и представляли собой особое явление.

Но для какого «потребителя» создавались эти скульптурные портреты?

Общим «заказчиком» был дух античной культуры, о котором так хорошо сказала Ханна Арендт: «Пиндар в утраченной поэме о Зевсе, возможно, проясняет субъективную, равно как и объективную, сторону этого первоначального опыта мышления: и мир, и человек нуждаются в похвале, иначе их красота останется нераспознанной. Поскольку человек явился в мир явлений, ему нужны зрители, и те, кто пришел как зритель на праздник жизни, наполнены восхитительными мыслями, которые затем облекаются в слова. Без зрителей мир был бы несовершенен; участник, поглощенный, как это и бывает, каким-то делом и ведомый насущными делами, не может видеть, как все отдельные вещи в мире и каждый отдельный поступок в сфере человеческих деяний соответствуют друг другу и образуют гармонию, которая сама не дана чувственному восприятию. И это невидимое в видимом мире осталось бы навсегда неизвестным, если бы не было зрителя, который на все это взирает и восхищается им, простирает песнь и облекает в слова» [Арендт, с. 131–132].

Ханна Арендт, безусловно, права. Но мы должны сделать важное уточнение: речь идет не только о том, чтобы записать увиденное, но и о том, чтобы увидеть-изобразить записанное (или оставшееся в коллективной памяти). В Античности мы видим и прямое восхваление прекрасного, свершившегося на глазах человека, и фиксацию этого прекрасного в изобразительном искусстве. Предметом изображения могут стать: бог — по определению прекрасный и благой, эпическое событие от рождения Афины (см. барельеф на Парфеноне) до битвы под стенами Трои и вполне исторические фигуры — знаменитые афинские «Тираноубийцы», или картина в «Пестром портике», изображающая битву при Марафоне. Обратим внимание, как ее описывает античный «археолог» Павсаний, живший уже во II в. н. э.:

«Последняя картина изображала сражавшихся при Марафоне. Из беотийцев одни жители Платей и все войско Аттики вступили в рукопашный бой с варварами. Здесь изображается еще нерешенное сражение. А в разгар боя варвары уже бегут и толкают друг друга в болото. На краю картины изображены финикийские корабли, варвары стараются влезть на них, а эллины их избивают. Тут же нарисован и герой Марафон, от которого вся эта равнина

получила свое название, а также Тесей, изображенный как будто он поднимается из земли, кроме того, Афина и Геракл. У марафонских жителей, как они сами говорят, впервые Геракл стал почитаться богом. Из сражающихся особенно выделяются на картине Каллимах, который афинянами был выбран на должность полемарха, а из стратегов — Мильтиад и так называемый герой Эхетл, о котором я буду говорить позднее» [Элиан, с. 48].

Уже это описание показывает, что изображение требует и толкования и воображения одновременно. Оно не воспринимается как чисто художественный акт, значащий сам себя, оно направлено на «анамнесис» — на то состояние, когда в нас входит память, состояние, столь любимое Платоном. Только здесь это не идея, а событие, значимое для прошлого, истории и, через эту свою значимость, управляющее настоящим.

Итак, каждый зрительный факт в греческой публичной истории что-то значит. Он связан с событием, которое создали географический, социальный, культурный, ценностный ландшафты полиса. Зрительные факты могли даже вступать в состязание друг с другом как, например, «исторические» оформления дарохранилищ различных городов в Дельфах.

Отсюда следует, что скульптурные изображения имели значащий, т. е. дидактический характер [Дорофеев, 2015, с. 150–151]. За что ставили «публичные» статуи — не богам, но согражданам? За заслуги перед полисом и за доблесть. Так, согласно рассказу Солона, юношам Клеобису и Битону, которые на себе привезли свою матушку на священнодействие Геры Аргосской, жители Аргоса изготовили статуи и посвятили их в Дельфы [Геродот, 1972, с. 20], дабы те, добавим мы, находились, так сказать, «на глазах» у божества. Еще более известно сооружение памятника уже упрямому «тираноубийцам» Гармодию и Аристоклиту [Аристотель, 2000, с. 37]. Как минимум с середины VI столетия до н. э. существовала традиция сооружения статуй в честь олимпийцев.

С течением времени в число граждан, заслуживших почтение, должны были войти и философы. Но нет никаких сомнений, что первичным заказчиком изображения во многих случаях была философская школа, которая ориентировалась на некоторую «доктринальную» для нее личность (таким заказчиком могли стать и потомки мыслителя). Современные ученые полагают, что первое изображение Сократа, если не считать таковым его маску, со-



зданную для постановки Аристофановых «Облаков», было установлено в платоновской Академии [Lapatin, с. 110–157]. Плиний Старший говорит, что некие портреты Эпикура его последователи носили с собой и помещали в спальнях [Плиний Старший, с. 79]. Свидетельства о памятниках философам в Ликее мы увидим ниже.

В случае общественного признания изображения философов должны были занимать почетное место в городском ландшафте. Конечно, нам хочется видеть статую Пифагора с позолоченным бедром или Зенона Элейского, начинающего соревнования между Ахиллесом и черепахой. Однако археологические свидетельства не дают нам ответа на вопрос о месте изображений философов в визуальном ландшафте классического античного полиса. Да и исторические источники говорят, что ситуация была значительно сложнее (для этого достаточно внимательно почитать описание значимых с эстетической и исторической стороны памятников в «Описании Эллады», среди которых почти нет философов).

Чтобы попытаться разобраться с поставленным вопросом, мы возьмем одно из письменных свидетельств об античной философии VI–II вв. до н. э. — книгу Диогена Лаэртского «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов». Конечно, она не единственный источник по данной теме. Однако, источник вполне репрезентативный, по той хотя бы причине, что работа Диогена направлена на «среднее» сознание. Иными словами, если упоминание о памятнике зафиксировано в тех рукописях, которые имел перед собой Диоген, и, к тому же, подчеркивает какую-то деталь в биографии философа (например, уважение со стороны граждан, особенности облика, историю создания скульптуры), он его приводит. Думаем, что умолчаний здесь все-таки меньше, чем достоверной (для Диогена) информации. Приводить основные свидетельства мы будем в хронологическом порядке (а не в том, как они представлены в книге Диогена).

В первой книге своего труда Диоген сообщает о статуях в честь ряда древних мудрецов, например Периандра, Питтака, Анахарсиса, Фалеса. Если речь идет о Периандре, то сообщение это наверняка исторично, так как, будучи тираном Коринфа, он был просто обязан демонстрировать собственное положение. Правда, имеющаяся римская копия «стилометрически» указывает на то, что

греческий оригинал, скорее всего, был создан в V–IV вв. до н. э., не ранее. То же самое касается изображения Питтака, сохранившаяся копия отсылает к позднему периоду, однако память этого правителя и законодателя Митилены могла быть почтена особым надгробным памятником и в VI в. до н. э. (но в первую очередь именно как правителя и законодателя). Мы не знаем, где были расположены первые статуи в честь Фалеса и Анахарсиса и не означают ли надписи на них, которые Диоген цитирует, что они были творением эллинистической эпохи.

Про изображения философов следующих столетий информации несколько больше:

«Статуя Эмпедокла с покрытой головой стояла сперва в Акраганте, а потом, с непокрытой головой, — перед римским сенатом (так говорит Гиппобот), — очевидно, ее перенесли туда римляне; а писанные его изображения известны и посейчас» [Диоген Лаэртский, 1979, с. 352]. Судя по тексту Диогена, статуя эта появилась не при жизни и не сразу после смерти Эмпедокла: Диоген ссылается на историка Тимея, который сомневался в чудесных способностях агракантского философа, а также не верил в его вознесение (как и в смерть в жерле вулкана Этна). В случае такой смерти, полагал Тимей, друзья Эмпедокла соорудили бы в его честь святилище или статую — как богу. Но этого, судя по всему, не произошло. Тогда можно предположить, что упомянутая Диогеном статуя более позднего происхождения.

«Демокрит, чтобы избежать нареканий завистников и доносчика, — так сообщает Антисфен, — прочитал народу свой “Большой Мирострой”, лучшее из всех его сочинений, и получил за него в награду пятьсот талантов; мало того, в честь его воздвигли медные статуи и, когда он умер, то погребли его на государственный счет» [Ibid., с. 371]. Если это сообщение верно, то Абдеры стали первым городом, который столь демонстративно выразил почтение своему уроженцу-философу. Правда, «сюжет» этого рассказа кажется слишком поучительным, а сумма в 500 талантов — это более 50 % бюджета самих Афин (!) Однако то, что Демокрит мог добиться на родине какого-то признания уже при жизни или сразу после смерти, вполне могло быть историческим фактом.

Хорошо известно предание о статуе Сократа. «Но очень скоро (после казни Сократа. — Р. С.) афиняне раскаялись: они закрыли палестры и гимнасии, Мелета осудили на смерть, остальных —

на изгнание, а в честь Сократа воздвигли бронзовую статую работы Лисиппа, поместив ее в хранилище утвари для торжественных шествий» [Ibid., с. 117]. Бронза, а не медь, означает, что афиняне не поскупились ради памяти философа. Но «очень скоро» в связи с упоминанием Лисиппа выглядит странно, поскольку данный скульптор известен как придворный художник Филиппа и Александра Македонского. Он родился около 390 г. до н. э., т. е. спустя почти десятилетие после смерти Сократа. Стал известным наверняка не ранее середины IV в. до н. э. Поскольку Лисипп работал при дворе Филиппа Македонского (известно, что он изображал еще совсем юного Александра), а Афины были долгое время политическим противником Македонии, то едва ли ему могли заказать эту статую до 338 г. до н. э., года окончательной победы македонского оружия и утверждения в Афинах промакедонского правительства.

Установка посмертных статуй действительно часто была искупительным делом. Так, например, после смерти Павсания, спартанского генерала, победившего при Платеях (479 г. до н. э.), обвиненного позднее в сношениях с персами, попытке установления единоличной власти и уморенного голодом, дельфийский оракул приказал похоронить его с почетом. В искупление вины спартанцы поставили на месте захоронения две бронзовые статуи [Фукидид, с. 81]. Из рассказа Фукидида не следует, что это были статуи именно Павсания, однако они явно «замещали» его, искупая грех спартанских эфоров. В отличие от спартанцев, афиняне создали статую именно Сократа, также поместив ее в святое место (предназначенное для хранения утвари для священнодействий). Правда, это означает, что доступ к ней не был совершенно открытым, и наши представления о том, что изображение Сократа стояло прямо на агоре уже в IV в. до н. э., видимо, следует отклонить.

Что касается Платона, то Диоген, возможно, говорит нам о самой первой версии его скульптурного изображения: «И даже перс Митридат (как сообщается в I книге “Записок” Фаворина) воздвиг в Академии статую Платона с надписью: “Митридат персидский, сын Родобата, посвящает Музам этот образ Платона, работу Силаниона”». Это свидетельство — одна из очередных исторических загадок. Если под Митридатов сыном Родобата подразумевается сатрап Каппадокии, умерший около 362 г. до н. э., то это событие

должно было произойти явно при жизни Платона. Однако возникает проблема с датировкой жизни Силаниона. Плиний Старший утверждает, что акме этого афинского скульптора относится к 113-й олимпиаде, т. е. 328–325 гг. до н. э. [Плиний Старший, с. 64]. Следовательно, он не мог творить в 360-х гг. Возможно, имеется в виду какой-то другой Митридат, и статуя создавалась после смерти Платона. Мы знаем, что Силанион также изготовил портрет Коринны, поэтессы VI–V вв. до н. э. Наличие этого изображения может свидетельствовать либо о том, что существовали какие-то ранние прижизненные изображения Коринны, на которые ориентировался Силанион (что очень маловероятно), или же «портретное сходство» для него не имело особенного значения («портретировался» некий образ, типаж, связанный с восприятием в культурной и исторической памяти данного персонажа и его наследия). В последнем случае Силанион мог создать скульптуру и после смерти Платона.

Вероятно, установление в 338 г. до н. э. македонского владычества над Элладой стало дополнительным аргументом «в пользу» признания за философом достойного места в общественной жизни. Платон в «Государстве», да и не только в этом тексте, много говорит о том, насколько превратен взгляд обывателей на философа. Если внимательно прочесть этот текст, то станет понятно, что, по мнению основателя Академии, шансы добиться общественного признания в виде статуи, стоящей в публичном месте Афин, у философа, мягко говоря, невелики (см. о причинах этого ниже). Однако ученичество Александра у Аристотеля стало своего рода прецедентом, на который будут ориентироваться представители династий, разделивших Македонское царство на части. Отвлеченное знание и философская образованность становятся культурной ценностью. Признание философов со стороны сильных мира сего стало образцом и для полисов. Это выражается в том, что количество «задокументированных» Диогеном статуй увеличивается.

В некоторых случаях мы даже можем судить по этим статуям о внешности философов. Вот что Диоген пишет о Менедеме Эретрийском: «Даже телом своим он до старости оставался крепок и загорел не хуже любого атлета, был плотен и закален; и сложения он был соразмерного, как можно видеть по статуе в Эретрии на старом стадионе, где он представлен, словно с умыслом, почти

нагим и тело его хорошо видно» [Диоген Лаэртский, 1979, с. 146]. А вот описание изображения стоика Хрисиппа: «Телом он был щедеушен, как можно видеть по памятнику на Керамике, который почти весь заслонен соседней конной статуей, — за это Карнеад называл его не Хрисиппом, а “Крисиппом”, что значит “спря-  
танный за лошадью”» [Ibid., с. 324]. Мы не знаем, была ли статуя поставлена при жизни Хрисиппа (281–208), так как Карнеад, живший в 214–129 гг. до н. э., принадлежал к другому поколению.

В частном пространстве философских школ вопрос о скульптурных изображениях также становится важной темой, если верить тем «завещаниям» представителей Ликея, которые приводит Диоген. Из завещания Аристотеля: «Позаботиться о статуях, заказанных Гриллиону, чтобы они были закончены и поставлены; а заказать мы рассудили статуи Никанора, Проксена и Никаноровой матери. Поставить надобно и статую Аримнеста, уже изготовленную, чтобы она была о нем памятью, ибо он умер бездетным; а статую моей матери посвятить Деметре в Немее или где покажется лучше» [Ibid., с. 209–210]. Из завещания Теофраста: «Далее, восстановить в святилище изваяние Аристотеля и все остальные приношения, сколько их там было прежде» [Ibid., с. 220]. Из завещания Ликона: «Ему же поставить мою статую, а место, удобное для постановки, приискать с помощью Диофанта и Гераклида, сына Деметрия» [Ibid., с. 226].

Аристотелю приписывают и посвящение на статуе Гермия (тирана города Атарнея в Малой Азии, который был учеником Платона и дружил с Аристотелем), установленной в Дельфах: «Сей человек вопреки священным уставам бессмертных был незаконно убит лучников-персов царем. Не от копья он погиб, побежденный в открытом сражении, а от того, кто пограл верность коварством своим» [Ibid., с. 207].

Но более всего статуй оказалось поставлено в честь Деметрия Фалерского, единственного из представителей Афинской школы, кто оказался правителем Афин, причем, вполне дееспособным. Однако украшение города его статуями завершилось печально: «Он был слушателем Теофраста; но речами своими перед народом он достиг власти над Афинским государством на целые десять лет, в честь его были воздвигнуты 360 медных статуй, по большей части представляющих его верхом или на колеснице четверкой или парой, а отлиты они были меньше чем в три-

ста дней — таково было к нему рвение... Обвиненный некими злоумышленниками в смертном преступлении, он был приговорен заочно; и так как обвинители не могли овладеть им самим, то изрыгнули яд свой на медные его изваяния: все те статуи были низвергнуты, иные проданы, иные потоплены, а иные (рассказывают и так) перекованы в ночные горшки; только одна уцелела на акрополе... Услышав, что афиняне уничтожили его статуи, он сказал: «Но не добродетель, их заслужившую!» [Ibid., с. 227 и сл.].

О том, что создание в честь частных лиц, в том числе философов, изваяний, стоящих в почетных публичных местах, стало довольно распространенной вещью, свидетельствует следующее суждение из «Основных мыслей» Эпикура, сохраненное Диогеном: Эпикур разделял все вещи на естественные и необходимые и не естественные и не необходимые. Так вот, последними он считал «венки и почетные статуи» [Ibid., с. 440]. Вот еще одно из суждений Эпикура о подлинном мудреце: «Он и статуи будет ставить по обету; а если поставят статую ему самому, то отнесется к этому спокойно» [Ibid., с. 431]. Вместе с тем, сам Эпикур стал предметом почитания не только со стороны философских соратников, но и на своей родине. Диоген говорит: «Муж этот имеет достаточно свидетелей своего несравненного ко всем благорасположения: и отечество, почтившее его медными статуями...» [Ibid., с. 399].

Наконец, мы видим, что в Афинах статуи начинают ставить не только тем философам, которые являлись уроженцами этого города. Выше мы уже упоминали стоика Хрисиппа из Сол. Но точно также была возведена статуя и в честь основателя стоической школы Зенона из Кития. «Афиняне оказывали Зенону великий почет: они даже вручили ему ключ от городских стен и удостоили его золотого венка и медной статуи. То же самое сделали и его соотечественники: статую Зенона они почитали украшением своего города» (Диоген Лаэртский, 1979, 271).

Итак, упоминания статуй, с одной стороны, присутствуют, с другой наиболее определенными и акцентированными они становятся только для эпохи роста македонского могущества и последовавшего за этим эллинизма. Особенно это касается Афин. Отчего самый образованный город Эллады с таким запозданием вступил на путь прославления философской мудрости и науки?

## **Философ в Афинах: свидетельство комедиографов**

Античный театр эпохи классики — это огромная пристрастная лупа, через которую авторы трагедий и комедий разглядывают все, что представляется важным для общественного сознания (мы разделяем современный «тренд» актуализационного прочтения трагедий, чьи сюжеты так или иначе откликнулись на общественно-политические события, а уж про комедии, особенно «старые», и говорить нечего). Или, говоря по-иному — даже не лупа, а своего рода плавильная печь, в которую авторы комедий бросают своих персонажей, наделяя их теми качествами, которые им представляются наиболее показательными. А зрители — свидетели того, как этот эксперимент приходит к поучительному итогу. И авторы, и зрители пристрастны, не скрывают своих предрассудков. Полис — община, где большинство людей либо знают друг друга, либо слышали друг о друге. Сплоченность — вот главное условие для ее выживания. Утрата ее (например, во время распри между отдельными кланами или социальными группами) грозит утратой независимости, земельной собственности, личной свободы. Эта сплоченность требовала четкой демаркации «свой-чужой», чем вероятно, и был вызван повышенный градус ксенофобии (по отношению к иным греческим полисам не меньший, чем по отношению к варварам).

С этой точки зрения театр — одно из публичных мест, где очерчивается граница между своим и чужим. Более всего нам известен театр афинский. Может ли он стать свидетельством об отношении афинской публики к философии? Мы принципиально говорим именно об афинской публике: ее взгляды на то, какой должна быть мудрость, могли разительно отличаться от взглядов иных эллинов.

Свидетельство аттических драматургов ценно еще и потому, что с середины V в. до н. э. Афины оказываются центром притяжения для греческих Любомудров, искусство красноречия становится здесь определенной ценностью, а резко выросший уровень доходов позволяет платить за обучение. В итоге со временем присутствие приезжих философов в Афинах приводит к появлению собственно афинской философии — традиции Сократа, Платона, Аристотеля.

Так как же оценивали мудрецов аттические драматурги?

Философов мы встречаем именно в афинской комедии. Уже сам жанр комедии подразумевает насмешку. Была ли она доброжелательной? Конечно же, нет! Вот как аттестует Сократа в «Облаках» его ученик (здесь и далее Аристофан — за исключением оговоренного случая — цитируется в переводах А. И. Пиотровского):

*Ученик:* Вчера ж у нас еды на ужин не было.

*Стрепсиад:* Ну! ну! И пропитанье как промыслил он?

*Ученик:* Зашел в палестру, стол слегка золой покрыл,

Взял в руки вертел, циркулем согнул его

И осторожно... из палестры плащ стянул.

(Облака, 175–179)

Ирония фрагмента для человека, не очень сведущего в античных реалиях, будет, возможно, понятна не до конца. Ну, стянул плутоватый Сократ одежду в палестре, затем продал ее... Между тем, эти несколько строк содержат собственно все основные негативные черты аристофановского персонажа:

1. Не может найти денег на пропитание учеников и потому ворует.

2. Изображает из себя геометра — посыпал стол пеплом — т. е. приготовил его для черчения на нем схем; изогнул вертел как циркуль — создал орудие черчения-измерения.

3. Однако оказался обманщиком — все это было прикрытием воровства.

4. Причем воровал в палестре, которая была местом и гимнастических, и образовательных занятий.

5. Здесь появляется и обценная семантика — ибо греческое слово *διαβήτης*, «циркуль», происходящее от *διαβαίνω* «стоять с раздвинутыми ногами», обозначает не только циркуль, но и пассивную гомосексуальную роль. Сократ обхитрил посетителей палестры, выступив как активный половой партнер.

Аристофанов Сократ лишь кажется мудрецом, на самом деле он — вор. Вор во всем, в том числе и в мудрости, и в тех местах, где мудрость должна «водиться» (палестра), и в сфере сексуальной.

Лукиан в свое время написал следующий текст:

Такова уж природа народных толп: им любы те, кто насмехается или бранится, особенно когда то, что считалось священнейшим, разносят в клочья. Так точно и встарь их тешили Аристофан и Евполид, когда вот этого Сократа с издевкой выводили на подмостки и сочиня-



ли про него разные нелепые комедии. Однако те поэты дерзали оскорблять так одного, притом же на празднике в честь Диониса, который позволяет это делать, и сама насмешка казалась частью праздника, да, может быть, и бог доволен ею, ибо любит смех (Лукиан. Рыбак, или Восставшие из гробов, 25, пер. Н. П. Баранова).

Дион Хризостом говорит примерно то же самое, только в негативном ключе: «Афиняне привыкли высмеивать всякие гадости и для того, клянусь Зевсом, собирались в театр, чтобы их выбрали, установив состязания и победы для тех, кто лучше всего это делал; они изобрели это не сами, но по совету бога. Они слушали Аристофана, и Кратина, и Платона, и ничего плохого им не сделали...» [Дион Хризостом, с. 9].

Вне всяких сомнений эти оценки верны. С другой стороны, не следует рассматривать древнюю (да и среднюю) комедию просто как искусство ради искусства или как полумазохистское развлечение ради развлечения. А насмешку над теми персонажами, которые выводятся в комедии под их собственным видом — как дружественную иронию.

Театральные фестивали, как мы помним, были элементом религиозных празднеств, которые сами являлись важным элементом общественной жизни. Они и скрепляли единство социума — причем при помощи публичных мероприятий, когда каждый видел остальных, и имели психологически-компенсаторный характер, и создавали некое поле «общих мнений», «common senses», предлагая те оценки событиям, людям, проектам, идеям, которые становились для большинства нормативными. Вместе с тем театральное представление — это еще и художественное действие, а потому в них оценивалась также эстетическая составляющая: на театр влиял, так сказать, «общественный эстетический вкус», как и сам театр оказывал на данный вкус обратное воздействие.

Но вот еще что важно: «хронотоп» театрального фестиваля — это некоторая игровая ситуация, когда боги приходят в театр в облики персонажей трагедий, комедий или сатирических драм. Мы не хотим пускаться в длительную дискуссию на тему происхождения трагедии, комедии, да и театра как такового и роли (реальной или номинальной) архаических ритуалов в этом процессе. Просто еще раз вспомним, что театральные фестивали происходили на Дионисии и Ленеи — т. е. в религиозные «красные дни календаря». А это особенное время, когда возможно то, чего нельзя

в обычные, «профанные» дни. Конечно, греческий эпос дает нам богатейший ассортимент рассказов о драматических и комических перипетиях в судьбах богов и героев. Однако насмешка над богами в аристофановских «Лягушках» или «Птицах» кажется куда большим святотатством, чем суждения Протагора или Продика. И связано это с тем, что пространство и время театрального произведения воспроизводят нечто вроде «золотого века», времени, когда все было смешано, а потому и все возможно. Поэтому Дионис, патрон театрального представления, с легкостью отправляется по воле Аристофана в Аид, дабы встретиться с тенью Еврипида, и Геракл выводится в качестве «качка» и обжоры.

С этой точки зрения появление в числе *komoidoumenon*-ов, т. е. предметов насмешки, в комедии означает включение во вполне многообразный ряд.

Но это суждение и верно, и не верно. В отличие от богов, о которых в комедиях можно рассказывать все — но от этого они не перестают быть богами, требующими к себе точного церемониального отношения, — смертные личности, осмеиваемые в комедиях, таких церемоний не требуют. Более того, что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку: забавные слабости богов, перенесенные в «социальное тело» античного полиса, становятся угрозой для него. А потому осмеяние порочных смертных — это преодоление, победа над тем, что «атипично», т. е. совершенно неприемлемо и неуместно для полисной морали.

Все «что клеймится» — фиксируется в обликах определенных персонажей (в ряде случаев — как Клеон во «Всадниках» — имеющих еще и актуальное политическое значение), которые и становятся «идеальными типами», несущими на себе высмеиваемые слабости и пороки. И тогда комедия становится не только элементом карнавального раскрепощения и сбрасывания норм и нормального (зрители смотрят на то, что в их обыденной жизни совершенно не-нормально, нормальное им как раз неинтересно), но также и фиксацией, а затем выбраковкой того, что оценивается как нарушение норм и правил — гласных и негласных.

Иными словами, стать комедуменом — это слава, но сомнительная. Даже если большинство понимает, что «сказка — ложь». В какой-то момент фантазия может быть воспринята как реальность — и именно это произошло с комедийным осмеиванием Сократа, если верить платоновской «Апологии».

Каков же вывод?

Во времена Древней комедии формируется определенный стереотип в презентации философа, который в дальнейшем модифицируется в зависимости от того, какие философские школы появляются на арене истории. Встречающееся порой утверждение, что комедиографы не особенно разбирались в философских учениях, может быть с легкостью опровергнуто на примере Аристофана. Например, Диоген Лаэртский говорит (II. 5, 27), что комедиографы сами порой не замечают, как их насмешки оборачиваются ему в похвалу. И приводит пример из Аристофана:

ХОР ОБЛАКОВ: Человек! Пожелал ты достигнуть у нас озарения мудрости высшей, —

О, как счастлив, как славен ты станешь тогда среди эллинов всех и афинян,

Если памятлив будешь, прилежен умом, если есть в тебе сила терпенья,

И, не зная усталости, знания в себя ты вбирать будешь, стоя и лежа,

Холодая, не будешь стонать и дрожать, голодая, еды не попросишь,  
От попок уйдешь, от обжорства бежишь, не пойдешь по пути безрассудства

И за высшее счастье одно будешь чтить, как и следует людям разумным:

Силой речи своей побеждать на судах, на собраниях, в советах и в спорах.

(Облака, 411–418).

Это явная ирония над тем, что ради научения искусству спора нужно бросить все и избрать тот образ жизни, который совершенно противоречит принятому в обществе. Но вместе с тем мы видим и ключевую для платоновского Сократа памятьливость, и фронесис, и стремление к мудрости, и аскезу, способствующую тому, чтобы переносить трудности, и силу языка (гlossы), делающую ученика непобедимым — как Сократа.

Итак, комедиографы понимали, о чем они говорят. Другое дело, как они это интерпретировали. Сохранившиеся свидетельства из Старой и Средней комедии показывают, что они воспринимали философию как занятие чуждое и недостойное афинян. Причем, в отличие от других асоциальных типов, критикуемых в комедиях (бездельники-паразиты, недобросовестные политики и т. д.), лю-

бомудры имеют дополнительные характеристики — болтливость, птичий ученый язык, феминность, неряшливость и квазиаскетичность, которые скрывают обжорство и пьянство.

Первый выпад против философов-интеллектуалов содержался уже у раннего автора Кратина в комедии «Всевидящее» (около 435–432 гг.). Он был направлен против пифагорейца Гиппона (См. схолии к Аристофану: Schol. Aristophan. Nub. 96; Clementis Alex, Protr. 103). Хор в этой комедии видимо состоял из Гиппона и пифагорейцев, которые изображали из себя всезнающих людей, в некотором смысле обладающих двумя ликами, ибо могут видеть как нынешнее, так и прошлое. Комедийный Гиппон объявлял небо жаровней, греющей мироздание, что было с точки зрения Кратина религиозным нечестием.

Хотя впервые Сократ стал персонажем комедии у Каллия в «Закованных» (429/8 гг. до н. э.), где утверждалось, что он влияет на творчество Еврипида, настоящая презентация Сократа широкой аудитории произошла в 423 г., когда Кратин, Амписий и Аристофан сделали его комедуменом. Презентация Стрепсиадом своему сыну Фидиппиду Сократа (101–105) выглядит следующим образом:

*Стрепсиад*: Имен не знаю в точности —

Усерднодуматели, прекрасные да благие.

*Фидиппид*: Опаньки, да я знаю их — это никуда не годные

Мошенники бледные да необутые — вот о ком ты говоришь:

Злополучные (κακοδαίμων) Сократ и Херефонт<sup>1</sup>.

Бессмысленные злополучные оборванцы и мошенники — вот кто такие философы — и мы видим, что именно этот образ развивается в античной комедии. Вот несколько примеров развития этой темы.

#### 1. Философы — бездельники-паразиты:

Алексид, «Изгнанник» (Афиней. Пирующие мудрецы. 164f–165a, пер Н. Т. Голинкевича):

Всегда уловку Хэрефонт придумает,

Чтоб на обед попасть без взноса складчины.

Где только вывешен горшочек глиняный, —

Знак найма поваров, — с утра он тут как тут:

Стоит и ловит нанятого повара,

---

<sup>1</sup> В данном случае перевод наш — Р. Светлов.

Выспрашивает, что здесь затевается  
И кто хозяин пира; если ж улучит,  
Как двери отворяют, — входит первым он.

Напомним, что Хэрефонт — один из ближайших друзей Сократа.

2. Вопреки своему аскетическому облику философы — чревоугодники. Аристофонт, «Пифагореец» (Ibid., 181 e-f):

Помилуй, бог! Ужели в старину и впрямь  
Пифагорейцы все ходили грязными  
И рубища носили с удовольствием?  
По-моему, неправда это чистая:  
Но по нужде и не имея ни гроша.  
Предлог удобный нищете придумали,  
Ввели ограничения полезные  
Для бедных. А попробуй только им подать  
Мясца иль рыбки — коли не сожрут всего  
И не оближут пальчиков, то пусть меня  
Повесят десять раз!

3. Вместе с тем обжорство не отменяет аскетически-странного, «деклассированного» образа жизни и облика. Антифан, «Могила» (Ibid., 161a):

Там жалкие попались пифагорики:  
В канаве ели травы и такую дрянь  
В котомку собирали...

Антифан, «Котомка» (Ibid.):

Во-первых, подражая Пифагору, он  
Не ест живого вовсе: на обед возьмет  
Он хлеба пригорелого и жрет его.

4. Философов характеризует особый язык, избыточная речистость, пустословие. Аристофан в «Облаках» приводит странно звучащие для афинян своего времени слова с окончанием на «κός», например, «μνημονικός» — «памятливость» (483), или «ἀποστερητικός» — «мошенничество» (747). Афинские комедиографы обвиняют их в пустой болтовне («адоlescхия», «лалии»), называют их «поедателями языка». Философы окружают всякого нового человека, сбивают его с толку своими вопросами, парадоксами, заманивая ложной искусностью речей. За всем этим стоит религиозное нечестие и «метеолесхия» — болтовня по поводу вещей возвышенных.

## 5. Распутство, слабость, женственность:

Сократ в «Облаках» не выпускает своих учеников надолго на свежий воздух, оттого они бледные и безжизненные.

Здесь пародируется два момента. С одной стороны — замкнутость, которая свойственна для «мистерийных групп». Наиболее закрытые группы, если мы помним — женские: попадание на женские мистерии грозит мужчинам безумием или смертью.

Второй момент — замкнутая жизнь, свойственная именно женщинам, гинекею, из которого они выходят, закрыв лица платями, а в их социальных контактах доминируют соседки. Таким образом, фронтистерийон Сократа — своего рода гинекей.

В аристофановских же «Женщинах в народном собрании» есть замечательное обсуждение того, способны ли женщины выступать публично:

*Первая соседка:* Но как стыдливость вековая женская

Заговорит к народу?

*Праксагора:* Превосходно, друг!

Ведь сказано, что те из молодых людей

Всего речистей, кто всех чаще замужем.

А быть под мужем нам сама судьба велит (110–115).

Буквальный смысл последних строк еще более резок: те из парней всего страшней в речах, кто чаще всего бывают «придавлены» (σποδοῦνται).

Можно подвести краткий итог. Похоже, наше представление о классических Афинах, как о городе, где ведутся разумные речи, где граждане прислушиваются к разумным доводам разумных людей и готовы обсуждать даже самые странные гипотезы, если они базируются на рациональных аргументах, является преувеличением. Или искажением нашей оптики, смотрящей на Античность сквозь «лупу» античной высокой философской и риторической словесности. На самом деле Афины эмоциональны, порывисты, непостоянны<sup>1</sup>. И, как говорил Диодот, один из персонажей Фукидида, людей влекут «увлечение и надежда» (Thuc. Hist. III, 45), счастливый случай и расчет на подарки судьбы. Афинянин, при всей его страсти к красивым речам, все-таки предпочитает традицию и эмоцию поиску рациональных мотивов поступка или, как

---

<sup>1</sup> Срв. суждения об афинском антиинтеллектуализме в работе Г. Олдингера [Olding, 2002, с. 259–276].

говорят сейчас. «подсчету издержек». С его точки зрения уморительные антропоморфные во всем боги Древней комедии куда более понятны, чем небо-жаровня философов или странные Язык, Вихрь или Облака. А потому трудно от него ожидать общественного признания Сократа, Протагора или Анаксагора, а также установки их скульптурного изображения на агоре.

Платон, например, прекрасно это понимал. Мы знаем, что при его жизни Академия никак не участвовала в афинских политических событиях. В ней собирались учиться выдающиеся и влиятельные люди из разных частей эллинского мира, имевшие прямое или опосредованное отношение к государственным делам, сам Платон дважды ездил на Сицилию в качестве как минимум воспитателя и советника сиракузских правителей, хорошо знал и обоих Дионисиев, и Диона, Академию поддерживал македонский двор. Однако Платон никаких претензий на политическое влияние в родном городе не предъявлял. По какой причине? Ответ, который мы находим в «Государстве» — по причине дурного политического строя. Во множестве текстов Платон обрушивается на демократический строй того типа, который в это время существовал в Афинах, с его диктатом политической и юридической риторики. В «Политике» он вообще — по степени враждебности для мудреца — приравнивал демократию, живущую по законам, беззаконной тирании.

Поскольку Академия существовала на частные деньги (в первую очередь — на вклады людей, в ней обучающихся), Платон вполне мог сказать афинянам, что он им «ничего не должен». И если непосредственно сам он этого не заявлял, то делал это устами Сократа: в отличие от идеальной политики «во всех других государствах люди, обратившиеся к философии, вправе не принимать участия в государственных делах, потому что люди сделались такими сами собой, вопреки государственному строю, а то, что вырастает само собой, никому не обязано своим питанием, и там не может возникнуть желание возместить по нему расходы» («Государство» 520b; пер. А. Н. Егунова).

Конечно, в заключение необходим ряд оговорок. Во-первых, афинская модель не может рассматриваться как уникальная и доминирующая для остальной Эллады. Гиппий, Горгий, Тимей из Локр пользовались безусловным уважением и у себя на родине (исполняя порой политические функции), и в других городах; Сократу предлагали бежать в Фивы или Фессалию, где обстановка

для философов была более благоприятной. Во-вторых, после Филиппа и Александра Македонских ситуация переменится. Философы, учителя царей, следуя примеру Аристотеля, покажут свою актуальность, станут вполне респектабельными фигурами. Как мы видели, и в Афинах им начнут создавать статуи за общественный счет.

Однако даже в этот период афинская комедия сохранит топос недоверия и насмешки — и как уже традиционный комедийный топос, и как четкое указание на общественное отношение, которое может измениться в любой момент. Как говорил у Фукидида уже упоминавшийся Диодот: «Вы, афиняне, слишком умны, а потому — слишком недоверчивы» (Ibid. III, 43), подразумевая под «умностью» своих сограждан не научную или моральную рациональность, а опытность «всякое повидавших» обывателей, склонных не доверять ни своим государственным деятелям, ни, тем более — добавим мы — философам.



*Дорофеев Д. Ю.*

**Слезы и смех античной философии:  
к эволюции образа Гераклита и Демокрита**

Образцы дошедшей до нас иконографии Гераклита и Демокрита немногочисленны. Все имеющиеся изображения эфесского философа так или иначе отталкиваются от недошедшей до нас скульптуры Гераклита в Эфесе, посвященной городом своему знаменитому гражданину уже после смерти философа, возможно, во второй половине V в. до н. э. Это, прежде всего, найденная в 1885 г. на Крите в местечке Гортине так называемая Гортинская статуя (копия, около 200 г. н. э.), ныне хранящаяся в Археологическом музее Ираклиона, где перед нами предстает во весь рост человек с палицей (указание на сходство Гераклита, ΗΡΑΚΛΕΙΤΩΙ, с Гераклом, ΗΡΑΚΛΕΙ, не только по имени, но и содержательно, в качестве родства по сверхчеловеческой силе — в одном случае физической, в другом — духа<sup>1</sup>) — впрочем, скорей всего, это лже-Гераклит, и в самом музее эта статуя атрибутирована как представляющая неопифагорейского философа-мистика Аполлония Тиантского (Рис. 63); поздняя герма из Тиволи, где на нас устремляется сосредоточенно-углубленный взгляд явно идеализированного и искусственно облагороженного человека; а также эфесские

---

<sup>1</sup> В переписке Гераклита, составленной неизвестным автором примерно в I в. н. э., и, вероятно, знакомым с оригиналом или одной из копий статуи философа, есть письмо Гераклита Гермодору, где Гераклит признается, что на воздвигнутом им алтаре он написал не свое имя, а «Геракла Эфесского», записывая бога в число граждан полиса, как пример человека, обожествленного за свои доблестные деяния и многочисленные подвиги, хотя не меньшие подвиги совершил и он сам, увековечив себя этим не в камне, а в человеческих душах [Лебедев, с. 182].

монеты 130–260 гг. н. э. Что касается философа из Абдер, то это герма из «зала философов» Капитолийского музея, римская копия с греческого оригинала II в. до н. э., на которой представлена лысая, с растопыренными ушами и хитровато-смеющимся взглядом голова (Рис. 13) (в дальнейшем этот пластический образ активно повторялся в эпоху Просвещения, например Ф. Мессершмидтом; схожий образ представлен в герме философа в Летнем саду Петербурга скульптора XVIII в. О. Маринали). Интересно, что на другом распространенном иконографическом типе Демокрита, хранящемся в Неаполитанском музее, он представлен уже намного более благообразным, несколько меланхолично-утомленным, с опущенной головой и с кучерявыми волосами (Рис. 14) (именно этот тип использовался в Греции 70–80-х гг. прошлого века как на монете, так и на бумажной купюре: Рис. 15)<sup>1</sup>.

Такого резкого различия в изображении внешности мы не встречаем в отношении Гераклита. Причина этого в том, что Гераклит (554–483 гг. до н. э.) жил во времена, когда скульптурные портреты реальных людей только-только начинали появляться, с трудом пробивая себе место в традиционной мифологической тематике. Но такой высокой чести и признания от полиса удостоивались в то время не философы, а те, кто прославлял и защищал полис — атлеты, победители Олимпийских, Истмийских или Немейских игр, и, конечно же, тираноубийцы Гармодий и Аристоклитон — *первая парная* пластическая композиция реальных исторических персонажей Древней Греции, работы Крития и Нesiота (476 г. до н. э.). Неудивительно, что иконография Гераклита возникла позднее, скорее всего, без соотнесения с его реальным образом, на основе прежде всего того, каким он представлялся

---

<sup>1</sup> Кстати говоря, в голландской и фламандской живописи XVII в., где исследуемые нами в этой статье образы плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита были чрезвычайно популярными — к ним обращались Рубенс, Рембрандт, Билерт, Морелсе, Брюгген, Йорданс и многие другие, — Демокрит, видимо, исходя из царивших в то время эстетических канонов, никогда не изображается полностью лысым, часто в шляпе, иногда с не слишком густыми волосами, а подчас и с пышной шевелюрой. Ознакомиться с примерами иконографии философов в Средние века, периода Возрождения и особенно XVII–XVIII вв. можно в нашей презентации, сделанной для выступления на платоновской конференции в июне 2015 г. и представленной на сайте «Иконография античных философов: к истории и антропологии образа» по адресу: <http://iconsphilosophy.ucoz.ru>

и должен был быть согласно его творениям. Видимо, эта нормативная идеализация, вообще свойственная пластике эпохи высокой классики, отличала уже указанную выше скульптуру Гераклита в Эфесе. Впрочем, создание такого идеально-обобщенного, хотя (в случае таланта художника) и с наделением индивидуальными чертами, образа характеризует не только Гераклита, но практически всех мыслителей VI в. до н. э. и даже более позднего времени<sup>1</sup>. Особенно остро и выпукло эта обобщенность в изображении ранних древнегреческих мыслителей выступала в портретной мозаичной живописи, получившей распространение во времена, когда уже не осталось никаких аутентичных свидетельств о реальном образе философов. В этом мы убеждаемся на примере сделанных по одному, видимо распространенному в Римской империи шаблону (вокруг размещенной в центре фигуры располагаются по кругу философы), напольных мозаик «Муза Каллиопа и мудрецы» на вилле близ Баальбека (III в. н. э.) или так называемая «мозаика философов» городского дома в Кельне (II–III вв. н. э.) [Чубова, Касперавичюс, Северкина, Сидорова, с. 141–142; Гераклит Эфесский, с. 38–39].

Иначе обстояло дело с Демокритом, который, возможно, учился в Афинах [Лурье, с. 193] периода продолжающегося расцвета этого полиса, пусть несколько и омраченного политическим поражением в Пелопоннесской войне, но продолжающего оставаться бесспорным культурным центром. К этому времени (концу V — началу IV вв. до н. э.) философы постепенно начинают становиться важной и довольно заметной частью общественной публичной жизни, что и выражается в появлении посвященных им скульптур. Вспомним легенду о том, что абдериты (которые вообще имели в Элладе репутацию не очень умных) оказались способны, прослушав «Большой Мирострой», восхититься им настолько, чтобы наградить Демокрита не только большой суммой денег, но и высшей формой признания — установкой на агоре статуи или даже нескольких статуй в его честь, а также похоронами за государственный счет (Диоген Лаэртский, IX, 39). На родине философа была выпущена монета с гербом полиса Абдер и надписью «При

---

<sup>1</sup> В этой связи до сих пор не теряют своей значимости замечания Гегеля о классической греческой скульптуре как о «субстанциальной индивидуальности», являющей идеальную всеобщность духовного в индивидуализации материально-пластического тела [Гегель, 2001, с. 92–97].

Демокрите», что, конечно, свидетельствует о высочайшем уровне уважения, которое он имел [Лурье, с. 194].

Возможно, автором этой скульптуры Демокриту был *Деметрий из Алопеки*, творчество которого отличалось не нормативной идеализацией обобщенного образа, а схватыванием индивидуальности портретируемого, которого Лукиан не случайно назвал *anthropopoios*, т. е. создающим людей, а не богов (*theoipoios*). Деметрий не боялся изображать старость, нелицеприятные особенности строения тела, такие характерные особенности, как выпуклый живот, выступающие жилы, редкая борода (как в случае с портретом коринфского стратега Пелиха) или беспорядочно падающие волосы, изборожденное глубокими морщинами и обрюзгшее лицо, ассиметрично посаженные глаза (как в случае с основателем кинизма Антисфеном: Рис. 34) [Блаватский, с. 175–177]. К поддержке этой версии нас склоняет не только римская копия Демокрита из Капитолийского музея, подходящая под особенности иконографического стиля Деметрия, но и царящий в пластическом искусстве Афин первой половины IV в. дух «*греческого натурализма*», конечно отличного от более позднего римского натурализма, но также направленный на передачу характерных индивидуальных черт, сильных страстей и переживаний, заостренной борьбы и динамики (чем отличалось, например, творчество Скопаса). Не будем забывать, что примерно в это же время, когда создавалась скульптура Демокрита, афиняне, сожалея об ошибочно принятом решении казнить Сократа, решили заказать Лисиппу (кстати, придворному портретисту Александра Великого) памятник философу (Рис. 16, 17), который очевидно не соответствовал классическому пониманию красоты и неоднократно сравнивался современниками то с Силеном, то с Марсием, то со скотом [Диоген Лаэртский, II, 43]<sup>1</sup>. Таким образом, натуралистические изображения далеко не самых красивых человеческих образов, явно не вписывающихся в классические каноны калокагатии, были распространены в 30–50 гг. IV в. до н. э. В конце концов, и атомистика Демокрита, сводящая все к беспорядочному движению в пустоте отличающихся по форме, размеру и положению атомов, также являет собой пример философски осмысленного индивидуали-

---

<sup>1</sup> Подробнее о судьбе образа Сократа в античной культуре рассказывается в статье Светлова Р. В. в нашей книге или: [Светлов, 2015, с. 169–185].

стического натурализма, и прямая параллель умозрительной философии и пластической скульптуры здесь вовсе не кажется произвольной [Блаватский, с. 182–183]<sup>1</sup>.

В результате развития образов наших философов они объединились, став в некотором смысле зеркальным отражением друг друга, и это не могло не повлиять на их иконографию. Теперь мы знаем Гераклита и Демокрита как соответственно *плачущего и смеющегося* — и действительно, смех и слезы являются оборотными и чрезвычайно характерными сторонами человеческой жизни. Однако знаменательно, что такое единство не воплотилось в форме сдвоенных герм — форме пусть и не частой, но время от времени используемой в античном пластическом искусстве, и именно в отношении философов<sup>2</sup>. Так, нам известны в римских копиях гермы Эпикура и Метродора (I–II вв. н. э., Капитолийский музей, Рим) (Рис. 48), Сократа и Сенеки (III в. н. э., Пергамон-музей, Берлин) (Рис. 56), Сократа и Ксенофонта (I в. н. э., Эфес) (Рис. 32). Кроме того, сдвоенные гермы предназначались, по-видимому, для единых по духу и исповедуемым принципам людей, скрепленных или личными дружественными отношениями учителя-ученика (как в случае с Сократом и Ксенофонтом или Эпикуром и Метродором), или, пусть и разделенными веками, отношениями учителя и его последователя (как в случае с Сократом и Сенекой). Единство же Гераклита и Демокрита было, так сказать, намного более диалектичным и амбивалентным. И все же мы не можем не задать вопроса: что же, несмотря на все различия, объединяло этих двух столь несхожих, на первый взгляд, философов?

Для начала напомним, что указание на столь распространенный образ плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита появляется довольно поздно. Впервые его приводит *Сотион*, александрийский философ начала II в. до н. э., автор «Преемств», чуть ли

<sup>1</sup> Заметим, что Блаватский В. Д. проводит параллели и между другими философами и скульпторами на основании общности принципов, выражаемых языком теории и пластики. Так, Гераклиту он находит пару в лице Мирона, Пифагору — Поликлета, Аристотелю — Лисиппа, Аристиппу — Праксителя. Думается, что такой подход продуктивен и может послужить основой большого исследования.

<sup>2</sup> В издании С. Н. Муравьева «Гераклит Эфесский» приводится указание на двойную герму в Экс-ан-Провансе (Музей Гране), которая *может* относиться к Гераклиту, но кто составляет ему пару, автору этой статьи неизвестно: [Гераклит Эфесский, 2012, с. 50].

не первого систематического изложения истории греческой философии, важнейшего источника для Диогена Лаэртского<sup>1</sup>. С чем можно связать формирование этого образа именно в это время, (конечно, если не учитывать, возможность чего всегда предполагается, что упоминание об этом имелось в недошедших до нас более ранних источниках)? Сразу отметим, что, если не брать фрагментов в рамках развития образа «плачущий Гераклит — смеющийся Демокрит», то вместе этих философов почти не упоминают. Так, Диоген Лаэртский сообщает, что Гераклита представил эфесцам Мелисс, подобно тому, как абдеритам представил Демокрита Гиппократ [Диоген Лаэртский, IX, с. 24]; есть фрагмент из сочинения раннехристианского апологета Афиногора Афинского (II в. н. э.), в котором говорится, что едва не были изгнаны Гераклит из Эфеса и объявленный помешанным Демокрит из Абдер; также Цицерон однажды сказал, что Гераклит более всего темен, а Демокрит — менее всего [Лурье, с. 194, 382].

Можно предположить, что образы «плачущего Гераклита» и «смеющегося Демокрита» до определенного времени развивались автономно, независимо друг от друга и были впервые объединены около II в. до н. э. Сотионом или, скорее всего, кем-то другим еще раньше (видимо, достаточно авторитетным лицом, поскольку Сотион в своих историко-философских «Преемствах» опирался на уже устоявшуюся и достаточно утвердившуюся связку нарративных образов Гераклита и Демокрита), аналогично тому, как в какой-то момент происходило пластическое сближение других философов в сдвоенных гермах. Косвенным подтверждением этому может служить следующее. Самые полные письменные размышления по поводу образов наших философов, каждого в отдельности, даны в письмах: образ *несмеющегося* (о плачущем здесь не говорится) Гераклита дан в его письме Гермодору, а образ смеющегося Демокрита — в письме Гиппократа и в письме Демокрита к Гиппократу [Лебедев, с. 184–185; Лурье, с. 198–199]. Нам сейчас не так важно, что письма эти оказались подложными — псевдо-Гераклитовы письма написаны в I в. н. э., псевдо-Гиппократовы — во II–III вв. (скорее всего, в качестве риторических упражнений в эпистолографическом стиле на заданную тему, что было рас-

---

<sup>1</sup> «На мудрых вместо гнева находили: слезы — на Гераклита, смех — на Демокрита» [Лебедев, с. 181].

пространено во времена «второй софистики»). Существеннее, что в них не упоминается вторая составляющая парного образа, а ведь эти письма стали, скорее всего, определяющими для утверждения связки «плачущий Гераклит — смеющийся Демокрит». Можно предположить, что некоторое время образы плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита имели хождение как по отдельности, так и вместе.

Интересно, что слезы Гераклита, в отличие от смеха Демокрита, не нашли пластического воплощения в иконографическом образе философа<sup>1</sup> (впрочем, пластический тип страждущего за неразумное человечество философа был распространен вплоть до конца XVIII в.: Рис. 5). Возможно, это связано с тем, что образ Гераклита более объемный, многозначный, складывающийся из разных составляющих, каждая из которых по-своему очень выразительна. Начнем с того, что эфесский философ часто представляется «несмеющимся», за ним в истории закрепилось прозвище «Темный», он выступал одиночкой, немногословным, меланхоликом, мрачным, гордым, сильным, надменным, обидчивым, с большим самомнением, самодостаточным (обретшим автаркию), человеконенавистником, божественным [Гераклит Эфесский, с. 29–44]. Кстати говоря, все эти черты не сочетаются с плачущим человеком, и несколько странно воспринимаются слова Сенеки о Гераклите как о человеке «нежной души», беспомощном, том, кого надо жалеть [Ibid., с. 41]. Возможно, для Сенеки как римлянина, принадлежащего иной системе ценностных приоритетов (в чем легко убедиться, сравнив пластические образцы иконографических образов греков и римлян), сила никак не увязывалась со слезами, которые им поэтому оценивались традиционно, как проявление мягкости и слабости, т. е. «психологически». В любом случае, очевидно, у скульпторов и художников благодаря разным нарративным источникам имелся богатый смысловой материал для создания на его основе пластического образа, не привязанного исключительно к слезам. А что мы знаем об особенностях образа Демокрита, позволяющих нам его ясно представить? То, что он

---

<sup>1</sup> Существует только один фрагмент из переписки Сидония Аполлинария, христианского епископа Клермона V в., где указывается, что среди писанных (на стенах) гимнасиев Ареопога и в пританеях (портретов) было и изображение Гераклита с глазами, застланными плачем [Гераклит Эфесский, с. 51).

был достаточно волевым, трудолюбивым, не был привязан к материальным благам, из-за страсти к познанию любил путешествовать и при этом также ценил одиночество и спокойствие, стремился жить незаметно, пренебрегал славой, был проникательным, по своей природе достаточно страстным, хотя и успешно боролся с этим, призывая к воздержанности, прожил более ста лет [Лурье, с. 189–204]. Согласимся, что все эти черты, очень важные и значимые сами по себе, не слишком много дают воображению для создания чувственно воспринимаемого образа, что, естественно, позволяет более активно обращаться к такой наглядной детали, как смех.

В любом случае представленный Гераклитом и Демокритом союз слез и смеха показателен для античной культуры и философии. Слезы не являются характерным феноменом для древнегреческой культуры, которую, хотя и несколько односторонне и схематично, но все же не без оснований принято называть «светлой» и «жизнеутверждающей». Действительно, ничего подобного фигуре ветхозаветного плачущего пророка Иова, смиренномудрого плача Иоанна Лествичника в христианском монашестве или феномену плакальщиц на Руси в Древней Греции мы не найдем. С другой стороны, нескончаемый смех уже у Гомера удел только богов (Ил., I, 599–611), удел же людей, бессильных перед всевластной судьбой, — слезы, которые для самих богов не более, чем забава, как, впрочем, и вся человеческая жизнь, которой они играют без ясной цели, как живой игрушкой-актером, не могущим не выполнять заранее данную ему роль, какая бы она ни была<sup>1</sup>. Эту *диалектическую апорию древнегреческой культуры*, во многом объясняющую взаимосвязь свободы и необходимости в фаталистически организованном античном космосе, мы всегда должны иметь в виду.

Несмотря на то что смех занимает в древнегреческой культуре большое место<sup>2</sup>, сам он оценивается философской рефлексией. скорей. критически. Возьмем для примера только одного Аристотеля. В «Поэтике», разбирая комедию (Поэтика, 1449a30–35), кото-

---

<sup>1</sup> На большом историко-культурном и историко-философском материале эту тему подробно исследует А. А. Тахо-Годи [Тахо-Годи, 1999, с. 434–442].

<sup>2</sup> Достаточно указать лишь на традиции *серьезно-смеховой литературы* (σπουδαιολοιον), тесно связанные с карнавальным мироощущением, которые исследовались М. Бахтиным [Бахтин, 1994, с. 313–331; Бахтин, 2012, с. 343–385].



рая есть подражание людям худшим, пусть и не во всей их подлости (что уже отличает ее от трагедии, направленной на достижение катарсиса через сочувствующее переживание лучшим людям, например царю Эдипу), он говорит, что смешное как часть безобразного есть «некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное» [Аристотель, 1983, с. 650]. Итак, причина смеха — «ошибка и уродство», т. е. в смехе смеющийся возвышается над тем «неправильным» и «некрасивым», что было для него поводом; именно так смеются боги над делами, заботами и радостями людей. Мы бы назвали такое отношение скорее *насмешкой*, да и сами греки имели, по всей видимости, именно эту коннотацию, построенную на иерархическом отношении возвышающегося смеющегося над принижаемым объектом смеха. И в театре, придя на комедию, грек должен был стремиться к «комическому катарсису», т. е. через смех по возможности освобождаться и преодолевать в себе то, что вызвало этот смех. Но это достойное, «легитимное» проявление смеха. Неприемлемым смех становится тогда, когда он выступает проявлением невоздержанности, неумеренности, неуправляемости, неприличия; людей, которым смех свойственен в таком виде, Аристотель (Никомахова этика, 1128a) называет «шутами и грубыми людьми», ведь даже в отдыхе необходима «известная пристойность» [Аристотель, 1983, с. 141]. Для Аристотеля (Никомахова этика, 1128b1–5), проводящего и в отношении душевного склада (этоса) свой принцип «середины между крайностями», остроумный находится между, с одной стороны, не умеющим шутить, отвергающим все смешное, неотесанным и скучным, а с другой — шутом, который рад все без исключения использовать как повод для насмешек и любой ценой и поэтому «подчинен смешному» (Ibid., 142). В повседневном словоупотреблении «остроумный» (буквально «поворотливый») не имел положительных коннотаций, сводясь во многом к пошлому и неприличному балагурству (которое так часто присутствует в «Характерах» Феофраста). Аристотель, по всей видимости, хотел реабилитировать это душевное качество, представив его как добрый склад души (Евдемова этика, 1134a10); но даже и он подчеркивал, что остроумие, т. е. способность отдыхать и развлекаться не в меру, пристойно шутя, является свойством прежде всего юности (Риторика, 1389b1–10).

Эти две формы смеха и соответственно их оценки в древнереческой культуре нужно четко разделять. Ведь смех может отно-

ситься как к «страсти», *pathos*’у, т. е. к экстатическому, оргиастическому, дионисийскому, не к тому, что Я делает, а что с ним делается, претерпевается; а может и к тому, что освобождает человека, в том числе от собственной аффективности. Современная «философия смеха», во многом заложенная Ф. Ницше, обожествившим именно эту экстатически-дионисийскую составляющую смеха в образе смеющегося и танцующего Заратустры, чаще всего выделяет именно эту сторону смеха, которая как раз подвергалась остракизму древними греками. Исходя из такой модели интерпретации смеха и учитывая философию Гераклита как диалектику движения, становления, перехода, борьбы, эфесский философ должен был быть изображаем не как плачущий, а, наоборот, именно как смеющийся; но античные авторы, очевидно, воспринимали его в другой перспективе. И Сергей Аверинцев, творчески дополняя карнавальную концепцию смеха М. Бахтина христианским опытом и обоснованно критикуя некоторую абсолютизацию Бахтиным смеха (что само по себе, во времена повального, зачастую пассивно-подражательного увлечения бахтиноведением, заслуживает уважения), совершенно справедливо показывает, что эти два аспекта во многом неотделимы друг от друга, составляя антропологическую амбивалентность смехового феномена [Аверинцев, 2005, с. 342–360].

Конечно, слезы не имеют такой разработанной «философии», как смех, но и в древнегреческой классической культуре слезы, как и смех, преимущественно выступают в качестве проявления произвольной, нерегулируемой и неумеренной аффективности человека. В этом смысле культурный феномен «плачущего Гераклита» — «смеющегося Демокрита» особенно показателен и значителен, ведь он в немалой степени раскрывает новые, не типичные для классической Античности смысловые грани слез и смеха (что может служить еще одним основанием того, что этот образ возник в эпоху эллинизма, когда именно такие, условно говоря, патетично-аффективные, страстные проявления человеческой природы закрепляются в пластической и живописной иконографии — вспомним, например, знаменитого Лаокоона).

Начнем с указания на то, что слезы и смех выступают манифестацией маргинальной инаковости Гераклита и Демокрита. То, что Гераклит очень сильно выделялся не только среди своих

современников, но и среди потомков не требует особых доказательств: эфесского философа вообще можно назвать самым *харизматичным* из всех древнегреческих мыслителей. Это проявлялось не только в его *способе жизни* (*bios*), который, пожалуй, впервые стал таким значимым для философии, но и в написанной им книге, язык и содержание которой в силу их необычности сразу стали — и остаются до сих пор — предметом бурных, подчас противоположных оценок и комментариев<sup>1</sup>. Однако, и Демокрит также отличался большим своеобразием в этом отношении. Не имея возможности подробно остановиться на этом аспекте, укажем лишь некоторые специфические особенности его образа. То, что Демокрит из причитающегося ему имущества выбрал меньшую долю (хотя и очень значительную, около ста талантов) и всю ее потратил на путешествия [Диоген Лаэртский, IX, с. 35–36] было удивительным только для большинства — греческие же философы довольно рано утратили интерес к материальным ценностям и почти все более ценили возможность увидеть мир, отправляясь в дальние и долгие путешествия. Гораздо непривычной и даже подозрительно выглядело имеющееся у Демокрита с юности стремление к одиночеству, которое он обретал или в отгороженной беседке во дворе дома, или даже в могильных склепах [Диоген Лаэртский, IX, с. 36–38]. Это было столь необычно и непонятно для «логики» массового повседневного сознания (и не только античного), что древнегреческие авторы, видимо выражая имеющуюся по этому поводу оценку большинства, напрямую соотносили такое поведение с безумством, ведь стремление к уединению, даже если оно связано с писанием днем и ночью ученых трудов, и ведению незаметной жизни частного человека во время, когда «главными ценностями» были общность и участие в общественной жизни, действительно могло производить впечатление душевной болезни [Лурье, 191–192]<sup>2</sup>. Собственно, и смех, которому, без видимых

---

<sup>1</sup> Античные фрагменты, посвященные книге Гераклита, отдельно выделены в издании С. Н. Муравьева [Гераклит Эфесский, с. 52–78].

<sup>2</sup> Здесь нельзя не обратить внимание, что частный человек обозначался в греческом языке словом *idiotes* («особенный»), которое со временем стало иметь в том числе и медицинское значение «душевнобольной», «идиот». Вспомним в этой связи, что тема соотношения «инаковости» и «нормальности», рассмотренная на примере отношения к безумным, раскрыла свою сложную амбивалентность и неоднозначность в исследованиях М. Фуко [Фуко, 1997].

большинству причин, постоянно поддавался Демокрит, также мог служить подтверждением его безумия.

То, что первое поколение древнегреческих философов очень выразительно и ярко воплощало в способе своей жизни принципиально новую систему ценностей, основанную на приоритете теоретического познания и делавшую их в глазах большинства чудаковатыми маргиналами, не раз отмечалось; собранные Диогеном Лаэртским многочисленные истории на эту тему лишнее тому подтверждение. Поэтому неудивительно, что уничижающие оценки оборачивались в итоге в пользу наших философов, раскрывая их подлинное значение, которое в итоге не могли не признать и те, для кого они оставались странными. Сложный характер Гераклита не мог затемнить высоту и независимость его духа, а «темнота» языка его книги — скрыть ее глубину. Безумие же Демокрита и во все обернулось признанием его мудрости: абдериты, решив пригласить для лечения Демокрита Гиппократу, через некоторое время с удивлением услышали от знаменитого врача, что тот не встречал никого мудрее — поэтому за ним закрепилось прозвище не только Смехача, но Философии и Мудрости [Ibid., с. 199–200].

Поэтому слезы и смех Гераклита и Демокрита нужно оценивать, находясь не на уровне массовых ценностей повседневного сознания (которые интерпретируют их как проявление неводержанности и душевной болезни, т. е. «психологически»), а исходя из теоретических, практических («экзистенциальных», т. е. касающихся способа существования), этических, наконец, метафизических принципов и установок древнегреческих философов. В этом контексте, если использовать понятия М. Хайдеггера, слезы и смех — это данность не мира *das Man*, а реакция на него, его оценка, отношение к нему со стороны раскрывающих в себе *Eigentlichkeit*, «подлинное», философов. Свидетельства не даром подчеркивают, что слезы и смех у наших философов появлялись, как только они выходили на улицу, т. е. при непосредственном соприкосновении с окружающим их миром, и тогда вместо гнева (на этот мир) одним овладевали слезы, другим — смех [Ibid., с. 198–199; Лебедев, с. 180–181]. И Гераклита и Демокрита, несмотря на все кажущиеся и действительно имеющиеся различия между ними, объединяет то, что они были философами и содержательно, пусть и в разных проявлениях оценивали мир в котором им приходилось жить. Григорий Богослов приводит фрагмент од-

ного античного автора, в котором очень выразительно предстало это диалектическое, но все же единство Гераклита и Демокрита: «...они жили не в одно и то же время, но были философами природы, одинаково осуждая превратности мира, один смеясь, другой плача. Демокрит смеялся над всеми вещами, Гераклит оплакивал их. Демокрит был абдеритянином, Гераклит эфесянином» [Гераклит Эфесский, с. 44].

Слезы и смех здесь не проявление человеческой впечатлительности, неуравновешенности, аффективности, а, пусть и не стандартная (впрочем, вполне соответствующая отмеченной маргинальной инаковости наших героев), зримая манифестация философской оценки «неподлинной» составляющей мира и «неверного» поведения людей в нем. Если их книги были доступны для понимания немногим, то их философия в определенной мере воплощалась в доступном для всех их чувственно воспринимаемом облике и они не могли скрывать ее, ведь их человеческий образ был — или стал со временем, но так ли это важно? — образом их философии, а может быть, и ее символом. В этом они сами являли одновременно приговор и надежду для этого мира. И нам, их далеким потомкам, которым судьба не оставила целиком ни гераклитовского трактата «О природе», ни демокритовского «Большого Миростроя» (не говоря уже о большом количестве других его трудов), остается лишь вновь и вновь вчитываться в дошедшие до нас фрагменты и всматриваться в образ каждого из них с надеждой понять что-то важное и в них, и в самих себе.

## **Сократ в пространстве античного воображения**

Общеизвестно, что внешность Сократа не соответствовала ни идеалу аристократической «калокагатии», ни каноническому облику, который должен был иметь мудрец-«гуманитарий» согласно более поздним античным представлениям. Вот, например, что писал о человеке, занимающемся философскими штудиями, автор I–II вв. н. э. Полемон Лаодикийский: «Красив лицом, статен, хорошо сложен, среднего роста, ни худ, ни толст, с крепким затылком, с живыми и блестящими глазами, тонкими губами, с прямым средней величины носом; широкое, довольно полное лицо с острым подбородком увенчано светлой шевелюрой, руки полные, пальцы длинные» [Цит. по: Нахов, с. 77]. Как это не похоже на Сократа!

До нас не дошло собственно греческих изображений Сократа — а ведь, в отличие от римских времен, они были, скорее всего, не бюстами, а статуями или статуэтками, изображавшими этого человека в полный рост. До нас не дошли и изображения Сократа в тюрьме — хотя, судя по Лукиану, это было модной темой для античных живописцев (Лукиан, О смерти Перегриня, 37). Немалое число портретов Сократа римского периода является причиной того, что наше внимание сосредоточено на лице философа, в то время как, согласно физиогномическим представлениям древних, все тело было проявлением внутренней природы человека. Те, порой пародийные, декоративные, изображения римских времен, где Сократ показан в полный рост, возможно, не передают специфику отсутствующих греческих оригиналов. Однако за неимением других мы будем обращаться и к ним также.

Античный зрительный образ «выхватывает» Сократа на закате его жизни, поэтому мы видим невысокого человека, грузно-

го, с вполне заметным животом. Хотя, как нам свидетельствует об этом Ксенофонт, каждое утро Сократ совершал «плясовую» зарядку, дабы хоть немножко уменьшить свой живот (См. Ксенофонт «Пир» 2.19, срв. Афиней, «Пирующие софисты» I, 20f), он, очевидно, никогда не стремился обрести стать Аполлона.

При этом Сократ не «такой же, как все», его облик будет выделяться и в толпе. Учитель Платона походил то ли на силену Марсия («Пир» Платона), то ли на ската («Менон»), то ли на что-то ракообразное («Пир» Ксенофонта). Вот несколько «самопрезентаций» Сократа из Ксенофонтова «Пира»: его глаза видят не только вперед, но и «вкось, так как они навывкате», и потому похожи на рачьи, зато могут видеть больше, чем глаза других людей. У него «не мешающий зрению» приплюснутый нос, а его ноздри «раскрыты вверх, вынюхивая запах со всех сторон». Рот Сократа широк, а губы его толсты — конечно, не так, как у осла, зато он может сразу откусить огромный кусок пирога («Пир», 5.5–7)...

Ксенофонов Сократ здесь, конечно, иронизирует: во-первых, над примитивным телеологизмом: раз целесообразно (глаза навывкате видят больше), то и прекрасно; во-вторых — над физиогномикой своего времени, о которой пойдет речь ниже. Но именно этот «самопрезентованный» им типаж, похоже, лег в основу того ряда изображений Сократа, который обычно относят к так называемому «типу А» [Lapatin].

В платоновском «Меноне» внешности Сократа подбирают другое сходство из животного мира: Менон утверждает, что своим видом тот похож на ската («Менон», 280a). Сравнение необычное, однако главным для Менона является все-таки умение ската обездвигнуть куда более крупное животное, а именно это делает, по его мнению, Сократ своими вопросами.

Впрочем, можно согласиться, что широкое лицо, глаза навывкате могут придать внешности Сократа какие-то элементы сходства со скатом (нам кажется, что Платон, приводя «экзотическое» сравнение Менона, сохраняет память о каком-то историческом анекдоте). Ниже мы увидим, насколько важны для физиогномики Сократа подобного рода признаки.

Наконец в «Пире» Ксенофонта звучат ключевые слова: Сократ самолично сравнивает себя с силеном, внушая красавцу Критобулу: «А не сочтешь ли аргументом в пользу величия моей красоты то, что богини Наяды рождают силенов, на меня похожих куда

больше, чем на тебя?» («Пир», Ibid.). Схожая мысль — о сходстве Сократа с силеном — встречается и несколькими главами выше. Критобул, утверждая, что он привлекательнее Сократа, восклицает: «А иначе я был бы безобразнее всех силенов из сатировых драм!» (Ibid., 4.19).

Другой «Пир» — диалог Платона — окончательно делает силеновский облик Сократа «общим местом» для его биографов. Приведем важнейшие атрибуты внешности Сократа из речи Алкивиада («Пир», 215a–e).

1. Сократ похож на изображения силенов, которые можно увидеть в мастерских мастеров «малой пластики». Эти изображения явно были расхожим элементом афинского быта: иначе зачем Алкивиад направляет нас в эти мастерские? Оратор подчеркивает, что перед нами не только элемент декорирования какого-то пространства (например, жилища), но и игрушка-квест. Если знать, как его открыть, то внутри его будет изваяние бога, т. е. существа значительно более высокого ранга. Аллюзия на душу Сократа (его внутреннюю справедливую философскую природу или даже его демона) совершенно очевидна.

2. Сократ похож на сатира (силена) Марсия. Марсий — тот, кто завораживал игрой на авлосе, двойной флейте, случайно изобретенной, а затем выброшенной Афиной. Речи Сократа сравниваются с напевами Марсия, вызывающими экстатическое состояние. Как фригийские мелодии Марсия, даже если они исполняются не самыми лучшими музыкантами, способны вызвать особое состояние духа, так пересказ речей Сократа вызывает в Алкивиаде сердцебиение, подобное тому, что испытывают «беснующиеся корибанты».

Почему Алкивиад сравнивает Сократа с Марсием, понятно: не только с точки зрения сходства их облика. Афина отказалась от флейты-авлоса за то, что при игре на ней раздуваются щеки, а это делает ее облик некрасивым. От природы щекастому и уродливому Марсию нет резона беречь свою внешность. Он подбирает инструмент и даже соревнуется в музыкальном искусстве с Аполлоном. Бросив вызов олимпийскому богу, силен обрекает себя на мучительную казнь. Сократ также бросил вызов — Афинам, их нравам и обычаям, — и был приговорен к смерти.

Интересно, что упоминание об игре на флейте в контексте образа Алкивиада мы видим в диалоге «Алкивиад I», где Сократ



говорит: «Учиться игре на флейте ты, Алкивиад, не пожелал...» («Алкивиад», 106е). Не является ли это литературной игрой-намеком на «метод логосов» Сократа, от обучения которому Алкивиад в конечном итоге также отказался?

Конечно, приведенные из «Пира» Платона сравнения говорят не столько о внешности Сократа, сколько о его внутренней природе и силе его речей. Но постоянная, нарочитая, отсылка к силенам и сатирам вызывает прямую ассоциацию с их обликом. Несостыковка внешности, словно бы взятой напрокат у персонажей народной мифологии и «сатировых драм», с философским духом его наставника важна для Алкивиада. Именно поэтому он использует «метод сравнений» — не ради насмешки, но ради выявления истины. Он позволяет, с одной стороны, выпатить превосходство внутренней природы над внешней, а с другой, подчеркнуть необходимость силенова облика. Ведь Сократ, как и его театральные и скульптурно-живописные прообразы, не укладывается в нормы гражданско-урбанистического канона своего времени.

Эта раздвоенность — быть и видеться — имеет прямо-таки сценическую природу, когда не до конца понятно, кто исполнитель и кто персонаж и, главное, какое за этим стоит действо? Но зато она дает нам новые возможности не только для историко-философского исследования, но и для размышления над тем, как возникает необходимая для осознания личностной природы человека диалектика скрытой глубины и разоблачающего внешнего облика. В свое время нам доводилось говорить о реконструкции образа «Сократа-спартанца» [Светлов, 2012]. Однако Сократа-спартанца мы можем лишь представлять, исходя из описания его жизненных установок и практик. А вот фигура Сократа, смахивающего на силену из сатировых драм, имеет вполне осязаемую и зримую природу — благодаря как иконографии философа, так и изображениям силенов/сатиров и театральных представлений с их участием в античной вазописи. Сатиры драмы, как известно, «закрывали» каждый день трагических постановок. Будучи по своей структуре схожи с трагедиями, они на свой лад усиливали катарсический итог представления, развлекая и отвлекая зрителя после многочасового «трагического» сидения на не слишком-то удобных лавках «театрона».

Кто такие силены, почему именно они стали фигурой театральной? Согласно Павсанию, силены — это сатиры, «достигшие

преклонных лет» («Описание Эллады», I. 23,5). По крайней мере, именно таков Силен из сатировой драмы Еврипида «Киклоп» и предводитель ватаги сатиров в «Следопытах» Софокла. Не пускаясь в длительные рассуждения о генезисе этих фигур как религиозных персонажей (срв. гипотезу о малоазийском и «речном» происхождении силенов), отметим, что и сатиры изначально вовсе не козлоподобны и становятся похожими на Пана далеко не сразу [Брагинская, 1988]. Для нас это важно по той причине, что именно такие, «Силеновы», черты присущи Сократу, и именно они толкуются в духе античной физиогномики.

Отчего эти нелепые земледельческие или лесные охотничьи демоны, как-то связанные с культом Диониса, оказались на подмостках театра? Возможно, ключом является мнение Аристотеля, высказанное им в «Поэтике»: «...на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы» (1148b9–12, пер. Н. В. Брагинской). Удовольствие от такого лицезрения Стагирит объясняет тем, что подобное созерцание является познанием, а познание вызывает удовольствие.

Что же является причиной той «неприятности», которая переносится на образ силенов и которая в случае вазописи и театра приобретает познавательную радость? «Неприятность» вызвана несоответствием некоего явления канону, неуместностью его в условиях урбанистической полисной жизни. Речь идет о поведении и о внешности, не укладывающихся в общепринятое и норму (записанную и неписаную). Аристофан демонстрирует подобное поведение, например, через образы старых чудаков, Писфитера и Евильпида (см. «Птицы»), отправившихся к птицам на поиски счастливой жизни. Предприятие, которое в реальной жизни вызвало бы недоумение и сомнение в умственных способностях тех, кто за него взялся, в комедии превращается в поучительную забаву. Предметом насмешки могут быть и иностранцы, не причастные афинской пайдеи (восхваляемой Периклом в его знаменитой «надгробной» речи из «Истории» Фукидида), такие, как мегарец из аристофановской комедии «Ахарняне», продающий под видом свинок своих дочерей.

Аристотель расшифровывает притягательную силу комедии и следующим образом (Поэтика, 1449a33–35): «Комедия же, как

сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное» (Аристотель, Сочинения, 650; пер. М. Л. Гаспарова). То, что вызывает отторжение в реальной жизни, став частью изобразительного мимесиса перестает разрушать «нормальный» строй нашего мира и нашей жизни (неважно, в реальности ли происходит это разрушение или мы всего лишь опасаемся его). Здесь наше превосходство и преодоление выражается в смехе. А от смеха до сочувствия и принятия «подлого», «худшего» и «безобразного» в наш мир остается лишь шаг. С одной оговоркой: это принятие поначалу будет касаться сферы воображения — театральной постановки, рисунка художника, фигурки в мастерской скульптора. И лишь потом возможно символическое подражание осмеянным персонажам в поведении и обыденной жизни (ведь мы так любим повторять некоторые «mots» из фильмов Леонида Гайдая или Квентина Тарантино!).

На театральных подмостках, как и в пространстве картины художника, возможно многое из того, что табуировано в «нормальной» жизни. Осознавал это и Аристофан. Недаром его птицы поют-щебечут людям:

Зрители, хотите в счастье и в довольстве сытно жить  
С нами, с птицами, — не ждите, поспешите все сюда!  
Все, что среди вас клеймится беззаконием, грехом  
И пороком, в царстве птичьем славно и разрешено...  
(Аристофан. Птицы. С. 752–755, пер. А. Пиотровского).

Возможно, это приятное ощущение от театральной вседозволенности вызвано также тем, что, как пишет Франсуа Лиассараг «Их гибридный [сатиров и силенов. — Р. С.], звериный облик является своеобразной манифестацией принципиально иной природы, скрытой в сердце каждого цивилизованного мужа...» [Лиассараг, с. 22]. Лиассараг связывает это прежде всего со сценами винопития, щедро изображаемыми в античной вазописи, где силены-сатиры выступают разнузданными «заместителями» людей. Страсть силенов и сатиров к вину прекрасно обыграл Еврипид в своей «сатировой драме» «Киклоп». Старый Силен, пленник и слуга киклопа Полифема, давно не пивший вина, в ответ на предложение Одиссея в обмен на вино раздобыть ему и его спутникам пищу говорит:

Все сделаю. И к черту всех хозяев!  
Душа горит, и за бокал вина  
Я отдал бы теперь стада киклопов  
Всех, сколько их ни есть. Стряхнуть тоску,  
А там... Хотя с этого утеса в море...  
(Еврипид. Киклоп. С. 163–167, пер. И. Анненского).

Хочется добавить, что силены замещают человека не только в сценах винопития. Они выступают шутивым зеркалом его самого в самых разных ситуациях. Их наивная непросвещенность подчеркивается, например, в отрывке из Эсхила (считается, что из сатировой драмы «Прометей-огненосец»). Прометей обращаемся к сатиру, впервые увидевшему огонь и пытающемуся обнять его и поцеловать: «Траг, так ты пожалеешь о бороде» [Цит. по: Брагинская, с. 307]. Сатир здесь пародирует человека, впервые столкнувшегося с благом, подаренным ему Прометеем.

Шутиливый тон может сменяться гротеском. Напомним, что образ сатиров в античном нарративе иногда приобретает отрицательные коннотации. Этот их статус — бесполезных полулюдей — впервые встречается у Гесиода (который вообще говорит о сатирах впервые): «Племя сатиров никчемных и нерасторопных в работах...» («Каталог женщин», фр. 6; пер. О. Цыбенко).

Платон в «Политике» сравнивает с «фиасом кентавров и сатиров» толпу софистов-политиканов, оспаривающих власть (см. «Политик», 303с). Никчемность проявляется в их трусоватости. В «Следопытах» Софокла Силен, возглавляющий поиск украденных Гермесом коров Аполлона, ругает сатиров, впервые услышавших лиру Гермеса (позволим себе развернутую цитату, перечисляющую все атрибуты никчемности их природы):

Как? Звука испугались вы? Из воска  
Вас вылепили, что ли? Негодяи,  
Зверье проклятое! Везде вам страхи  
Мерещатся, чуть шелохнется куст!  
Лишь к рабской, дряблой, недостойной службе  
Вы приспособлены, и только мясо  
Я вижу в вас, да языки, да... будет!  
Нужда нагрянет — на словах всегда вы  
Надежны, а дойдет до дела — трусы!..  
(Софокл. Следопыты. С. 145–153, пер. Ф. Ф. Зелинского).

Но едва Силен впервые слышит звуки лиры Гермеса, как и сам трусит:

Благодарю! Нет, ты один, как знаешь,  
Ищи, выслеживай и богатей,  
Возьми коров, и золото, [и свободу, —]  
А мне довольно... (Ibid. С. 206–209).

Мы знаем, что на самом деле Сократ, столь на силену похожий, был мужественным человеком. В этом контексте сопоставление его облика с трусоватыми сатирами выглядит еще более провоцирующим.

В одном из фрагментов «Следопытов» — забавной игре в «угадалки», когда сатиры пытаются понять, что за безгласный зверь, умерев, стал лирой (напомним, Гермес создал первую лиру из черепахи) — можно предположить пародию на какие-то диалектические процедуры узнавания истины (из «арсенала» софистов — но и Сократа тоже). Суетливые, торопливые и недалекие сатиры схватывают лишь последний признак черепахи, из тех, что каждый раз подсказывает им нимфа горы Киллена.

*Корифей:* Каков же с виду он? Короткий? Или длинный? Иль кривой?

*Киллена:* Короткий, горшковидный, кожей он пятнистою покрыт.

*Корифей:* Пятнистой? Значит, вроде кошки? Или, скажем, леопард?

*Киллена:* Огромна разница меж ними: кругл он и коротконог.

*Корифей:* Ихневмону подобен зверь твой? Иль на рака он похож?.. (Ibid. С. 301–305).

Но не только никчемность характеризует силенов и сатиров. Ко всему прочему они — неутомимые сексоголики, преследующие менад, а также наглядно демонстрирующие свою мужскую мощь. Количество изображений, где античный сатир бежит за менадой, овладевает ею (порой, правда, оказывается ею бит), где он танцует вместе с ней или же несет ее на своих плечах, необычайно велико. И сатиловская эротическая одержимость только усиливает глубину противопоставления природы этих существ «внутреннему человеку» Сократа.

В «Государстве» Платон, доказывающий, что, в условиях несправедного государственного строя и общераспространенности несправедных же форм жизни, философская душа может потерять свои возвышенные черты, вкладывает в уста своего учителя горь-

кие слова: «Остается совсем малое число людей, Адимант, достойным образом общающихся с философией... Может удержать [в лоне философии] и такая узда, как у нашего приятеля Феага: у него решительно все клонилось к тому, чтобы отпасть от философии, но присущая ему болезненность удерживает его от общественных дел. О моем собственном случае — божественном знамении — не стоит и упоминать: такого, пожалуй, еще ни с кем раньше не бывало» (Государство, 496а–с, пер. А. Н. Егунова).

Что же могло отвлечь Сократа от философии? Очевидная чувственность натуры, о которой свидетельствовала античная физиогномика и с которой соглашался он сам. Приведем хорошо известный анекдот из Цицерона («Тускуланские беседы»): «Некий Зопир, утверждавший, будто он умеет распознавать нрав по облику, однажды перед многолюдной толпой стал говорить о Сократе; все его подняли на смех, потому что никто не знал за Сократом таких пороков, какими наградил его Зопир, но сам Сократ заступился за Зопира, сказав, что пороки эти у него действительно были, но что он избавился от них силою разума». (Тускуланские беседы, IV, 37 (80), пер. А. Артюшкова).

О том, что Сократ был прекрасно знаком с силой черного коня своей натуры (если вспомнить образ из «Федра»), свидетельствовали и Аристоксен в своей ядовитой биографии Сократа, и Порфирий в его историко-философской доксографии. Чтобы увидеть, какие врожденные «пороки» Сократа подметил Зопир, возьмем буквально несколько примеров из псевдо-аристотелевской «Физиогномики», хорошо воспроизводящей общий тон и характер таких произведений и, к тому же, не слишком сильно удаленной по времени от жизни Сократа.

Учение о признаках человеческой природы связано в «Физиогномике» с аристотелевской «биологией». Физиогномика предстает в данном трактате как своеобразная зоо-логика: не в том плане, что псевдо-Аристотель считает отдельные черты человеческого характера проявлением животной природы, а в том, что он обнаруживает общие свойства, соответствующие отдельным группам живых существ — и из животного мира, и из человеческого сообщества. Отсылка к хорошо известному облику различных животных выступает приемом, который позволяет «типологизировать» все эти «плоские и курносые» носы, «выдвинутые верхние губы», «жесткие» или «волнистые» волосы, а также зафиксировать

их в памяти. Трудно однозначно ответить на вопрос, насколько «зоо-логическая» составляющая определяла манеру изображения античными художниками своих персонажей, но на облик героев комедий и сатировых драм она, несомненно, влияла.

Согласимся с тем, что античная физиогномика является одной из форм рационализации и адаптации фольклорных и мифологических представлений к развивающимся научным знаниям [Срв. Илюшечкин, с. 444–445]. Но для античного человека подобные параллели вполне реальны, более того, в «Первой аналитике» Аристотель утверждает, что мы можем умозаключать о природе живого существа по некоторым его внешним признакам (*Analytica priora*, II, 27).

Вот несколько суждений, которые можно — с большей или меньшей долей фантазии — отнести к облику Сократа: «У кого глаза выпученные — глупые, это восходит к соответствующей черте и к ослам... Круглолобые тупы, это соотносится с ослами...», «У кого ноздри раздутые — гневливы; это восходит к состоянию, вызываемому гневом». «У кого конец носа толстый — те тупые; это соотносится со свиньей...» «Имеющие расстояние от края груди до пупа большее, чем от края груди до шеи — прожорливы и тупы...» и т. д. [Псевдо-аристотелевская «Физиогномика», цит по: Лосев, 1975, с. 376 и далее].

В принципе весь этот отрицательный арсенал вполне применим к изображениям Сократа (в чем-то пародийным, обычно называемым «тип А», но ставшим затем «классическими» изображениями Сократа; см. Рис. 16, 17) — от прожорливости до «свойственной свиньям и ослам» похотливости. Здесь напряжение между внешним и внутренним приобретает наиболее ярко выраженный характер.

Каким-то образом оно должно было разрешаться. Один из способов такового разрешения — попытка более «примирительной» трактовки внешности Сократа в античной иконографии. Возникает вопрос, когда она могла начаться? Если говорить о наиболее ранних изображениях Сократа, то можно вспомнить анекдот, который нам передает в «Пестрых рассказах» Элиан. Утверждая, будто «Облака» были созданы Аристофаном исключительно из-за того, что Сократ не посещал комические представления, считая их слишком низкопробным видом искусства, Элиан пишет: «...те, кто мастерил маски, постарались, чтобы со-

кратовская была схожа с обликом философа». Когда иноземцы, в большом числе присутствовавшие на спектакле, начали громко вопрошать, о ком идет речь в комедии, Сократ якобы поднялся со своего места, дав себя узнать, и так и простоял до конца действия, выражая тем презрение и зрителям, и комедиографу (Aelian. Poik. Hist. II, 13). Обратим внимание, что согласно Элиану (если всей этой истории вообще можно верить), театральная маска передавала не типическое, а индивидуально-сократовское. Конечно, она могла гипертрофировать «силеновы» черты Сократа. Но эта (возможная) гипербола не помешала узнаванию, но даже наоборот, стимулировала его.

Маска, о которой рассказывает Элиан, скорее всего, была источником «силенова» типа А. Первую бронзовую статую Сократа могли заказать его ученики. В таком случае она стояла в Академии (явно не в Киносарге<sup>1</sup>), а, поскольку в текстах Платона силенов облик Сократа «педалируется», это, гипотетическое, изображение также должно было принадлежать к «типу А». Согласно Диогену Лаэртскому афиняне, раскаявшись после казни Сократа в содеянном, установили в честь философа бронзовую статую «работы Лисиппа» (Diog. De vita. II.43). Мы уже говорили выше, что Лисипп являлся «придворным» скульптором Александра, исходя из чего ряд ученых полагает, что статуя эта либо не принадлежала ему, либо же была установлена лишь во времена правления в Афинах Деметрия Фалерского [Срв. Voutiras, с. 137–140] или во всяком случае не раньше 338 г. до н. э. Так как Лисипп был склонен «приукрашивать» своих персонажей, именно к данной скульптуре (если он был ее автором), а не к гипотетической «внутриакадемической» статуе может восходить более сглаженный «тип В» сократовских изображений (Рис. 19, 20).

Для «примирительной» трактовки имелись и определенные мифологические основания, опять же связанные с образом силенов. Напомним, что жестоко наказанный Аполлоном Марсий все-таки стал создателем фригийских напевов и является скорее трагической, чем комической фигурой. А тот силен, которого захватил в плен царь Мидас, был воспитателем не кого иного, как бога — Диониса. Так как апологетическая традиция рассматривает Сократа именно как «повивальную бабку» философского обра-

---

<sup>1</sup> О зданиях афинских философских школ см.: [Afonasin, Afonasina].



зования, сравнение с силеном может содержать отсылку именно к этому персонажу.

Однако напомним: силен попался в плен Мидасу потому, что заблудился и, к тому же, был мертвецки пьян. А пьяный педагог совсем не похож на того Сократа, который, согласно диалогу «Пир», в любом случае сохранял внутреннюю трезвость.

Кажется, что наши рассуждения об иконографическом облике Сократа приводят нас к довольно хорошо известному выводу: противоречие внешнего облика и внутренних черт должно было показать силу философии и ограниченность «формальной» физиогномики. Оно наглядно свидетельствовало, что, помимо телесной, существовала еще одна реальность, невидимая, но прекрасная — реальность души. С точки зрения афинского общественного сознания создание и дубликация «силенова» образа Сократа могла стать своего рода провокацией, вызовом афинскому городскому ландшафту, украшенному фигурами с «калокагатийными» пропорциями. Как писал П. Занкер: «Тело Сократа может рассматриваться как пример [или даже заповедь] того, что даже в, казалось бы, уродливом облике может скрываться самая совершенная душа. Этот пример означает, что вся система ценностей афинского общества строится на заблуждении и обмане, вызванном фикцией вечной формы тела» [Zanker, 1995, с. 39].

Отталкиваясь от этой мысли, нам хочется пойти дальше и обратить внимание читателя вот еще на какой аспект образа Сократа. Парадигмальная для него фигура силен не даром была обнаружена нами в театральном контексте. Достаточно посмотреть на сатиров-«Сократов», служивших украшением оркестры театра Диониса в Афинах, чтобы еще раз задаться вопросом: а не глубже ли прослеженные нами выше параллели?

Негодные и никчемные сатиры в античной вазописи являются не только спутниками богов, пьяницами, бросающимися головой прямо в амфору, сексоголиками и «деревенщиной». Есть целый ряд изображений на античных вазах, которые представляют их пародирующими практически весь круг занятий тогдашнего афинянина.

Они мастерят какие-то предметы обихода, приносят жертвы перед гермами, изображают из себя педагогов, участвуют в соревнованиях легкоатлетов и изображают забеги «биг» — двуконных колесниц. Они примеряют вооружение гоплита, повторяют

подвиги мифических героев (например, Персея) и даже, подобно Эдипу, разрешают Сфинксову загадку.

Когда, посмотрев на эти рисунки, мы вновь вспоминаем слова Алкивиада/Платона и Ксенофонта о Сократе, становится понятно, что за сравнением их учителя с силеном-сатиром стояло еще что-то важное. Сократ, как он представлен в античном нарративе и в «зрительном ряде» античной иконографии, отсылает нас к сцене, к зрелищу, к подражанию — к сатировой драме. Сократ в пространстве античного воображения — это стихия театра и мимесиса, происходящего в памяти античных авторов и художников, зафиксировавших одного из самых необычных мыслителей европейской цивилизации. Того мимесиса, который так подробно и с разных сторон обсуждается Платоном и, вслед за ним, Аристотелем [Протопопова; Трушина].

Для учеников Сократа действительно было очень важно выделить и закрепить различие внутренней философской природы и полностью противоречащего ей внешнего образа. Они (Платон, Ксенофонт) и делали это, а вслед за ними (или параллельно с ними) — той же работой были заняты скульпторы. Но воображение одновременно и разоблачает природу воображаемого, и облакает ее в некий новый, видимый образ. Оно действует как физикономист, ища типическое и общезначимое. В итоге типаж сатира начинает довлеть над просопографией и иконографией Сократа и не может не отбрасывать «тень» на его философское дело.

Воображение сопоставляет Сократа с фиасками сатиров из «драм», еще более усиливая резонанс недоумения и удивления (из которого, как известно, и рождается философия). Укажем, что сатирическая драма, скорее всего, игралась теми же актерами, что и трагедии, предшествовавшие ей в дневном представлении (что и логично!). Трагические персонажи становились предметом сатирической пародии-насмешки. Трагический накал разряжался, события, вызванные неумолимым роком, превращались в анекдот. (Как это похоже на греческую словесность, когда после «Илиады» Гомеру приписывают «Войну мышей и лягушек»!..)

В связи с этим, может быть, правы те сторонники «драматического» подхода к изучению Платона, которые полагают, что в его диалогах «игровой» момент присутствует в куда большем объеме, чем мы обычно полагаем. Не являются ли эти диалоги — даже вне зависимости от воли их автора — своего рода сатирическими дра-

мами, художественной антитезой некой «тезы»? Таковой тезой являются не истории Эдипа и Ореста, а театральные сатирические представления. Происходит вполне диалектическая подмена: если драмы высмеивают сатиров и силенов, а также снижают трагический пафос, то диалоги ставят во главу угла именно сатира-Сократа. Он, неуместный в Афинах люмпен-интеллигент, становится носителем смысла и ценности, неумоимо допрашивая собеседников об истине и знании, на обладание которыми те претендуют. Вспомним сравнение в «Протагоре» софистов, которых одолевает Сократ, с тенями великих героев прошлого (Тантала, Геракла). Если это сравнение не случайно, тогда именно они, «полубоги» оказываются на месте хвастливых, но недалеких и никчемных сатиров. А тот, кто является носителем облика деревенщины, срывает с них маску, сам же реализует принцип калокагатии — и в своей жизни, и на страницах диалогов Платона. Так что уже никого не удивляет, что об умирающем Теэтете, который, как известно, лицом своим был очень похож на Сократа, мегарик Евклид говорит: «καλὸν τε καὶ ἀγαθόν» (142b).

Дорофеев Д. Ю.

**Образ философа в жизни и в языке:  
разочарования и предвосхищения  
(Сократ, Платон, Цицерон)**

1

Образ философа — это частный случай образа человека вообще, поэтому я сначала хотел бы сказать несколько слов о механизмах формирования такого образа. Нас прежде всего интересуют две составляющие человеческого образа — *визуальная и языковая (нарративная)*. Визуальная предполагает всю целостность феноменально воспринимаемого образа человека; в этой целостности, в отличие от установок античной, да и современной физиогномики (вспомним фильм «Обмани меня»), природная составляющая (характеристики лица и его частей, осанка, строение тела и т. п.), не выделяется из, так сказать, культурной — например, манеры одеваться. В конце концов, в повседневной жизни мы воспринимаем человека не как врач-хирург через рентгеновский снимок.

И здесь в какой-то момент визуальная составляющая образа начинает быть неотделимой от нарративной. Ведь, хотя и допустимо только лишь визуальное восприятие человека (например, при наблюдении за ним издали или когда он молчит), все же, даже не учитывая очевидную искусственность такого восприятия, следует признать, что образ человека не представим без его способности к речи, которая накладывает свой отпечаток (и это подтвердят специалисты биологической антропологии) на физиономические особенности соответствующих частей лица (лицевой скулы). К этой общеродовой характеристике следует добавить и част-

ные — например, разные языки в разной степени задействуют соответствующую «физиологию речи», что сказывается на образе лица. Поэтому, даже если мы и не слышим человека, все то, что мы видим, лишь визуально воспринимая его образ, сформировалось под влиянием языкового фактора. Ну и, конечно, человек намного полней раскрывает свой образ, когда он не только феноменально присутствует для исключительно визуального восприятия, но еще и говорит, что, не будем забывать это, является как *природной*, так и *культурной*, даже *онтологической* отличительной чертой человека. Собственно, человек ведь не просто говорит — каждый говорит по-своему, с массой индивидуализирующих характеристик (выбор грамматических структур, интонации, те или иные «языковые игры» и т. д. — т. е. все то, что в лингвистике выражается понятием *хезитации*, *индивидуальной спонтанности речи*), которые непроизвольно обнажают его, причем, намного полней, чем природные характеристики (которые — например, цвет волос, пол, форма лица (эстетическая медицина) сейчас допустимо моделировать) или данные паспорта. Особой языковой особенностью бытия человеческого образа является *личное (собственное) имя человека* — например, Флоренский показал в сочинении «Имена», как данное человеку имя определяет его внутренний и даже внешний осто́в, этос, образ. И недаром в традиционных культурах знание имени человека было знаком особого приближения к нему, да и сейчас мы знакомимся, *подавая руку*, уже на определенном уровне межличностной коммуникации.

Таким образом, именно неотделимость визуальной и аудиальной составляющих при восприятии конкретного человека (а ведь еще можно учитывать *обоняние*, вспомним роман «Парфюмер» и антропологическое значение запаха, и *осязание*, тактильную коммуникацию) позволяет развивать нам *целостную эстетику человеческого образа*, причем эти составляющие вступают между собой в активное взаимодействие, могут влиять друг на друга или даже конфликтовать.

Однако, хочу это подчеркнуть особо, *с давних времен и во многом до сих пор образ и язык разделяются* как принадлежащие соответственно уровню визуальной и слуховой определенности, чего я как раз хочу избежать в развиваемой мной *эстетике человеческого образа*. Исток такого «дуалистического» понимания можно усмотреть в отношении к «Образу Бога» в *иудаизме*, в котором

присутствует резкий запрет на какое-либо пластическое и визуальное изображение Бога, что позволяет четко противопоставлять его поклонению каким-либо изображениям. Поскольку еврейский Бог абсолютно трансцендентен, заповеди Моисея направлены против любых форм идолопоклонничества: «Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на [горе] Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину...» (Втор. 4, 15–16); «Берегитесь ... чтобы не делать себе кумиров, изображающих что-либо, как повелел тебе Господь, Бог твой...» (Втор. 4, 23). В главе 4-й Книги Второзакония неоднократно повторяется, что Бога невозможно узреть, Его можно увидеть не непосредственно, а только *опосредованно, через последствия* Его деяний (см. Втор. 4, 3; 4, 38). При этом иудаизм — это религия Откровения, и Бог иудаизма открывает Себя избранному народу Сам, т. е. между избранным народом в лице его пророков и Богом есть общение. Но какого рода это общение? Моисей вещает: «О том дне, когда ты стоял пред Господом, Богом твоим, при Хориве, [в день собрания,] и когда сказал Господь мне: собери ко Мне народ, и Я возведу им слова Мои, из которых они научатся бояться Меня во все дни жизни своей на земле и научат сыновей своих. Вы приблизились и стали под горою, а гора горела огнем до самых небес, и была тьма, облако и мрак. И говорил Господь к вам [на горе] из среды огня; глас слов [Его] вы слышали, но образа не видели, а только глас» (Втор. 4, 10–12) [Лосский].

Если в иудаизме узрение образа Бога есть покушение на божественную трансцендентность, которая, однако, не умаляется переносом голоса Бога в *каменные скрижали, в письмо* (и это связано с тем, что перед нами *книжная культура*), то для *Достоевского в интерпретации Бахтина визуальный и биографический образ героя есть умаление его суверенной свободы*, чистого безграничного самополагания и самоопределения, поскольку выступает механизмом его детерминированности. Внешний образ, или образ внешности, для Достоевского это всегда определенный *habitus*, определенная характерологическая типичность, определенная данность — а ведь для русского писателя важно, чтобы мы узнавали о герое исключительно из его собственных слов, исключительно благодаря его самосознанию. Поэтому визуальный (и био-

графический) образ — это результат внешнего полагания автора, поэтому он предстает как устойчивый, определенный, данный; а язык — это пространство динамичного, изменяющегося, находящегося в становлении самосознания. Поэтому, если у пушкинского Гринёва твердый образ, а не слово, которое часть этого образа, то у Достоевского весь герой сводится к динамичной неустойчивости слова, выражающего всю неоднородную болезненную неустойчивость самосознания [Бахтин, 1994, с. 40–56]. В этом смысле мы можем сказать, что образ героя у Достоевского исключительно языковой, в нем никакой визуальной составляющей, и в этом он парадоксальным образом в чем-то сходен с образом Бога в иудаизме (хотя, повторяю, и в иудаизме, и у Достоевского образ понимается исключительно как визуальная определенность, противопоставляемая языку).

## 2

Перейдем теперь к нашей основной теме — образу античного философа в жизни, т. е. со стороны своего визуально воспринимаемого образа, и в языке. Сразу же хочу уточнить два обстоятельства. Во-первых, античная культура в целом, и особенно древнегреческая ее часть, являются *устной*, к тому же характеризующейся как пластическая, скульптурная, статуарная, «овнешненная». Это означает, что, в отличие от сакрально-элитарной книжной культуры иудаизма, в ней устное слово неотделимо от целостного визуально-пластического образа говорящего, оно существует не само по себе, не как самодостаточное (как книжное слово), а как проявление целостной телесной формы человека, понятой морально-эстетически (калокагатия древних греков) или натуралистически (у римлян). Об этом я много писал в своей книге «Личность и коммуникации. Антропология устного и письменного слова». Во-вторых, несмотря на такой приоритет устного слова нам, увы, уже не дано услышать устную речь Платона или Цицерона — но нам остались их письменные произведения, которые являются особой языковой манифестацией их образа, в первую очередь, конечно, в так называемых личных формах письменных автокоммуникаций (письма, воспоминания и т. д.), но и в целом в их главных произведениях, которые, как мы увидим, для потомков могут иметь определяющее влияние при формировании в глазах последних

образов этих античных авторов. Наконец, в-третьих, мы можем рассматривать образ грека и римлянина только опосредованно, если, правда, считать опосредованием создание образа в пластическом искусстве. Такая иконография античных философов, исследованием которой я и коллеги занимаемся уже несколько лет, открывает нам не только образ конкретного человека, как это происходит при непосредственном восприятии, но и, так сказать, коллективный, во всей своей историко-культурной и даже историко-философской специфике образ философа, как он виделся в то или иное время.

В дальнейшем я хотел бы показать, как рассмотренные выше две составляющие образа — визуальная и нарративная (письменная) — вступают в определенный конфликт друг с другом, в том числе для рассматривающих и оценивающих образ античного философа потомков. Речь идет о том, что зачастую — и на уровне повседневного восприятия, и на уровне историко-культурной оценки — образ выступает результатом *предвосхищающего ожидания*, в основу которого кладется определенная *схематизация и стереотипизация визуальной или нарративной составляющей*. Поэтому, когда такое предвосхищение сталкивается с той стороной образа, которая не укладывается в изначально заданные рамки, она может вызывать разочарование или даже «выноситься за скобки», не учитываться какое-то время. Обращаясь к образам *Сократа, Платона и Цицерона*, я хочу кратко рассмотреть такую ситуацию предвосхищающего ожидания и следующего за ним разочарования.

### **Сократ**

Образ Сократа (Рис. 16–21), его внешность, пожалуй, впервые стали культурным событием, тем визуальным феноменом, который несет в себе наглядно воплощенный смысл и даже нравственный урок. Даже Гомер привлекал к себе внимание не всем своим образом, как Сократ, а своей слепотой, так выразительно контрастирующей с детальной наглядностью и пластичной глубиной его поэм. Сократ жил во времена высокой классики (вторая половина V в. до н. э.), когда идеал калокагатии, целостного нравственно-физического совершенства человека, был действенным. Поэтому прежде всего грека должен был поразить в Сократе контраст, созда-



ваемый его неказистой внешностью и признаваемой многими моральной красотой; собственно, этот контраст и сделал внешность Сократа известной и обсуждаемой. (Поэтому, кстати, дошедшая до нас иконография Сократа достаточно однородна, представляя в основном вариации с греческого оригинала Лисиппа, и в ней того расхождения в образе, которое мы встречаем, например, в отношении *Демокрита*, нет). Инаковость внешнего вида Сократа сразу выделяла его из толпы: его сравнивают с силеном Марсием («Пир» Платона) и со скатом («Менон»). Нам сейчас трудно в полной мере это понять, но для грека, мыслившего пластично, воспринимаемая визуально красота являлась естественным проявлением красоты внутренней, и одно рассматривалось как обратная сторона другого. Именно на способности распознавать нрав, этос по облику и стояла античная физиогномика. Поэтому очень показателен приводимый Цицероном рассказ, как Зопир, считавшийся одним из основоположников искусства физиогномики, однажды, анализируя внешность Сократа, стал указывать на его многочисленные пороки, о которых свидетельствовала внешность философа. Люди подняли Зомира на смех, поскольку ничего подобного за Сократом не знали, но сам философ заступился за физиогномиста, признав наличие таких пороков в молодости, от которых он избавился «силой разума» [Цицерон, с. 322].

Интересно охарактеризовать образ Сократа, опираясь на трактат по физиогномике Аристотеля (некоторые считают, что Псевдо-Аристотеля, но в любом случае это произведение перипатетической школы). Мы будем опираться прежде всего на лицо, так как большая часть дошедших до нас изображений Сократа — это бюсты и гермы, копии с оригинала *статуи* Лисиппа. Итак, тупого характеризует мясистая шея, большой круглый лоб; бесстыжого — круглое лицо; добродушного — лоб широкий, мясистый, гладкий; угрюмого — лицо морщинистое, глаза сухие; о бесстрашии говорит плотная и полная шея. Относительно частей лица Аристотель говорит следующее: у кого губы толстые, верхняя губа выступает над нижней — тупой; края ноздрей толстые — добродушный; конец носа толстый — тупой; горбатый нос начиная ото лба — бесстыжий, склонный к похотливости; лицо мясистое — добродушный, широкое лицо — ленивый; глаза маленькие — малодушный; большой лоб — вялый, круглый лоб — тупой, разглаженный лоб — льстец; большая голова — чувствительный и т. д. Сумми-

руя, можно выделить такие качества Сократа, как добродушие, склонность к лени, вялость, малодушие, тупость, склонность к похотливости и упрямству. Как видим, Сократу надо было сильно поработать над собой [Лосев, 1975, с. 329–352].

Итак, ясно, природная предрасположенность души, естественным образом проявившаяся в соответствующих характеристиках тела, может быть исправлена свободной волей человека, сознательно выбравшего для себя путь разума и блага. Характерно, что внешний образ понимался в Античности соответственно с тем, как понималась добродетель. Самое общее ее понимание сводится к бесстрастному, спокойному, не позволяющему внешним обстоятельствам выводить из себя поведению, т. е., скажем так, статично-застывшему, однородно-неизменному образу, определяемому выбранной мудрецом установкой на истину и благо. И здесь опять важно замечание Цицерона, которое он берет из неизвестного нам источника, о том, что Сократ никогда не менялся в лице, и Ксантиппа как раз бранила его за то, что он с каким видом уходил из дома, с таким же и приходил («И понятно, что выражение лица его никогда не менялось: ведь дух его, отпечатлевшийся на лице, не знал изменений» [Цицерон, с. 279]. Можно предположить поэтому, что с Сократа начинается закат принципов калокагии, и соответственно все большее разделение внешнего и внутреннего.

Теперь о языке (кстати, физиогномика оценивает и речь человека, манеру говорить и особенно характеристики голоса). Сократ, как известно, не писал сочинений, но его способ устного общения, как и его образ, остался в истории, ведь вся жизнь Сократа — результат его творчества, его работы над собой, его самоопределения. Я сейчас даже имею в виду не содержание его философии, а *особенность его устной диалогической коммуникации*. Совершенно очевидно, что это была не агрессивная, выражающаяся в громком голосе, беспрекословно утверждающая свою позицию манера говорить — скорее, это была спокойная, сдержанно-ироничная, не суетливая, упорядоченная, выдержанная речь. Очень интересно, что в приведенном трактате по физиогномике Аристотеля голос оценивается исключительно в отрицательных характеристиках — почти полностью совпадающих с теми, которые приводит Феофраст в своих «Характерах», представляющих иллюстрации физиогномических типов, народные уличные типажи,

проявляющиеся в соответствующей манере речи. Из этих характеристик Сократу подходит только та, где отмечается слабый, не-напряженный голос — кто так говорит, те смиренны, подобно овцам [Лосев, 1975, с. 344].

Но нам здесь важно отметить, что *речь Сократа отличалась гипнотическим эффектом* — в конце концов, Алкивиад не зря сравнивал его с силеном Марсием, завораживающим игрой на авле, двойной флейте (для греков флейта была самым чувственным, пробуждающим страсть инструментом) — Сократ же достигал того же эффекта одними речами, без каких-либо инструментов, и, своими словами увлекая людей, потрясал, вызывал волнение, смятение и даже стыд (Пир, 215–216с). Видимо, такой эффект могут вызвать не одни лишь софистические ухищрения в игре слов и понятий, т. е. здесь работала не одна лишь рациональная техника.

Вообще говоря, признавая рационалистическую жилку Сократа, все-же нельзя ее преувеличивать и тем более абсолютизировать: очевидно, в нем было и что-то влекущее к себе помимо строгих законов логики. Думаю, в определенных границах уместно говорить и о *мистическом Сократе*, и не только лишь в связи с его знаменитым гением. Гений ведь — тоже голос, прислушиваясь к которому Сократ уже вступал в диалог и транслировал его в разговоре с людьми; Сократ не видел своего даймония, но слышал его, аудиальное здесь имеет приоритет перед визуальным, это начало интериоризации сознания. Дело в том, что гений воздействовал не только на Сократа, но и на людей, общавшихся с философом (Теэтет, 151a; Феаг, 128a–131). В Феаге Аристид открыто признается, что общение с Сократом приносит пользу общающимся с ним (например, чудесным образом наделяет интеллектуальными способностями), и польза эта есть даже и *без самого общения*, только лишь благодаря *пребыванию вместе* с ним в одном и том же доме. Но интересней всего признание Аристида в том, что самые великие успехи сопутствовали ему тогда, когда он, *сидя рядом с Сократом, тесно прижимался к нему* (Феаг, 130e). Таким образом, Сократ здесь предстает *мистическим медиумом*, который приносит успех людям, в том числе прагматический, позволяет им совершенствоваться не только своими речами, но и психосоматически, так сказать, заряжая их через телесную коммуникацию, телесный контакт положительной энергией себя и своего гения, что, впро-

чем, нераздельно. И все это — несмотря на внешность Сократа, которая, если не знать о истории его жизни, смерти, философии, имеющемся мистико-харизматическом притяжении, вполне могла бы относиться к одному из взятых с афинской агоры типажей феофрастовых характеров.

### *Платон*

Говоря о Платоне (Рис. 22–25), остановимся на одном показательном эпизоде из истории иконографии Платона. Уже в Античности, практически еще при жизни философа, стал складываться настоящий культ Платона, которого и не называли иначе, как «божественный»; философы — прежде всего за возвышенный и фундаментальный характер его философии, ораторы — за литературное совершенство его диалогов. Неудивительно, что со временем появился *платоновский миф*, который с неизбежностью стал предопределять образ Платона. Утверждению этого мифа способствовало появление настоящего религиозного культа Платона как основателя Академии (по крайней мере, для членов Академии), и местом его почитания была его могила, служившая естественным дополнением к святилищу Муз, которым и был посвящен садовый участок в священной роще героя Академа (вообще нельзя недооценивать религиозной составляющей древнегреческих философских содружеств) (Рис. 26). Неудивительно, что сразу после смерти Платона его ученики начали создавать легенду о божественном происхождении Платона, о его мистическом зачатии матерью не от смертного, а от Аполлона [Диоген Лаэртский, III, с. 2] — к слову сказать, точно также будет выстраиваться легенда о божественном происхождении Александра Великого, правда, уже сознательно им самим же. Если первые академики ощущали себя членами религиозного союза (фиаса), то его основателем должен был быть человек не простого, а божественного происхождения, настоящий Учитель, Мудрец.

Конечно же, укреплению такого представления способствовала и глубина платоновской философии, и красота языка платоновских диалогов. Так, например, в своем трактате «О стиле» Деметрий постоянно приводит места из Платона (наравне с Гомером) для показательного-образцового иллюстрирования риторических правил, стилей, языковых приемов и конструкций, а Дионисий

Галикарнасский в своем сочинении «О соединении слов», сравнивая Платона по искусству владения языком с Демосфеном и Исократом, отмечает его божественное понимание мелодии и ритма, вызванное «великой заботой» о языке [Дионисий Галикарнасский, 1978, с. 196, 216–217]. Можно проследить, как развивалось и укреплялось представление о божественности Платона в Античности, основанное и на фундаментальности, глубине, сокровенной высоте его философии, и на очевидной красоте и гармонии языка его диалогов.

Сначала в Античности такое представление соседствовало с многочисленными скульптурными образами философа, опиравшимися на его историческую аутентичность, представленную прежде всего статуей Силаниона, которую, как известно, велел изваять и поставить в Академии перс Митридат, будущий царь, еще при жизни Платона (ок. 370 г. до н. э.), сопроводив следующей надписью: «Митридат персидский, сын Водобаты, посвящает музам этот образ Платона, работу Силаниона» (Рис. 22, 24). Был еще один памятник Платону, которую поставили граждане Афин неподалеку от Академии в знак своего признания его заслуг. Но уже в *неоплатонизме происходит формирование почти мифологического образа Платона как универсального и идеального философа*, что находит выражение в его позднеантичной иконографии, на которой его изображение не имеет ничего общего с реальной внешностью, воплощая трепетные представления о нем (в этой связи можно вспомнить, например, мраморную инкрустацию образа Платона в Кенхреях неподалеку от Коринфа). Неоплатонизм создает образ Платона на основе исключительно его философии, не обращаясь к реальному визуальному портрету, который, как чувственная конкретность, рассматривался вторичным и несущественным.

Этот процесс будет со временем лишь набирать обороты, и неудивительно, что в эпоху Возрождения, во время всеобщей идеализации Античности, и сам Платон, основатель идеализма, представал идеально красивым человеком (это совпало также с героизацией и идеализацией человека в антропоцентрическом искусстве итальянского Ренессанса) (Рис. 23). Поэтому вполне естественно, что портретом Платона стали считать красивую бронзовую голову с повязкой на волосах (изображавшую, скорее всего, Диониса). И только во второй половине XIX в. в римском собрании Кастеллани была найдена герма с хорошо сохранившейся

надписью, позволившей точно атрибутировать ее как образ Платона; именно она легла в основу иконографии философа, помогая идентифицировать другие его изображения (Рис. 24). Однако для многих виднейших специалистов-филологов, таких как Генрих Хайдеманн и У. фон Вилламовиц, это изображение человека с широким, кажущимся несколько простоватым лбом, напоминающего строгого учителя детей, было слишком приземленным и не укладывалось в ожидаемый образ человека, столь высокого, благородного, поистине божественного духа, написавшего дипломы «Пир» и «Федон», «Тимей» и «Государство», «Парменид» и «Софист». Неудивительно, что до сих пор в лучших музеях мира есть бюсты с надписью «Платон» (Рис. 25), полностью отличные от уже ставшего привычным образа и не имеющие отношения к реальной иконографии философа, поскольку эта атрибуция, начиная с эпохи Возрождения и позднее, определялась исходя из того, каким *должен был быть* Платон в глазах эпохи [Хафнер, 1984, с. 210–212].

### **Цицерон**

В продолжение этой темы очень интересно обратиться к образу Цицерона (Рис. 54, 55). Исследование *эпистолярного и визуального образа Цицерона* — отдельная большая тема, я здесь, в заключение статьи, лишь кратко намечу и обозначу ту ее линию, которая касается сопоставления нарративного и пластического факторов формирования образа. Высокая значимость такого исследования определяется для нас несколькими причинами. Во-первых, тем, что от Цицерона дошла богатейшая переписка (составляющая 929 писем, из которых более 800 принадлежат самому Цицерону), где он не только, по словам Корнелия Непота (Корнелий Непот, Атик, 16, 3–4), дает наиболее полные сведения для воссоздания «связной истории тех времен» [цит. по: Письма Марка Туллия Цицерона, с. 405], но и, пожалуй, впервые в Античности так полно, выразительно и личностно-интимно манифестирует себя. Во-вторых, потому, что мы также имеем его богатую пластическую иконографию. И в-третьих, потому, что нарративный образ Цицерона, каким он предстает в наиболее личной части его переписки (письма к Аттику, жене, Тиру, брату Квинту), вступает в определенное противоречие с его иконографическим образом.

С анализа этого противоречия мы и начнем. Когда в 1345 г. Петрарка нашел в библиотеке Вероны считавшиеся утраченными письма Цицерона к Аттику, брату Квинту, Бруту и Октавиану, он, наверное, испытывал настоящий восторг, который, однако, в процессе чтения сменился если не разочарованием, то некоторым недоумением. Дело в том, что образ Цицерона как бескомпромиссного обличителя, твердого героя с нерушимыми принципами, образцового *pater patriæ*, который составил себе Петрарка на основе его речей, философских произведений, показательных фактов биографии, а также — этого мы не можем исключить — и пластических изображений, вступил в конфликт с тем образом Цицерона, который возник из его писем. Перед взором читателя вставал не стойкий республиканец, а самолюбивый, нерешительный, сомневающийся, подчас склонный к саморефлексии и при этом поддающийся безрассудно-порывистым действиям, временами (особенно после смерти любимой дочери) откровенно слабый, ведомый, нуждающийся в поддержке человек; иными словами, не нормативно-идеализированный, а живой, во всей конкретной определенности своего этоса, с индивидуальным характером и слабостями человек. Именно таким он выступает прежде всего в письмах Аттику. Не исключено, что такую высокую, непривычную для того времени, степень личностного самораскрытия Цицерон смог осуществить благодаря психологической тяге к Аттику как человеку, дистанцированному от политической жизни Рима, здравомыслящему прагматичному аналитику и, главное, воплощавшему те качества, которых сам Цицерон был лишен, но которые желал бы обрести [Грабарь-Пассек].

В принципе, ничего удивительного в таком расхождении между идеализированным и произвольно проявляющимся повседневным образом здесь нет: идеализация, представляющая собой определенного рода нормативную схематизацию и объективацию образа «со стороны» и *post factum* (хотя она также довольно часто осуществляется — и с Античности до настоящего времени в этом смысле не многое изменилось — и при жизни самого человека, примером чему являются, скажем, официальные биографии и автобиографии или тонкости современного политического имиджмейкерства, работающего с коллективным сознанием масс), не может не прийти в столкновение с образом живого человека, являющегося результатом непосредственной, произвольно-до-

рефлексивной самоманифестации его бытия (в том числе посредством письменности, благодаря такой форме автокоммуникаций, как личная переписка). Правда, нередко и даже довольно часты обратные случаи, когда сложившийся только по письмам и на основе схематизма собственной формообразующей деятельности сознания или из определенных ожиданий воспринимающего образ человека не согласуется с увиденным образом человека реального (хотя к степени этой реальности, как и к самому понятию реального, нужно относиться осторожно и критически). Особенно такая ситуация характерна для настоящего времени, когда виртуальное общение, в котором можно почти без ограничений конструировать свой образ (имя, пол, внешность, род занятий и т. д.), представление вытесняют и замещают реальное явление. Только, пожалуй, язык (*особенно личных автокоммуникаций*) *остается неподотчетным маркером реального образа человека* (а через него — и его образование, социальная среда, гендерная принадлежность и т. д.), хотя и здесь распространение универсального языка социальных сетей, так называемого «олбанского», вносит свои коррективы.

Итак, язык может как произвольно манифестировать живой, неотфильтрованный, нередуцированный образ человека, и это прежде всего язык повседневного устного общения или язык особых форм письменной автокоммуникации (например, личного дневника или личной переписки, как это было с письмами Цицерона Аттику, когда их автор не стремился искусственно моделировать свой портрет в нужном ему ракурсе), так и представлять человека в опосредованном, «литературном», даже мифологическом виде.

Обратимся к скульптурной иконографии Цицерона. Прежде всего, стоит отметить большое количество *прижизненных* изображений, из которых наиболее известны и выразительны бюсты из Мантуи (Палаццо Дукале), Флоренции (Галерея Уффици) (Рис. 54), Рима (Капитолийские музеи, Зал философов, и Ватиканские музеи, музей Кьяромонти) (Рис. 55); стоит также отметить *статую* Цицерона из Оксфорда (музей Ашмола). Такая распространенность образа, несомненно, связана с высоким политическим значением Цицерона, особенно после 63 г. до н. э., времени выступления против Катилины, который дважды избирался консулом, получил самый почетный титул *pater patriae* и до самой



смерти был довольно активным на политической сцене, перейдя на сторону Помпея в его противоборстве с Цезарем, затем вступив в оппозицию Марку Антонию. Можно с уверенностью говорить, что *прижизненные портреты изображают прежде всего Цицерона-политика* — в отличие от последующих, когда он признается непревзойденным оратором, в одном ряду с Демосфеном, создателем классической латыни.

Главная линия в иконографии Цицерона представляет нам зрелого, с благородными, показывающими сильный характер чертами лица, но при этом угрюмого, даже хмурого, саморефлексирующего, явно озабоченного чем-то очень важным, со следами — подчеркнуто выраженными складками на лбу — сильных переживаний и богатого жизненного опыта, в целом довольно усталого, находящегося в постоянном напряжении человека. Хафнер находит даже в этом образе нерешительность, терзание внутренней раздвоенностью, вызванной, с одной стороны, любовью ко всему греческому, а с другой — сознанием долга перед Римом как высшей ценности [Хафнер, 1984, с. 277]. Впрочем, как бы мы ни интерпретировали эту иконографию (доля субъективности которой всегда сохраняется), в любом случае перед нами предстает человек, чье изображение очевидно отличается от портрета «традиционного» римлянина, в котором со всей полнотой возможностей индивидуального натурализма, характеризующих римскую пластику, предстает суровое, предельно сдержанное, вплоть до физиономического бесстрастия и аскетизма, лицо, часто с ярко выраженным волевым началом; таких немало среди собрания римских портретов мужчин в Эрмитаже (Римский портрет, 1974). Это и неудивительно, учитывая, во-первых, то переломное время — кризис республики и приход империи — в котором жил, находясь в политическом средоточье, Цицерон; во-вторых, то, что даже с учетом приоритета политической деятельности, его образ жизни, начиная от воспитания у стоика Посидония на Родосе, был пронизан приобщенностью греческой философии, получившей развитие у него в явных субъективно-интериоризированных формах; и в-третьих, нужно иметь в виду, что Цицерон, будучи действительно великим оратором, владел большой палитрой разнообразных письменных стилей (от серьезного философского или политического содержания до легкого, полного шуток и анекдотов, даже фривольного, от классически официального и рито-

рического до повседневного устного), позволяющих выражать те или иные смысловые оттенки соответствующими языковыми средствами, например, в письмах к тем или иным адресатам; очевидно поэтому, что Цицерон обладал способностью с высокой степенью аутентичности выражать в языке — прежде всего языке своих писем — тончайшие нюансы своей внутренней жизни, тем самым открывая и в определенном смысле легитимируя их для сознания.

Думается, все эти моменты не могли не найти своего выражения в образе Цицерона, известного нам сегодня по главной линии иконографии, которая, смею предположить, соответствует его личности. В этой связи любопытно, что вторая, существенно менее распространенная иконографическая линия, представленная прежде всего еще одним бюстом с именем Цицерона из Уффици, бюстом из Национального Археологического музея Неаполя и *статуй* из Оксфорда в музее Ашмола (обе I в. до н. э.), являет нам абсолютно другого Цицерона, намного более соответствующего традиционному канону изображения римлянина. Здесь лицо лишено всей сложной многозначительности, психологической неоднозначности, опыта активной саморефлексирующей деятельности, т. е. всего того, что является яркой манифестацией *внутренней* индивидуальности. Взамен мы видим типичного римлянина с характерной короткой прической, твердой решительностью, волевым, бесчувственно-непроницаемым взглядом. Можно предположить, что таким Цицерон хотел видеть себя, таким, возможно, мастер видел схематический образ современного ему политика-республиканца, но личность самого Цицерона была намного более неоднородной и сложной, и ее образ уже не укладывался в принятые в первой половине I в. до н. э. иконографические портретные стандарты. В этом смысле главная иконографическая линия Цицерона более соответствовала тому неоднозначному образу человека, который предстает в личных письмах (прежде всего к Аттику), тогда как вторая иконографическая линия, возможно и отражающая представления нашего героя о себе, является более искусственной и схематично-нормативной, отражая прежде всего республиканский дух его образцово-показательных речей. И разочарование Петрарки при знакомстве с цicerоновской перепиской было вызвано тем, что он сформировал подлинный образ своего героя на основе этих речей (не имея возможности, видимо, быть

знакомым с произведениями первой иконографической линии), забыв, похоже, что любой герой является прежде всего живым человеком, сложной личностью, раскрывающей свою личность, какой бы неоднозначной она ни была, как визуально, непосредственно в своем образе, так и нарративно, в личных формах коммуникации.

### **Иконография Зенона Китийского и «уравновешенные» люди Платона**

Посмертная статуя Зенона Китийского (Рис. 39) демонстрирует нам уставшего от жизни философа (как тут не вспомнить историю его смерти!). Однако он сохраняет ясность ума и не перестает пытливно вглядываться в то, что его ждет, в то, что впереди. Этот взгляд не суетлив, не беспокоен, он разумен и даже требователен. Подлинный мудрец уже не должен заботиться о своем соответствии обстоятельствам. Он требует, чтобы обстоятельства соответствовали ему. Может быть, именно это имел в виду Диоген Лаэртский, который говорил, что Зенон был угрюмым и едким с вечно нахмуренным лицом (*De vita*. VII.1.16).

Но только ли об этом свидетельствует изображение Зенона? Античный скульптор, создавая свои произведения, не только стремился выразить определенные эстетические представления или продемонстрировать свое искусство пластической формы. Изображение, особенно изображение философа, несло определенный смысл, послание тем, кто его видит. Наверняка предполагалось, что они смогут прочесть его. Оно играло важную роль в пространстве публичной истории, которым являлся скульптурный и архитектурный облик античного города. Хотя представление о неперменной дидактичности античного искусства является преувеличением, посмертный портрет философа должен был не развлекать, а значить.

Какие подсказки о значении портрета Зенона мы можем получить из античных текстов? Вновь обратимся к физиогномическим сочинениям, в первую очередь — к аристотелевской

«Физиогномике»<sup>1</sup>, создававшейся, вероятно, в годы, релевантные жизни Зенона. Там мы встречаем немало сравнений людей с животными, так как античная физиогномика — как уже указывалось выше — являлась одной из форм рационализации и адаптации фольклорных и мифологических представлений к развивающимся научным знаниям. Определенные черты, присущие животным, переносились на людей — но уже не как тотемные признаки, подсказывающие их происхождение. Мясистый нос оленя или осла становился признаком, который позволял группировать людей, а также припоминать те черты характера, которые, скорее всего, свойственны его носителю. Просто у животных они выражены значительно более ярко, у людей же скрыты за их внешней разумностью. Это прекрасно выразил Платон в известном месте из IX книги «Государства» (588b–e), где он сравнивает человеческую душу с Химерой, составленной из разных живых существ. Призывая своих собеседников вообразить животных-насельников, воплощающих различные вожделения и страсти души, Сократ добавляет: «Теперь придай им снаружи, вокруг, единый облик — облик человека, так, чтобы все это выглядело как одно живое существо, а именно как человек, по крайней мере для того, кто не в состоянии рассмотреть, что находится там, внутри, и видит только внешнюю оболочку» (588d5–e, пер. А. Н. Егунова).

Не менее важное значение для прояснения характера человека имели, по мнению древних физиогномистов, и те признаки, которые мы сейчас обозначили бы как гендерные. Мужественность и женственность в облике человека накладывала несомненный отпечаток на его психологический типаж и ментальный облик. Вот пример классического суждения Аристотеля на эту тему: «Ясно и то, что в каждом роде животных самки имеют меньшую голову, более узколицы, менее широки в груди, бедра и ляжки у них более мясистые, чем у самцов, колени у них менее крепкие, голени тоньше, ноги более красивые, весь телесный облик более приятен, чем благороден, они менее мускулисты и более слабы, имеют более гибкое тело. В противоположность всему этому самцы более

---

<sup>1</sup> Мы склоняемся к мнению, что этот текст создавался не самим Аристотелем, но кем-то из его учеников первых поколений Ликия. Однако для нужд настоящей статьи вопрос об авторстве «Физиогномики» и о времени ее создания не существен.

храбры и прямы по природе. Самки — более робкие и лукавые» (Физиогномика, 809a26–30, здесь и далее пер. А. Ф. Лосева: [Лосев, 1975]).

Собственно, эта сторона «гендерной» физиогномики и станет для нас основой для интерпретации облика Зенона. Античные литературные свидетельства также добавляют информации об облике Зенона. Быть может, мы сумеем понять, что нам подсказывал скульптор, когда изображал мудреца, как он «читал» его характер и природу той философии, которой Зенон придерживался. И здесь нам пригодятся также рассуждения Платона о женской природе и об «уравновешенном» типе души.

Начнем с характеристики облика Зенона, которую мы обнаруживаем у Диогена Лаэртского (здесь и ниже фрагменты «О жизни, учениях...» даны в переводе М. Гаспарова). «У него была кривая шея (говорит Тимофей Афинский в “Жизнеописаниях”), а сам он, по свидетельству Аполлония Тирского, был худой, довольно высокий, со смуглой кожей (за что его и прозывали “египетской лозой”, как сообщает Хрисипп в I книге “Пословиц”), с толстыми ногами, нескладный и слабосильный — оттого-то, как говорит Персей в “Застольных записках”, обычно он не принимал приглашений к обеду» (VII.1.1).

Аристотель в «Физиогномике» как будто имеет в виду Зенона, когда пишет: «У кого лодыжки мясистые и плохо расчлененные — слабы душой; это соотносится с женственным типом... У кого бедра ширококостные и полные — мягкие; соотносится с женственным типом... Слишком смуглые робки; это соотносится с египтянами, эфиопами» (810a–b; [Лосев, 1975]). Женственность Зенона (реальная или выдуманная) подчеркивается Тимонем, которого опять же цитирует Диоген:

Тимон пишет о нем в «Силлах»:

Я увидел финикиянку старую в темной гордыне:

Было ей мало всего; но корзинка ее прохудилась,

А ведь и так в ней было не больше ума, чем в трещотке (VII.1.15).

Сравнение со старой финикиянкой может вызвать ассоциация со своеобразными сексуальными традициями, распространенными в тогдашней Элладе. Действительно, как и многие персонажи своего времени, Зенон имел и гомосексуальный, и гетеросексуальный опыт. «С мальчиками он имел дело редко, а с девками раз или

два, только чтобы не прослыть женоненавистником» (VII.1.13)<sup>1</sup>. Утверждая автономность мудреца по отношению к нормам гражданской морали, Зенон, по словам Секста Эмпирика, полагал, что «сходиться с мальчиками следует не больше и не меньше, чем с немальчиками, а с женщинами — так же, как с мужчинами. Ведь то же самое приличествует и подобает и мальчикам, и немальчикам, женщинам и мужчинам» (Sext. Emp. Pyrr. hypot. III.245; пер. А. А. Столярова). В стоической этике сексуальные связи относятся к сфере безразличного, так что приведенные выше тезисы не должны вызывать у нас удивления. В своем идеальном государстве Зенон вообще предлагает общность жен. «А одежду велит носить мужчинам и женщинам одну и ту же, и чтобы ни одна часть тела не была прикрыта полностью» (VII.1.33). Это требование либо подчеркивает равенство мужской и женской природы, либо же имеет своей целью стимуляцию сексуальной активности граждан и продолжения рода — открытость одеяний, особенно женских, приписывалась некоторым легендарным законодателям<sup>2</sup>.

Однако все перечисленное не означает, что «старая финикиянка» — свидетельство исключительно об определенных половых пристрастиях философа. Скорее, шутка указывает на черты характера, прямо выразившиеся, по мнению Тимона, в стоической философии.

Итак, какого Зенон был нрава? Совершенно очевидна аскетичность Зенона Китийского. «Ел он ломтики хлеба, мед и самую малость вина с хорошим ароматом» (VII.1.13). Чуть ниже Диоген продолжает: «Был он закален и неприхотлив, пищу ел сырую,

---

<sup>1</sup> Впрочем, Афиней в своих «Пирующих софистах» делает его исключительно любителем мальчиков (См. Athen. Deipnosoph. Афиней. XIII.563e.).

<sup>2</sup> Вместе с тем, Зенон писал о любви: «...в начале книги под заглавием “Учебник любви”, а также довольно много и в “Беседах”» (Diog. VII.1.34). Едва ли любовь рассматривалась им в платоновском духе — как божественная сила и импульс, которая в наш, «Зевсов» век способна направлять нас к мудрости. Скорее всего, речь шла о прагматическом смысле любви для государства и о «лучшем», т. е. наиболее здоровом, отношении к ней (противопоставление любви-страсти разумному дружескому расположению к предмету симпатии). Срв. историю, рассказанную тем же Диогеном: «Влюбленный в Хремонида, он сидел рядом с ним и с Клеанфом и вдруг встал; Клеанф удивился, а Зенон сказал: “Я слышал от лучших врачей, что при воспалении самое хорошее средство — покой”» (Ibid. VII.I.17). И еще: «...красоту он называл цветком целомудрия» (Ibid. VII.I.23).

а плащ носил тонкий». Даже комический поэт Филемон, по словам Диогена, признает его воздержанность:

Сухая смоква, корка да глоток воды –

Вот философия его новейшая;

И мчат ученики учиться голоду (VII.1.27).

Слабости Зенона выглядят вполне простительными и минимальными: «[Зенон] любил фиги, охотно и с удовольствием загорал на солнце» (Геркуланейский список стоиков col. VI (цит. по: [Столяров, с. 13]. Срв. Diog. VII.1.1). Диоген рассказывает анекдот о поведении философа на пирушках. «На вопрос, почему он такой суровый, а за попойкой распускается, он ответил: “Волчьи бобы тоже горькие, а как размокнут, становятся сладкими”. Действительно, на таких пирушках он давал себе волю, что подтверждает и Гекатон во II книге “Изречений”» (VII.1.25).

Суровость и едкость нрава Зенона уже отмечалась нами выше. Впрочем, есть свидетельство и о его обходительности — правда, в своеобразной компании. «В обхождении, говорят, был он очень хорош, так что Антигон часто приглашал его на гулянья» (VII.1.14). Хотя рассказы о почтительном отношении македонского царя Антигона II (Гоната) к нашему философу, скорее всего, являются более поздними апологетическими домыслами (как и переписка с Антигоном), они предполагают, что суровый и нелюдимый (VII.1.13–14) мыслитель мог быть вполне учтивым в компании монарха.

Возникает впечатление, что суровость и едкость были своего рода маской, защищающей ранимую натуру мыслителя. Он не был мастером публичной полемики, но не из-за недостатков риторического образования, а, скорее, потому, что сама ситуация открытого психологического конфликта была для него неприятна. Диоген Лаэртский утверждает: «Осмеивая кого-нибудь, он делал это незаметно и не с маху, а словно издали» (VII.1.17). Показательны детали его полемики с Аркесилаем, которые сообщает нам Нумений: «Но когда они поссорились уже в открытую, то поносили друг друга не взаимно, но лишь один Аркесилай Зенона, — потому что Зенон в споре держал себя напыщенно и угрюмо» [цит. по: Столяров, с. 8]. В результате, Зенон начал нападать не на Аркесилая, а на Платона, учения которого, по мнению Нумения, он не знал (однако покойный Платон не мог «дать сдачи»).



Еще одна отчетливо фиксируемая сторона зеноновской натуры — стыдливость<sup>1</sup>. До нас дошли анекдоты о времени пребывания Зенона в школе киников и о причинах его выхода из нее. Диоген Лаэртский говорит: «При всей своей приверженности к философии он был слишком скромнен для кинического бесстыдства. Поэтому Кратет, чтобы исцелить его от такого недостатка, дал ему однажды нести через Керамик горшок чечевичной похлебки; а увидев, что Зенон смущается и старается держать его незаметно, разбил горшок у него в руках своим посохом, похлебка потекла у Зенона по ногам, он бросился бежать, а Кратет крикнул: “Что ж ты бежишь, финикийчик? Ведь ничего страшного с тобой не случилось!”» (VII.1.3).

Апулей во «Флоридах» рассказывает о любви Гиппархии к Кратету. Хотя у нее были более богатые и привлекательные кавалеры, из всех них она выбрала горбатого и нищего философа, причем заявила, что тот может вести ее куда захочет и делать с ней все, что пожелает. Следуя (возможно, вымышленной) традиции кинических «собачьих свадеб», Кратет устроил своей невесте испытание-посвящение в кинизм: он «привел ее в портик, и там, в людном месте, средь бела дня, у всех на виду лег рядом с нею». Лишь стыдливость Зенона помешала превратить «брачную ночь» в публичный половой акт: «Тут же на виду у всех он лишил бы ее невинности, которую с самообладанием, не уступавшим его собственному, предлагала ему девушка, если бы Зенон не растянул свой драный плащишко и не защитил учителя от любопытных взоров людей, стоявших вокруг» (Apol. Flor. XIV, пер. Маркиш)<sup>2</sup>.

Требование скромности и стыдливости присутствует в следующем свидетельстве о Зеноне (противоречащем его представлениям о том, каковы должны быть одеяния граждан идеального государства — см. выше): «Он говорил, что молодые люди должны знать порядок и в походе, и в облике, и в одежде» (VII.1.22).

Стыдливость, скрывающаяся за внешней суровостью, стремление не вступать в прямой конфликт с оппонентами; умение быть

---

<sup>1</sup> См.: [Гаджикурбанова, с. 111 и далее].

<sup>2</sup> Современные ученые сомневаются в аутентичности этого свидетельства. Однако даже если перед нами фантазия Апулея, либо какого-то более раннего источника, выбор Зенона на роль смутившегося ученика очень характерен и безусловно показывает тот «характерологический контекст», в котором воспринимался образ основателя стоической школы.

обходительным с монархом, восприятие сферы эроса как безразличного, требующего рационального отношения — все это может быть соотнесено с портретом Зенона и с приведенным выше фрагментом из «Физиогномики» Аристотеля. «Феминность» характера (природы) самого Зенона, а также морального облика его философии кажется довольно очевидной. Но мы можем найти еще один критерий различения маскулинного и феминного типов души, а также свойственных им типов морали — в сочинениях Платона<sup>1</sup>.

Согласно «антропологическим» представлениям основателя Академии, различие между мужской и женской душой не имеет метафизического характера. Вот что он пишет в «Тимее»:

«Вот что скажем мы об этом: среди произошедших на свет мужей были и такие, которые оказывались трусами [вариант перевода: „малодушными“, „боязливými“. — Р. С.] или проводили свою жизнь в неправде, и мы не отступим от правдоподобия, если предположим, что они при следующем рождении сменили свою природу на женскую, между тем как боги, воспользовавшись этим, как раз тогда создали влекущий к соитию эрос и образовали по одному одушевленному существу внутри наших и женских [тел]» («Тимей», 90e5–91a5; опускаем детали физиологии женского и мужского тел, по Платону).

Таким образом, женщина — «переделанный» мужчина, образовавшийся в результате операции по изменению пола, которую совершили в начале времен боги. А раз так, потенциально женщина может воспитываться в том же духе, что и мужчина. И в «Государстве», и в «Тимее» Платон полагает, что в сословии стражей женщины имеют схожие с мужчинами права и к ним применимы те же техники воспитания.

«Сократ. Речь зашла и о женщинах, и мы решили, что их природные задатки следует развивать примерно так же, как и природные задатки мужчин, и что они должны делить все мужские занятия как на войне, так и в прочем житейском обиходе» (Ibid. 18c).

Итак, потенциальная мужественность свойственна женщинам, которые, согласно приговору мудрецов идеальной политики, оказываются включенными в число стражей. Однако Платон идет дальше, обнаруживая в части мужчин своего рода женственность.

---

<sup>1</sup> Фрагменты из диалога «Тимей» даются в переводе С. С. Аверинцева, из диалога «Политик» — в нашем переводе по изданию: Statesman // Platonis Opera / ed. John Burnet. Oxford University Press, 1903.

Самые яркие рассуждения на эту тему мы видим в «Политике» — касающиеся той части граждан «доброго нрава», которые отличаются не пылким мужеством, но уравновешенностью (греч. «κοσμιότητος» Лиддел-Скотт дает: *orderly, well-behaved, modest*, т. е. «скромный»). Когда таких граждан в городе большинство, происходит следующая коллизия:

«Ведь те, кто отличаются уравновешенностью, всегда склонны вести тихую жизнь, занимаясь только собственными делами. Таково же их общение со всеми, кто живет в их полисе; в отношениях же к другим городам они всегда готовы следовать тем путем, который будет поддерживать мир. И по причине своей любви ко всему этому, несвоевременной и преувеличенной, добиваясь того, к чему стремятся, они совершенно незаметно для себя становятся миролюбивыми, устраивая так, что и молодежь уподобляется им. В итоге они всегда оказываются в положении проигравших, и часто бывает так, что через несколько лет они сами, их дети и все их государство незаметно меняет свободу на рабское состояние» («Государство», 307e–308a).

Напомним, что Элейский гость, ведущий персонаж данного диалога, предлагает в ткани наилучшего государственного устройства сплести твердые мужественные натуры в качестве основы, а «пышные» уравновешенные натуры в качестве утка. Уравновешенные здесь играют феминную роль, мужественные же — маскулинную. Можно ли применить понятие уравновешенности к образу стоического мудреца?

Вне всякого сомнения! Миролюбивость и занятия делами собственными вопреки политической злобе дня — это одна из характеристик стоиков, по крайней мере, в глазах некоторых из их оппонентов.

Вот что пишет Плутарх (Plut. *De stoicorum repugn.* 1033b–e): «Тогда, поскольку многое было написано Зеноном со свойственной ему краткостью, многое и более пространно Клеанфом, и более всех Хрисиппом о политике, начальствовании и подначалии, справедливости и судовождении, но ни один из них не был командующим, законодателем, не был членом [городского] совета или защитником на суде, не воевал за отечество, не был ни послом, ни добровольным жертвователем своему государству [напомним, они были метеками. — Р. С.]: в чуждых землях отведали они лотос досуга и стали проводить свои жизни — не краткие

причем, но весьма продолжительные среди разговоров, книг и прогулок, — постольку неясно, соответствовала ли их жизнь в большей мере их собственным писаниям или чужим, ведь они провели ее в совершенной безмятежности» [Плутарх, с. 130; пер. Т. Сидаша]<sup>1</sup>.

Так на кого же похож Зенон на его «классическом» изображении? Худой, нескладный, кривошей, смуглый, с толстыми ногами? Совершенно очевидно — не на типаж мужественного. Скорее, это — идеал «уравновешенного» (то есть в каком-то смысле — для Платона — женственного) характера. Античный скульптор хорошо показал нам восприятие образа Зенона Китийского и его моральной философии: феминное начало здесь было очевидным и легко считывалось современниками<sup>2</sup>. Так что нам не стоит удивляться тяжелым складкам над бровями и «валику» на вершине носа — все это результат непростых мыслей Зенона — мыслей уравновешенного человека по поводу далеко не уравновешенного мира.

---

<sup>1</sup> Любопытно было бы понять, насколько иконография Занона оказала влияние на иконографию его великих преемников: Клеанфа и Хрисиппа (См. рис. 40–43).

<sup>2</sup> Возможно, с этим обстоятельством связано и специфическое восприятие космоса как сплошь телесного, а следовательно, претерпевающего (!) сущего, которое делает общее мировосприятие стойков далеко не оптимистическим с одной стороны, с другой же — фундаментально связывает стоическую физику с их моральной философией, требующей избавления от претерпеваний [Степанова, с. 264–265].

*Светлов Р. В.*

**В чем измерять аскезу.  
Размышление над «портретами» Плотина**

В XX в. античная аскеза привлекала к себе внимание как минимум трижды. Еще до Первой мировой войны античные аскеты были «общим местом» в сочинениях по истории античного духа, где, якобы, боролись жизненно-дионисийское и пуритански-аполлонийское начало. Постепенно ницшеански-романтическое отношение к Античности стало уходить в прошлое, и тема аскезы в античном обществе перестала быть актуальной. В известной мере интерес к ней вновь подогрел Э. Р. Доддс в своей знаменитой работе «Греки и иррациональное», один из разделов которой называется «Греческие шаманы и происхождение пуританства». Доддс уже более скептически отнесся к попыткам рассматривать античную аскезу наряду с христианской, но даже название упомянутой выше главы говорит о многом.

Последний по времени значительный рост интереса к античной аскезе связан с именами М. Фуко и П. Адо, проанализировавших античные «практики себя» и «духовные упражнения» с точки зрения истории становления европейской субъективности. Быть может, наиболее показательным является их тезис о том, что в Средние века Церковь экспроприировала у философии права на духовные упражнения, оставив последней лишь различные интеллектуальные практики, что и предопределило в будущем судьбу и характер новоевропейской метафизики с ее «мыслью-существом». На наш взгляд, мы видим неожиданное возвращение к представлению об античной аскезе XIX столетия, правда, уже под «новым соусом», появившимся благодаря критике классической европейской философии и связанным с этой критикой пе-

реосмыслением античного типа философствования (в том числе с точки зрения его «метафизичности»: современные авторы читают античные тексты совсем иначе, чем еще в начале XX столетия).

Но когда мы говорим о визуальной стороне античной аскезы («духовных упражнений»), прежде всего выраженной в образах античных философов, то здесь возникает очевидный «когнитивный диссонанс» (см. об историко-философском подходе к «иконологии»: [Алымова, с. 72–78]; [Дорофеев, 2015, с. 99–107]). Если о «портретной точности» изображений философов-досократиков говорить сложно, то уж на близость скульптурного облика Сократа, Платона и Аристотеля живому оригиналу мы как минимум можем надеяться. Но никто из них не походит на аскетов — по крайней мере, в том смысле, который мы привыкли вкладывать в это слово. Не похожи они и на индийских отшельников, и на аскетику в привычных нам средневековых образах. В Средние века античных философов изображали в виде изможденных духовной работой персонажей. Облик же античных Сократа, Аристотеля, Сенеки ничем не напоминает их средневековые «портреты» (что неудивительно: большинство известных нам произведений античных изобразительных искусств было погребено в том, что археологи называют «культурным слоем»; средневековые их просто не знали). А внешность Сократа, например, может быть решающим аргументом в пользу того, что он вовсе не был аскетом-«пифагорейцем», особенно если под пифагореизмом понимать то «пуританство», о котором писал Доддс.

Либо же под аскезой нужно понимать что-то иное, чем то, к чему привыкли мы. «Практики себя» и аскезы получали в античной визуальной культуре иное выражение, чем тот набор черт, которые мы встречаем в средневековой изобразительности. Последняя тоже имела собственную историю, и памятники христианских «визуальных искусств» III–VI вв. куда ближе к античному «бэкграунду», чем к искусству Византии или высокого средневековья. Даже в нормах жизни, которые проповедовали христианские апологеты, например, II–III столетий, предлагается некий «средний путь» между мирской невоздержанностью и крайней аскезой (см. разбор образа жизни, пропагандируемого Климентом Александрийским, Тертуллианом и Киприаном Карфагенским в: [Пантелеев]). И лишь спустя столетия, когда тема монашества и победы над собственной греховной волей, а также над «истлением» брэн-

ного тела становится ведущей в средневековом сознании, когда сам визуальный ландшафт зримого мира меняется в связи с радикальным изменением норм и характера жизни, на первое место выходит классический средневековый канон изображения аскета.

В подтверждение этого тезиса обратимся к философу, который мог бы стать самым выраженным примером античной аскетики — судя по тому, что мы знаем из биографии, оставленной Порфирием, и из его собственных текстов — Плотину. У нас имеются три портрета, предположительно изображающих именно его, из музея в Остии (Museo Ostiense; бюсты найдены в так называемой «Терме философов» и на «Вилле Альдобрандини»; См. Рис. 65–68). На наш взгляд, два из них действительно изображают одного человека. Третий, похоже, указывает на кого-то другого. Впрочем, мы знаем из Порфирия, что портрет Плотина делался по памяти неким живописцем (ζωγράφωv) Картерием (См. Porph. De vita. 1). Но тогда бюсты могли быть также созданы по памяти или по изображению Картерия, при этом внешность мыслителя могла быть проинтерпретирована по-разному.

Что подчеркивается в этих портретах? Можно ждать чего-то подобного аскетике христианской: ведь и Плотин — борец с властью плоти и с материалистическим «соматизмом». Однако внимательно вчитаемся в цитаты из Порфириевой «Жизни Плотина» (в переводе М. Л. Гаспарова):

Часто страдая животом, он никогда не позволял делать себе промывание...

В бани он не ходил, а вместо этого растирался каждый день дома...

Был он добр и легко доступен всем, кто хоть сколько-нибудь был с ним близок...

Распознавать людской нрав умел он с замечательным искусством...

Ум его в беседе обнаруживался ярче всего: лицо его словно овешалось, на него было приятно смотреть, и сам он смотрел вокруг с любовью в очах, а лицо его, покрывавшееся легким потом, сияло добротой и выражало в споре внимание и бодрость...

Продумав про себя свое рассуждение от начала и до конца, он тотчас записывал продуманное и так излагал все, что сложилось у него в уме, словно списывал готовое из книги. Даже во время беседы, ведя разговор, он не отрывался от своих рассуждений: произнося все, что нужно было для разговора, он в то же время неослабно вперял мысль

в предмет своего рассмотрения. А когда собеседник отходил от него, он не перечитывал написанного, ибо, как сказано, был слишком слаб глазами, а принимался прямо продолжать с того же места, словно и не отрывался ни на миг ни для какого разговора. Так умел он беседовать одновременно и сам с собою и с другими, и беседы с самим собою не прекращал он никогда, разве что во сне; впрочем, и сон отгонял он от себя, и пищею довольствовался самой малой, воздерживаясь порою даже от хлеба, довольствуясь единою лишь сосредоточенностью ума (καὶ ἡ πρὸς τὸν νοῦν αὐτοῦ διαρκὴς ἐπιστροφὴ) (De vita. 1–9).

Безусловно, перед нами описание аскетического образа жизни. Однако это не монашеская аскеза, и, на наш взгляд, именно довольствие одной лишь «сосредоточенностью ума» может стать ключевым суждением, проясняющим то, что стремился передать скульптор (скульпторы). Если мы обратимся к текстам самого Плотина, то увидим, что главное требование, предъявляемое им к нашей душе — это требование, «оставив себя», «стать умом» и даже «воссоединиться с Единым» (Епп. VI.9.11; здесь и далее перевод наш). В этом случае душа окончательно теряет то, что мы, в наше время, назвали бы «психическим самосознанием», хотя до некоторого момента сохраняет «как бы сознание» (Епп. V.8.11). Однако это — уже не индивидуальная психика, но нечто невыразимое и сверхиндивидуальное, о чем Плотин рассказывает в наиболее вдохновенных своих текстах, посвященных опыту подлинного мышления и сверхумному экстазу. Дуалистический разрыв проходит по другим «линиям».

Плотин — дуалист в понимании человеческой природы (правда, это, безусловно, не картезианский дуализм). Одно из проявлений данного дуализма состоит в наличии двух несводимых друг к другу памятей (пребывающих в нас всегда, пока мы обладаем сознанием). Первая — психическая, связанная с историей нашего воплощения. Вторая — память-припоминание о высшей реальности, возникающая в тот момент, когда мы сосредоточены на мышлении. В итоге мы, по Плотину, походим на амфибию (Епп. IV.8.4).

В отличие от души всеобщей мы, как составные существа, пребываем в каком-то одном режиме — либо мы сосредоточены на теле и его потребностях, либо мыслим. Эти «режимы» Плотин объясняет как результат двойственности, обретенной при воплощении:



И вот, став двойным, человек не будет тем другим, каким был первоначально, но порой становится иным, последующим, который и привнес себя к первому, — и так происходит всегда, когда первый не действует и как бы не присутствует (Епп. VI.4.14).

Мы либо мыслим, либо переживаем — вот что хочет сказать нам Плотин. Достижение подлинного познания себя и высших сфер возможно только когда мы оставим запечатленную в воображении-памяти историю нашей жизни. Достигнув сферы умопостигаемого, и Сократ перестает быть Сократом (Епп. IV.3.5), теряя свои чувственные черты и связанную с ними необходимость помнить, например, о суде над собой или о «Делийском бегстве».

Переживанию Плотин, естественно, предпочитает мысль. Только она позволяет нам «бежать в свое отечество», используя умозрение, которое «дано всем, используется же немногими» (Епп. I.6.8)

На наш взгляд сосредоточенность ума, обращенность на ум и есть то главнейшее свойство, которое передают скульптурные портреты из Остии. Это напряжение мысли становится видно в образах философов начиная с портрета Зенона Китийского, который нам уже доводилось рассматривать. Но в образе Плотина она достигает едва ли не высшего своего выражения.

Таким образом, портреты Плотина демонстрируют нам не аскезу, преодолевающую власть тела и не победу над суетным своеволием, но «обращенность» ума к его истинному предмету, которая делает все остальное — в том числе телесный комфорт — чем-то излишним. И борьба с «истлением плоти» оказывается в этом случае важной, но вторичной задачей.

Подводя итог, скажем, что аскетика разнообразна не только с точки зрения ее видов, форм, целей, но и с точки зрения визуального ее выражения (пример — скелеты на «эпикурейских» кубках I в. до н. э. означают просто нашу смертность, а не тлен нашего тела. Как известно, в этом отношении большинство эпикурейцев аскетами не были). Следовательно, мы всегда должны искать тот ведущий мотив, который и стремится выразить художник в конкретный период истории мысли. Как представляется, для Плотина, как и для ряда изображений других философов периода эллинизма и поздней Античности, таким мотивом становится «сосредоточенность на уме» — мышление, которое открывает нам абсолютные бытийные горизонты.

Светлов Р. В.

Савчук В. В.

**Спиной к спине:  
двойная герма Сократа и Сенеки  
и «визуальная мораль» в античном мире**

*Герма как знак*

Гермы, обычные, но также двойные или тройные, известны с ранней истории Эллады [Срв. Нильссон, с. 12–14]. Они являлись и межевыми знаками, и «верстовыми столбами», а также охранительными памятниками перед входом в дом; они имели ритуальный характер, будучи предметом поклонения — чему можно найти множество подтверждений, например в античной вазописи. Лица на верхней части этого четырехгранного столба могли изображать самых разных персонажей — первоначально отстраненно указывающих на какое-то божество, а затем имевших вполне «портретный» облик. Вполне возможно, «классические» гермы в значительно большей степени обязаны своим происхождением образу Диониса, а не Гермеса, как обычно считается [См. Goldman].

Место появления первых герм часто связывают с Афинами. По словам Геродота, афиняне, а затем все остальные греки переняли характерный внешний вид гермы от пеласгов (Herodot. Hist. II, 51), а Павсаний говорит, что именно афиняне придали гермам четырехугольную форму (Paus. IV, 33.3). Поскольку фаллосы часто отбивались, то этот атрибут гермы постепенно был утрачен. Один из примеров подобного вандализма, к слову, хорошо известен — в связи с известным «делом Алкивиада» [Никитюк]. Впро-

чем, утрата «маскулинных признаков», вероятно, была связана и с постепенным изменением роли герм в культурном ландшафте Эллады и Рима (если они и будут появляться в римские времена — то уже не как символ плодородия, а как архаический эстетический элемент).

### *Двойная герма — символическое удвоение признака?*

Итак, со временем гермы освобождаются от патронажа культа, становясь все более и более «светскими» культурными объектами (окончательная профанация сакрального содержания герм происходит в XVI в., когда они становятся элементом декоративной и садово-парковой скульптуры). Они были одним из источников становления жанра портретной скульптуры. Эволюция бюстов-герм указывала на глубокие изменения в культуре, проявившиеся в феномене моды, в изменении личных вкусов хозяина дома, загородной виллы с садом. Двойные же гермы сочетали в себе как стилистические особенности гермы, так и портрета. Сохранившиеся примеры двойных герм дают нам сочетания двух одинаковых мужских лиц, либо же лиц молодого и старого (обычно трактуются как «Гермес и Геракл»), лиц мужчины и женщины. Если одно из этих лиц нам знакомо, мы можем пытаться догадаться о персоне второго: в работах по античной скульптуре мы находим способы таких изысканий на примере античных театральных авторов (например — [Richter, с. 34–36]. Двойные изображения не являются каким-то исключением для античного мира: можно привести в качестве примера двойные профили человека и зверя (кабана или волка) на магических геммах или двойные лики императоров на римских монетах (что должно было подчеркнуть преемственность династии). Иногда два лика (например, белый и черный) можно увидеть на противоположных краях какого-то из античных сосудов.

Изначально столбики, на которых изображались лики герм, были квадратными или прямоугольными. Следует указать, что слово «квадратный» в древности могло указывать не только на герму или «тектонически» замершую архаическую статую, но иносказательно указывало на морально и физически совершенного человека. С тетрадой пифагорейцы сравнивали справедливость, а Ари-

стотель в «Никомаховой Этике» приводит как распространенное выражение о совершенном человеке как о «безупречно квадратном» (Aristot., Nicomach, I, 10, 1100b).

Вполне возможно, что удвоение облика было связано с чисто визуальным стремлением обрести эту безукоризненную полноту изображения. В таком случае правое и левое, молодое и старое, мужское и женское олицетворяли полноту и вечное равновесие мироздания (вспомним «двуликого Януса», юного и зрелого одновременно, или три «двойных» пола перволюдей из диалога «Пир»).

Однако едва ли только какие-то умозрительные представления были источником подобных изображений, столь популярных в Элладе, а затем в Риме. Вполне возможно, имелся и визуальный «прототип» — λάβρυς, или πέλεκυς (δίπλοϋς πέλεκυς), двойная секира, хорошо известная в Ближневосточном мире, а в эпоху минойской цивилизации имевшая обрядовое значение. В классической Элладе она также использовалась как ритуальное оружие, а в ряде случаев являлась атрибутом Зевса или пары Зевс-Гера. Так, на драхме из Тенедоса на аверсе видны лица Зевса и Геры, а на реверсе — двойной топор, отсылающий к могуществу быка (так трактуется лабрис — бронзовый двойной топор, найденный в тронном зале царя Крита). Некоторые из двойных герм как будто специально стилизованы под лабрис — особенно когда оба лица абсолютно похожи друг на друга. Удвоение — символически важный акт, указывающий на *удвоение выражаемого качества* (подобно двуглавым орлам или львам на гербах рыцарей, правителей, императора), силы, власти и могущества, собранных в неразрывное целое. Вероятно, лабрис как раз символизировал целостность божественной власти и земного богатства. Семантика лабриса могла легко угадываться в двойных гермах — и наоборот.

С другой стороны, в Античности можно найти многие примеры проявления этой единой «двунаправленности», которую в свое время Ф. Ницше объяснял наличием дионисийского и аполлонического начал, удерживающих экзистенциальное напряжение противоборствующих сил, этой застывшей в равновесии полярностью, рождающей нечто их превосходящее: культуру, исторический контекст, цивилизацию. Двунаправленность — способ удержания разных истоков культуры, без противоположной стороны утрачивающей свою полнокровность и животворность. В качестве только одного из примеров можно напомнить так называемые

двойные речи софистов и риторов, техника подготовки и произнесения которых была важнейшим элементом «высшего образования». В случае двойных герм философов эти речи так и хочется вложить в уста их смотрящих в противоположные стороны лиц.

Отметим важную вещь: изображение есть конверсив топо-са, в то же время, тело есть в каком-то смысле проекция эйдоса, медиум аффекта, проводник нормы и смысла. Представляется, что для античного интеллектуала, доверявшего пифагорейскому принципу «тело — темница души», было очевидно: реальность телесного есть воплощенность (в-материализованность) эйдетического начала; тело — недолговечный субститут души. В этом смысле портрет — не этап в развитии искусства, а универсальная метафора конструкции взгляда, слепок с неизбежно живой игры умозрения, чувства, долга и страсти. В мифе все смыслы наделены плотью и сделаны живыми существами, но верно и обратное, что каждое живое существо живо настолько, насколько оно есть ове-ществленный миф, символом коего является представление тела. Такое представление тела вбирает в себя шлейф тотемистических и анималистических грез, привычку к ранениям и боли у граждан, живущих войной с неизбежными ранениями, увечьями, смертями — и поэзией любви на другом полюсе (не странно ли, что увечных героический пантеон практически не знает). Не потому ли это происходит, что зрение получает статус «самого благородного из чувств», а истина обретает истинный взгляд, умозрение, позволяющее видеть невидимое, читать символы и знаки? Вот и двойные гермы — это некоторый «визуальный миф», уравнивающий противоположности, но так, что уравнивание не приводит к равенству. Мы всегда имеем неравновесное равенство, динамическое единство вечно изменяющихся составляющих, событие общности и различия.

Обратимся в качестве примера к широко известной двойной герме Геродота и Фукидида. Здесь важно все: и первичное (скульптурное изображение), и способ репрезентации фотографии ее в различных исследованиях и собраниях изображений античной скульптуры, и наше бессознательное согласие с такой практикой. Что мы имеем в виду? Первое, скульптор сделал голову Геродота несколько выше, а тем и значительнее. Геродот старше, он — начало традиции, продолжением коей был Фукидид. Если сравним с не менее известной двойной гермой философов-эпи-

курейцев: Эпикура и Метродора, то мы увидим ту же картину (Рис. 48). Эпикур как основатель выше и величественнее. Точно также в двойной герме Сократа и Сенеки Сократ крупнее и выше (Рис. 56).

Посмотрев на двойную герму Аристофана и Менандра, мы обнаружим, что имеются и иные способы выражения значимости и неравновесия этой значимости, оценки вклада изображенных персонажей. Отсутствие различий в «росте» компенсируется возрастом, бородой, внушительностью патриархального образа Аристофана, что в ту пору указывало на старшинство и в буквальном, и в символическом смысле.

Основание для сравнения оказывается шире, чем рационально вычленимые критерии сравнения, потому хотя бы, что образ всегда не равен слову. Образ — открытая зона для все новых и новых интерпретаций. Поэтому мы не можем утешать себя иллюзией, что художественно-образная рефлексия по определению уступает рациональной. Согласно известной максиме Делеза, высказанной им в отношении кино, следует подходить к образу, со-размышляя с ним. В нашем случае это верно, как мы увидим ниже, и в отношении скульптурного образа.

Когда же кто-то пытался вопреки воле и вкусу народа создать себе двойное изображение, уравнивая себя с великим человеком из седой старины, то общественное осуждение происходило незамедлительно. Вот что историк Геродиан рассказывает про императора Каракаллу (Herod. Historia post Marcum Aurelium. IV.8.2): «Нам довелось кое-где видеть и смехотворные изображения: нарисовано одно тело, а в круге, рассчитанном на голову одного человека, по половине лица каждого: одна от Александра, другая — от Антонина» [Геродиан, с. 75; пер. А. К. Гаврилова].

Подлинные герои, поэты и мыслители, пройдя все стадии гносеологических процедур сомнения в видимых достоинствах, значимость свою в истории удостоверяют через портрет: видимость легализируется пантеоном изображений. Здесь же — в двойном портрете Каракалы и Александра Македонского — мы отмечаем пополнение собрания кунсткамеры казусов, гордыни, болезненного самомнения.

## **Воспитательный ригоризм двойных герм**

В какой-то момент гермы стали одной из форм «наглядной агитации» — воспитания членов полиса в рамках той морали гражданской здравости и ответственности, которая стала затребована в обществе. Так, согласно Диогену Лаэртскому (Diog. Laert. I.8), на статуе Анахарсиса было написано: «Обуздывай язык, чрево, уд» [Диоген Лаэртский, 1986, с. 87]. И даже если истории о нравоучительных памятниках легендарным мудрецам являются эллинистической выдумкой, у нас имеется один очень любопытный исторический «анекдот», сохраненный в ученическом диалоге «Гиппарх», написанном в платоновской школе во второй половине IV в. до н. э.

В нем рассказывается о сыне афинского тирана Писистрата, который, после смерти отца, правил вместе со своим братом Гиппием в 527–514 гг. до н. э. Несмотря на отрицательное в целом отношение к памяти об этих тиранах, которое существовало в демократических Афинах, в диалоге о Гиппархе говорится как о воспитателе и просветителе аттического крестьянства:

*Сократ.* Гиппарх <...> показал нам множество прекрасных деяний мудрости <...> Когда же граждане столицы и ее окрестностей стали у него достаточно образованными и все восхищались его умом, он, задумав дать образование жителям сел, расставил по дорогам, на полпути между городом и каждым демом гермы и, выбрав из своей собственной мудрости и из той, коей он был обучен, самое, по его мнению, мудрое, переложил это в элегии и начертал стихотворные изречения на колоннах, дабы, во-первых, его сограждане не дивились мудрым дельфийским надписям, таким, как «Познай самого себя», «Ничего сверх меры», и другим им подобным, но считали бы изречения Гиппарха более мудрыми, а во-вторых, дабы, проходя туда и обратно мимо установленных герм и читая надписи, они отведали бы его мудрости и двинулись бы из сел в школы, где могли бы набраться и прочих знаний. Надписи же эти были двойные: с левой стороны каждой гермы начертано, что Гермес водружен на полпути между городом и демом; с правой стороны стоит: «Памятник этот — Гиппарха: шествуй путем справедливым».

На других гермах начертаны многие другие прекрасные стихи. Например, на Стирийской дороге сделана следующая надпись: «Памятник этот — Гиппарха: друга не ввергни в обман ты».

(Гиппарх. 228b–229b. Пер. С. Я. Шейнман-Топштейн)

Таким образом, эти гермы, во-первых, отмечали место своего нахождения, во-вторых, предоставляли место для некоего морального урока. Начертанные на них слова были в некотором смысле словами самого бога — именно Гермес этого памятника говорил о том, где, кем установлено его изображение, и именно его авторитет заверял значимость моральной максимы. Читавший по дороге в город и обратно подобные поучения, крестьянин «втягивался» в полисную систему нравственных норм, которая — как мы знаем из истории античной философской и политико-этической мысли, в это время как раз активно противопоставлялась «эгоцентрическому» образу эпических богов и героев. А если мы вспомним известное представление о том, что в античном мире большинство читало вслух, то мораль становится не только визуально зафиксированной, но и слышимой<sup>1</sup>.

То, что скульптурный «жанр» гермы начал использоваться для визуального напоминания о мудрости и нравственности — как это будет иметь место в случае Сократа и Сенеки, — нас удивлять не должно. История о Гиппархе показывает: статуя-герма, вдобавок к своей первоначальной архаически-сакральной функции, могла предоставлять место для сообщения и поучения.

### *Двойные гермы философов*

В римское время возникла мода создания бюстов философов, которые украшали убранство частных домов и частные сады. Бюст этот имел как знаковое (указание на просвещенность), так и эстетическое значение, занимая особое место в общем интерьере жилища, и нес определенный смысл: внешний облик мудреца напоминал о философском образе жизни, моральных поучениях, каких-то событиях из жизни этого мыслителя. В общем можно сказать, что их ролью было напоминание о чем-то хорошо известном и поучительном, однако теряющемся в нашей повседневной суете. С другой стороны само их наличие указывало на определенный статус хозяина, на его образованность и утонченность. К тому же, интерес к гермам философов выражал возросший статус последних в античном обществе. В объяснении причин их появления, уместно вспомнить первоначальную функцию ориентиров и ука-

---

<sup>1</sup> Интересно, что убийц Гиппарха было двое — Гармодий и Аристокитон, и им была установлена двойная (но не двуликая) монументальная группа.



зателей на дорогах. Философы тоже становились указателями, но не в прямом, а в переносном смысле: ведь наряду с морской навигацией Платоном провозглашалась навигация «вторая», связанная с умозрением, т. е. ориентацией в мысли с помощью собственных усилий, где именно мудрецы могли бы стать ориентирами правильного пути.

Вряде случаев выбор и установка тех или иных герм были вполне продуманной и даже изысканной стратегией, правда не всегда для нас понятной. Это можно сказать, например, о «Вилле Папирусов» в Геркулануме, раскопки которой идут начиная с XVIII столетия. Наличие там статуй мыслителей, представлявших конфликтовавшие друг с другом школы, истолковывается современными исследователями как один из аспектов попытки систематизировать реалии римского мира середины I в. до н. э. (когда она, вероятно, создавалась), а также универсума в целом. В Вилле Папирусов найдены не только противостоящие друг другу философские школы стоиков и эпикурейцев (возможно, олицетворявшие две стороны римской жизни — эпикурейское наслаждение *res privata*, выражавшееся в досуге-*otium*, и стоическое требование следования моральному долгу, понятому в Риме как *res publica*, как гражданское дело-*negotium* и даже обязанность-*officium*). Там противопоставлялись также оратор (Демосфен) и правитель (Деметрий Фалерский), возвышенный эпос (Антимах из Колофона) и сатира (Менипп из Гадары), культура (Афина и Аполлон) и природа (изображения сатиров и пикантная группа «Пан и коза»). Вполне вероятно, эти противопоставления не имели целью фиксировать разорванность и противоречивость общественной и культурной жизни, но диалектически соединяли их в одном месте, в одном целом — своего рода элизиуме утонченного и образованного мужа [Немировский].

### *Двойная герма Сенеки и Сократа*

Сочетание представителей разных школ могло выражаться и не только в расположении их в одном пространстве. Известная двойная мраморная герма Сенеки и Сократа (III в. н. э.), обнаруженная в 1813 г. во время раскопок «Виллы Маттеи» близ Рима и хранящаяся ныне в Берлине, предлагает нам иную форму «си-

стематизации» наследия культуры. Объединение «босоного афинянина», простота и безыскусность образа жизни которого продемонстрирована и прической, и известной «силеновостью» черт лица (правда, несколько смягченной в сравнении с иными его изображениями), с породистым римским аристократом, ухоженным, властным, грузным (второй подбородок придает тяжелую значительность его облику) может быть истолковано в самых разных аспектах.

Первое, что объединяет их — это насильственная смерть. Оба были осуждены и казнены властями, и оба же эти суда были признаны несправедливыми, а власть, осудившая философов, запятнала себя этим приговором в глазах потомков. Второе — философия, которая объединяет эллина и римлянина, человека родовитого (Сенека) и рядового (Сократ — если следовать традиционной его социальной идентификации), одного из богатейших людей своего времени и бедняка, имевшего всего 5 мин годового дохода. Третье — то, что этика была главным предметом их интереса, и они остались в культурной памяти именно как этические учителя. Четвертое — их верность тем моральным принципам, которые они проповедовали во время своих бесед (Сократ) или в своих сочинениях (Сенека). Верность эту они проявили особенно перед смертью: Сократ отказался бежать из темницы, а Сенека, которому, к слову, в отличие от Сократа, «было что терять» — статус, достояние — именно в конце жизни доказал, что его слова и дела не противоречат друг другу и не пытался каким-то образом договориться с Нероном.

Сближение этих фигур было настолько очевидным для последующей истории культуры, что — безотносительно к нашей герме — мы видим сочетание Сократа и Сенеки в моралистических рассуждениях Джанцо Манетти, написавшего в 1440 г. трактат *Vitae Socratis et Senecae* («Жизнь Сократа и Сенеки»).

Отметим, что это тяготение к восприятию философии как целостного, а не разорванного академическим изложением явления становится характерно уже для I в. до н. э. — времени, когда интерес к философии становится обычным делом в римском обществе. Связано это и с педагогической стороной вопроса: знакомство с историей философии как бы уравнивает и рядопологает школы, так и с синкретическими процессами в самой тогдашней мысли. Именно тогда начинают формироваться представления

о некой «единой философии». Платоник Антиох из Аскалона (ок. 130–68) был одним из основателей данного представления. Он подчеркивал необходимость вернуться к искаженному скептиками начиная с Аркесилая учению Древней Академии, к которой, помимо Платона, Спевсиппа, Ксенократа и Полемона, Антиох относил Аристотеля и Теофраста. Во времена же создания гермы Сократа и Сенеки восприятие образованными людьми философии как целостного явления было довольно устойчивым, о чем свидетельствуют сочинения христианских апологетов (хотя на уровне «профессиональной философии» противостояние между «идеалистами» платониками и, например, стоиками или эпикурейцами было вполне очевидным и актуальным).

Вместе с тем воспоминание о судьбе объединенных в двойной герме мыслителей добавляет и новые смыслы: власть несправедливая в случае Сократа была демократией, а в случае Сенеки — монархией. Власть народа и власть единственного лица оказались враждебны философии: не означает ли герма из Виллы Маттеи, что философия обречена на преследование со стороны «града земного», какой бы способ правления в нем ни был? С другой стороны, Нерона, ученика и, одновременно, палача Сенеки в римской исторической традиции всегда описывают как тирана, и нельзя ли тогда проинтерпретировать эту герму как подтверждение платоновской оценки демократии, действующей по строгим юридическим нормам, и незаконной тирании как наихудших для философов видов правления (см. Plato. Polit. 302e–303a)?

Похоже, художник, создававший герму, стремился передать облик философов перед самым важным вызовом в их судьбе — перед смертью. Оба всматриваются в что-то перед собой: то ли в уже миновавшую жизнь, то ли в ожидающую их смерть. Оба спокойны и невозмутимы: действительно, что и кому им доказывать? Все уже сказано и сделано, и оценивать их станут не земные судьи, но кто-то иной. Само расположение Сократа и Сенеки — затылок к затылку, спина к спине, придает этой двойной герме еще и воинский смысл: философы словно бы занимают круговую оборону в схватке с обступившим их обыденным разумом (который в ту пору носил мифо-поэтический характер), испокон веку сопротивляющимся философии. Внутренние противоречия философов отступают перед лицом превосходящего противника. Их в этой битве осталось только двое, и в ней они, безусловно, падут,

но не посрамят своих философских убеждений — как не посрамили себя спартанцы при Фермопилах.

Однако двойная герма может нести и еще один смысл, намекающий на то сопоставление и сравнение римского и эллинского, которое мы видим в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха. Как известно, этот историк, философ и моралист пытался сближать друг с другом те фигуры римской и эллинской истории, судьбы которых были схожими. Основание для сопоставления «простеца» Сократа и утонченного Сенеки нами уже описано — конфликт с властью и несправедная казнь. Однако Плутарх заканчивал парные биографии сравнением и некоторой моральной оценкой. Здесь же и сопоставление, и оценка оставлены на суд созерцателя скульптуры. И вопрос о том, что выбрать: римское утомленное величие или же греческую природную непосредственность, решать должен зритель.

Таким образом, двойной портрет Сократа и Сенеки позволяет наметить те возможные пути, по которым происходила «визуальная систематизация» морального философского наследия в поздней римской культуре. Гермы с философами, мудрецами, политическими деятелями показывали противоречивое единство этой мудрости, конечную целостность универсума, полноту исторической традиции — от Эллады к Риму.

Дорофеев Д. Ю.

## **Образ античного философа в русском искусстве XVIII века**

### *Введение*

У каждой эпохи, как, наверное, и у каждого образованного человека, есть своя Античность. В этом смысле Античность предстает неким вечным зеркалом, всматриваясь в которое каждая эпоха и каждый человек могут найти себя, пусть и в уже несколько преображенном (хорошо, если не искривленном!) виде, в зависимости от того, что они могут увидеть в этом зеркале. Ведь дух эпохи, ее склад, очертания, принципы формируются во многом через соотнесение с наследием античной культуры, определением своего отношения к ней. Можно предположить, что *культурная самоидентификация не может не осуществляться вне Античности*. Поэтому, несмотря на то что античная культура давно минувла, она продолжает в такой опосредованной форме быть с нами, и ее уникальность заключается еще и в этом. Это не громкие и общие слова, поскольку, например, ни средневековые, ни Ренессанс, ни Новое время не могут сравниться в этом с Античностью, пусть не обидятся на меня соответствующие специалисты. И, не ущемляя значимости поэзии или математики, философия в этом зеркале ключевой остов.

Неудивительно, что мне как философу хочется подчеркнуть именно значение образа античного философа как важного смыслообразующего концепта в культуре Просвещения. Ведь, как и вся античная культура, этот образ, пусть и эволюционировавший, трансформированный, измененный, продолжал продуктивно вли-

ять на культурный контекст и само мироощущение целой эпохи. А между античной философией и эпохой Просвещения есть особая конгениальность благодаря царящему в ней, причем, в самых широких кругах, «культу разума» и пусть наивной, но благородной веры в него. Мне, выбравшему философию и вынужденному признать уменьшение ее *общественного* значения в современной европейской и отечественной культуре (что, может быть, плохо не столько для философии, сколько для *этой* культуры), этот факт ностальгически греет душу.

Также и внутри эпохи у каждой зрелой культуры есть своя Античность. В этом смысле Античность *русского Просвещения* отличается от Античности французского, английского или немецкого Просвещения. Впрочем, проводить эту тонкую дифференциацию — тема отдельного исследования, здесь же я буду говорить о русском Просвещении в контексте общеевропейского.

### ***Из истории иконографии античных философов в русском и европейском искусстве***

В Древней Руси изображения античных философов ранее середины XVI в. не сохранились, а если они и были (что нельзя исключать), то в единичных случаях. В любом случае, православные средневековые храмы не исключали наличие на своих стенах образов средневековых философов — яркий пример тому фрески конца XII в. Солона, Хилона, Сократа, Платона, Аристотеля, Плутарха в *Монастыре Святого Креста в Иерусалиме*, воспроизводящие стиль афонских монастырей и созданные по инициативе и даже не исключено, что рукой самого *Шота Руставели* (жившего в это время в монастыре, где есть и его собственный портрет или автопортрет и где он и похоронен). В середине XVI в. фресковая иконография античных философов и поэтов появляется в *Благовещенском Соборе Кремля* (Аристотель, Плутарх, Анаксагор, Гомер, Вергилий), но изображения эти плохо сохранились; в *Спасо-Преображенском соборе Новоспасского монастыря* в Москве в 1689 г. мастер Оружейной палаты Федор Зубов также обращается к этим образам (Платон, Аристотель, Солон и др.); нельзя не отметить в этой связи и фрески *Рождественского собора Пафнутьева-Боровского монастыря, Николаевской церкви Новгородского Отенского монастыря* и др. Как видим, иконография античных философов

в это время (XVI–XVII) довольно распространена, она прежде всего представляет живописный образ *внутри* церквей и соборов (церковная скульптура на Руси была существенно меньше развита, в отличие от западного Средневековья — см., например, фигуру Аристотеля на барельефе Шартрского собора XII в.) и носит исключительно религиозный характер. Эта иконографическая традиция стремится интегрировать античных философов в христианскую модель, раскрыть их профетическое значение, увидеть в них предчувствие христианства, что легитимировало бы их языческое происхождение (напомню, что о такой близости великих античных философов к христианской истине начали говорить еще раннехристианские мыслители II–III вв., такие как Иустин-Мученик и Климент Александрийский).

Распространение такой иконографии вызвано прежде всего появлением на русском языке в XVI в. книги *«Пророчества эллинских мудрецов»*, в которых античные философы и сивиллы-прорицательницы предвещали рождение Христа и троичное понимание Бога (сивиллы так изображались и на Западе, например в Сиенском соборе); с этим же связывается и появление иконографического типа *«Древа Иесеева»*, показывающего родословную Христа. Так, в Благовещенском соборе *Аристотель* держит свиток, на котором написано: **«Первые бог, потом слово и дух, а с ним едино»**, есть и фреска с сивиллой и изображения *«Древа Иесеева»*. Эта традиция идет от изображений античных философов в Византии и позже, как, например, на фресках в *храме Девы-Вратарницы Иверского монастыря на Афоне* (1683), где на свитках мыслителей изречения, близкие к христианским догматам; или еще более раннее изображение Аристотеля в нартексе *храма св. Николая на островке озера Янины в Эпире* (1559–1560). Любопытны и национальные черты иконографии античных философов, у них русская одежда, черты лица и борода, выделяют их лишь фантастические головные уборы, тюрбаны. Отметим, что уже в конце XIV в. на фреске *«Триумф св. Фомы Аквинского»* в *флорентийской Санта Мария Новелла* Аристотель был изображен живописцем Андреа Фиренце в широкополой шляпе и с бородой, в XV в. Мелоццо Форли изобразил его в шапке, с бородой, с простертой вперед правой рукой и с книгой в левой, эту позу повторил Рафаэль в *«Афинской школе»*, а в XVI в. и в Греции, и на Руси, и на Западе элементы протянутой руки, бороды и шапки образа Стагирита

закреплятся (есть даже версия, что Леонардо подражал этому иконографическому типу и в одежде, и в своей внешности); впрочем, вскоре наряду с бородатым Аристотелем (картина Рембрандта) ходил и «безбородый тип» Стагирита или с очень скромной бородкой (рисунки Галле и Рубенса) [Зубов, с. 320–324]. А ведь борода начиная с Александра Македонского, введшего моду на гладкое лицо, оставалась символом философа и неотъемлемым атрибутом его иконографии.

Сразу отметим, что непосредственно русские художники XVIII в., включая живописцев и скульпторов, не обращались в своих произведениях к образу античного философа. Если в допетровские времена живопись в основном была связана с религиозной тематикой, то в XVIII в. светский элемент стал определяющим для искусства, как и для всей культуры. В это время в живописи получил развитие *жанр светского портрета* (Никитин, Матвеев, Антропов, Рокотов, Левицкий, Боровиковский), на протяжении всего века формируется *пейзажный жанр*, начавший свое развитие с видов городов (гравюры Зубова), с устойчивой периодичностью происходит обращение к изображениям античных аллегорических, мифологических, изредка исторических (Александр Македонский или петербургский памятник Суворову в виде Марса) персонажей. Русская скульптура, впрочем, отставала по своему развитию от живописи и архитектуры, хотя были и крупные имена (Чевакинский, Ухтомский, Мартос, Прокофьев, особенно Козловский). Самой востребованной являлась, конечно, *иконография Петра Великого*. Иностранцев художников и скульпторов, которых активно приглашали из-за рубежа, также, если они много сделали в России и для России, нужно рассматривать в рамках русского искусства, как, например, отца (скульптура) и сына (архитектора) Растрелли или Фальконе. Да и в Европе античных философов в это время изображали довольно редко, впрочем, на этом фоне выделялась *иконография Гераклита и Демокрита*, что связано с созданием новой физики: механицизм Демокрита коррелирует с механицизмом Ньютона. К иконографии плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита, чье смысловое «единство противоположностей» было заложено не позднее II в. до н. э. (вероятно, древнегреческим историком философии Сотиионом), обратился уже итальянец Браманте в XV в., но особую популярность получил у голландских и фламандских художников XVII в., среди которых



Рембрандт, Рубенс, Морелсе, Брюгген, Бабурен, Гарлем, Йорданс и др. [Дорофеев, 2016, с. 126–137].

В целом же для России XVIII век — это век расцвета архитектуры, как благодаря основанию и активной застройке Петербурга и пригородных территорий, так и благодаря открытости архитектурным веяниям Европы и необходимости ее претворения в соответствии с европейскими вкусами русских заказчиков. Но, хотя архитектура тесно связана с орнаментальной скульптурой и живописью, античные философы здесь тоже не были востребованы. Они не совсем были характерны для барочного стиля внутреннего оформления соборов и для внешнего вида дворцов. В последних, впрочем, во второй половине XVIII в. активно используются статуи античных аллегорий и мифологических персонажей, как это всем хорошо известно по Эрмитажу (по всему периметру 176 статуй и ваз, представлен основной олимпийский пантеон и много аллегорических изображений; в нишах фасада Эрмитажного театра стоят статуи древнегреческих драматургов и поэтов работы Кваренги, который участвовал в раскопках Помпей, Малый Эрмитаж Валлен-Деламота также имеет античные скульптуры, Новый Эрмитаж в 1840-х гг. сделал Лео Кленц, автор мюнхенской Пинакотеки и Глиптотеки, украсив его в нишах скульптурами знаменитых художников эпохи Возрождения и Нового Времени). Философов, как мы видим, нет. Правда, стоит отметить здание основанной еще Екатериной *Императорской публичной библиотеки*, в которой *Корпус Росси* на своем фасаде, в нишах между колоннами, имеет статуи великих деятелей Античности, в том числе философов: Гомера, Платона, Евклида, Еврипида, Гиппократ, Демосфена, Вергилия, Тацита, Цицерона и Геродота — всего 10 статуй (в порядке от Невского пр.); их авторы Демут-Малиновский, Пименов, Токарев и др. Все они символизируют античный «храм наук», возглавляет который Минерва, богиня мудрости (автор Демут-Малиновский); но все эти произведения скульптурного искусства были созданы позже и установлены уже к середине XIX в.

### **Философы в садах: от Античности к XVIII в.**

Но вот чем архитектура действительно помогла развитию иконографии античных философов, так это тем, что дворцы и дома

предполагали *сады*, оформление которых включало в себя статуи античных мифологических и исторических персонажей, в том числе философов. Да и само садово-парковое искусство можно при желании рассматривать как вид архитектуры. Недаром *классические регулярные сады*, которые были популярны и распространены в начале XVIII в., имеют *архитектурный характер*, т. е. соотносятся и определяются зданием как своим структурным центром (примером такой соотнесенности дворца и парка может служить Версаль). Таким образом, самым значимым для иконографии античных философов в русской культуре XVIII в. будет *скульптурная пластика как важнейшая составляющая «искусства садов»*, одного из самых значимых и выразительных в этот период.

Есть книга польской исследовательницы Марии Эустахович «Поэт в саду» (Maria Eustachiewicz, 1975) и есть известная книга Д. С. Лихачева «Поэзия садов» (Лихачев), но уместно говорить также о теме «**Философ в саду**» и соответственно «**Философия садов**». Впрочем, эти темы не могут не возникнуть при обращении к *эстетике, семантике и поэзии садов*, и они достойны самостоятельного исследования. Ведь сады и философия были взаимосвязаны уже в Древней Греции. Если скульптуры философов по причине их высокого общественного статуса и высокой социально-культурной легитимации философии (чего в такой степени позже уже никогда не будет) стояли в классические времена на *афинской агоре*, сами школы возникали на окраинах полиса, где их основатели выкупали священные рощи. Так было с платоновской Академией (святилище героя Академа) (Рис. 26) и аристотелевским Ликеем (святилище Аполлона Ликейского). Таким образом, в IV в. до н. э. философские сады были тесно связаны с религиозной составляющей (обожествление Платона) и там часто ставились скульптуры их основателям. В 306 г. до н. э. Эпикур выкупил разбитый под сад участок земли и использовал его для проведения занятий, руководствуясь принципом *lathe biosas, m. e. живи незаметно*; его школа и получила соответствующее название — «Сады Эпикура». Сады изначально были у греков местом *философских занятий взрослых*, вписываясь в общую эстетику жизни, в которой приятное для тела (в данном случае в окружении деревьев, под их тенью) неотделимо от полезного для духа (что также проявляется в симпозионах, пирах) [Дорофеев, 2013]. Скульптуры философов, с одной стороны, знак их общественного

признания полисом (например, афиняне спустя 30 лет после того, как приговорили Сократа к смерти, заказали Лисиппу его статую), так и символ, почитание, даже обожествление внутри конкретной философской школы [Фролов].

В Риме культура садов возникло далеко не сразу. Длительное время сад понимался прагматически, как основная часть *villa rustica*, сельскохозяйственной усадьбы; еще *Марк Катон* в трактате «Земледелие» рассматривал сады, важную часть усадьбы, исключительно с хозяйственной точки зрения, утилитарно и прагматически, что в целом было характерно для римского менталитета в противоположность созерцательности греков (впрочем, для Катона работа на земле имела нравственно-воспитательное значение). Такие знания имели у римлян статус искусства и целой науки, которой были посвящены трактаты Варрона, Колумеллы, Плиния Старшего. Здесь, конечно, места для статуй философам в наиболее ранних и строгих *villa rustica* не предполагалось, поскольку до I в. до н. э. римляне с опаской относились к философии в частности и к греческой культуре вообще, видя в ней угрозу своему, как мы бы сказали, культурному суверенитету.

Однако мода на сады как пространство проведения досуга все же устанавливается к середине II в. до н. э. Она пришла с эллинистического Востока благодаря победам *Эмилия Павла* и *Сципиона Эмилиана*. И все же в это время долг перед отечеством, т. е. публичная политическая деятельность, были много важнее значения частного досуга в садах и на вилле, который еще не имел культурной легитимации. Положение начинает понемногу исправляться после завоевания римлянами Греции в 146 г. до н. э. и особенно завоевания Афин диктатором Суллой в 80 г. до н. э., когда огромное количество как самих образованных греков, так и греческого культурного наследия, включая многие тысячи античных скульптур, в том числе философов, вывозится в Рим, где *побежденные греки начнут завоевывать своих победителей, как скажет Гораций*. Постепенно, с трудом, как бы преодолевая самое себя, у римлян устанавливается мода на греческую культуру, в том числе философскую, для распространения которой много сделал Цицерон. Повсеместным у римлян становится копирование греческих скульптур, благодаря чему мы сейчас только и можем судить о последних, ибо большинство скульптур дошло только в римских копиях. Многое меняется с приходом императорской формы прав-

ления, римлянин начинает уходить в *частную жизнь*, и пространство виллы становится основным. Утилитарно-хозяйственная функция садов хотя и продолжает являться важной (особенно для не очень состоятельных римлян), но для многих, как, например, для Плиния Младшего, уже не является определяющей, соединяясь, а то и просто сопутствуя саду как пространству личного уединения, месту занятий любимым творчеством (сочинение своих трудов и чтение греческих классиков), наконец, личной автокоммуникации (написание воспоминаний, автобиографий и особенно писем — литературных жанров внутреннего самоуглубления). Цицерон на своей тускуланской вилле воспроизводит платоновскую Академию и аристотелевский Ликей. Практически на всех виллах присутствуют в большом количестве статуи греческих философов и поэтов — в первую очередь в *библиотеке* (не будем забывать, что у римлян особой распространенностью, в том числе и по экономическим причинам и легкости копирования, пользовались не статуи во весь рост, как у греков, а гермы, бюсты, которые и стояли в библиотеке), где ведут свои научные занятия на досуге знатные и великие, как Цицерон и Гораций, и просто образованные, как Плинии Старший и Младший, римляне. Сад здесь у римлян — оазис, замкнутое пространство покоя, уединения и личного «досуга» (*otium*), где можно заняться «собой» и своим любимым делом (чтением и сочинением). Поэтому распространяется еще одна модель понимания сада внутри *urbana*, т. е. виллы, предназначенной для массовых приемов, развлечений, отдыха (например, тип знаменитых «садов Лукулла»). Отдельно стоит выделить виллы императора Адриана, бывшего большим грекофилом, и термы императора Гита под Тиволи, в Кампании неподалеку от Рима (в этой области римляне любили отдыхать): там было огромное количество скульптур и герм греческих философов и поэтов, а также фресковая живопись. Раскопки в этих местах и обретение огромного количества памятников искусства в середине XVIII в. дали огромный стимул развития интереса к Античности, установлению моды на Античность.

У римлян занятия ученой деятельностью органично сочетались с обращением к хозяйству, скорей, впрочем, ради разнообразия, как у Плиния Младшего. Именно в садах у римлян возникло осознание различия *natura* и *cultura*, так как сад представлял облагороженной, искусственной, даже *идеальной природы*.

дой (в дальнейшем именно идеализация природы будет определять эстетику литературы и садово-паркового искусства второй половины XVIII–XIX вв.) [Siegmar Gerndt, 1981]. В римском саду не было ничего случайного, все, начиная от вида деревьев до сюжетов настенной живописи, от водных источников до скульптур, было подчинено строгому плану и несло в себе четко определенный смысл, являлось соответствующим знаком, аллегорией или даже символом. Важно было подчеркнуть, что пространство сада принципиально отличается от мира забот, сутолоки, беспокойств и т. п. повседневности. Уже здесь, в Античности, таким образом, можно найти предчувствия понимания сада как рая и *идеального замкнутого пространства*, с чем мы столкнемся в Средние века и в эпоху Возрождения. Сады здесь предстают личным пространством коммуникации, прежде всего с самим собой *в молчаливой сосредоточенности самоуглубления, в личностном общении с близкими друзьями и с любимыми авторами, философами и поэтами*, чьи иконографические образы, молча взирая на своих последователей, создавали определенную атмосферу и являлись важнейшей составляющей общей эстетики повседневного существования<sup>1</sup>.

### ***Эстетика человеческого образа, античные философы и «искусство садов»***

Отметим, что очень многие из этих принципов римских садов были переняты и развиты в культуре и искусстве европейских садов. Лихачев говорит о саде как о *«иконологической системе»*, *имеющей свою семиотику, семантику и, главное, эстетику*, систему, чье значение для европейской культуры нельзя недооценивать и язык которой нужно уметь читать и понимать во всей целостности [Лихачев, с. 6–39]. И неотъемлемой частью этой системы являются образы античных философов. Поэтому так важно обращать внимание на особенности иконографии античных философов в ее историко-культурном развитии. Образ философа в античном искусстве — это результат понимания как человека в целом, так

---

<sup>1</sup> Подробней о римских домах, садах и виллах как пространствах личной коммуникации, а также о письменных формах римской коммуникации (воспоминаниях, автобиографиях и особенно письмах) я пишу в своей последней книге: [Дорофеев, 2015, 365–598].

и отдельно философа, причем это понимание и соответственно механизмы формирования образа разнятся от философа к философу, определяясь не только их положением и восприятием в полесе или спецификой исторического этапа, но и особенностями философии конкретного философа или всей философской школы.

Исследование иконографии античных философов имеет как историко-культурный аспект, так и аспект философско-антропологический или эстетико-антропологический. Ведь в образе каждого из нас, если понимать под ним всю целостность феноменальных проявлений (походку, способ носить одежду, тело и отношение к нему, интонационные и языковые особенности речи и т. д.), а не сводить его к одной лишь физиогномике, произвольно и на дорефлексивном уровне проявляется «сущность» конкретного человека. Если классический подход в основном отделял сущность от феномена, то сейчас мы, наоборот, стремимся, не сглаживая между ними различий и не отождествляя их, прийти к сущности от феноменального образа, рассматривая его не как «внешнюю» форму, а как произвольное проявление онтологических оснований человека. Поэтому эстетика человеческого образа, в древнегреческом смысле слова «эстетизм», как сфера чувственно-воспринимаемого, является манифестацией человеческого бытия. Как наше личное имя полагает то, кем мы являемся (что было выявлено уже в византийском исихазме и афонском имяславии и что было исследовано в русской «философии имени», например, в сочинении отца П. Флоренского «Имена» (Флоренский, 1993)), так и то, как мы говорим, произвольно обнажает нас перед другими, и намного полней и откровенней, чем данные в паспорте, внешние атрибуты или собственные признания, также, только еще в большей степени, в воспринимаемом образе человека интуитивно, но в соответствии с определенным порядком, раскрывается сам человек, и нужно лишь уметь понять, оценить, осознать значение этого интуитивно воспринятого образа. Соответственно в человеческом образе, создаваемом в живописи (включая мозаику) и особенно в скульптуре, выражается понимание человека, даже если оно не получает рефлексивно осознанного и вербального проявления. В конце концов, давно известно, что настоящее, тем более великое, искусство не копирует, а интуитивно раскрывает, обнажает часто скрытую в повседневной реальности подлинную суть изображаемого. То, что нас окружает,

является в определенном смысле выражением нас самих, и нужно это выражение, хотя бы спустя века, уметь читать; как кажется, особенно справедливо это для произведений искусства. В дальнейшем мы постараемся подойти к раскрытию образа античного философа для коллективного «духа культуры» XVIII в., особенно русской. Соответственно в том, как мы видим и исследуем образ античного философа в XVIII в., мы можем что-то очень важное понять об эпохе Просвещения, в том числе русского, а также, опосредованно, о нашей эпохе и нас самих.

Следовало бы легитимировать «искусство садов», ведь это искусство совершенно уникальное хотя бы с той стороны, что действует все органы чувств и интегрирует в свой собственный синтез все другие общепризнанные искусства. Наряду с искусствами в этот синтез входит и философия — и как *априорное условие создания садов, и как эмпирическая составляющая, в форме статуй античных философов*. В этом смысле сад совершенно особая «книга», в которой есть и пластическая, и живописная, и музыкальная, литературная и философская составляющие, к которым ты приобщаешься как через определенное знание, позволяющее «читать» текст этой книги, так и произвольно, одним своим присутствием. Роль *соматики* во всей ее целостности и неоднородности здесь особенно значима. К тому же *приобщение искусству сада предполагает физическое движение, переход от одного к другому, кинетику, движение, временность* — все это особенно значимо в садах *романтизма*, предполагающих одинокие или в сопровождении близких людей прогулки как способ открытия природы в единстве с развитием личностного самосознания. Этот садовый мир издавна рассматривался в теории и практике садового искусства как некий идеальный, особый мир: в римской античности — это пространство личного досуга с возможностью заниматься любимыми учеными занятиями, в средневековом христианстве — аналог «райского сада», безгрешного состояния человека, в садах Возрождения — подражание античным ценностям и самому образу жизни, в садах классицизма — идея строго геометрического порядка, в садах барокко — представление вызывающих удивление диковинок, в садах рококо и романтизма — новое открытие природы.

И в этом месте у античных скульптур вообще и скульптур античных философов в частности есть свое место. Их значение

резко повышается в эпоху Возрождения, когда возрождались традиции садов Академии, Ликей и Эпикура; неудивительно, что Козимо Медичи благоустраивает вблизи Флоренции сад в вилле для Новой Платоновской Академии, центра возрожденческого неоплатонизма. Сад здесь был пространством философской коммуникации, причем коллективной, а не индивидуальной. На все это влияла не только общая атмосфера эпохи, но и личные пристрастия интеллектуальных и политических лидеров, которые, по разным причинам, хотели жить рядом, с оглядкой на великих античных философов. Но не будем забывать, что *сады имели множество мест для уединенного сосредоточенного размышления*, так называемые «*островки одиночества*», в том числе философского: *беседки, библиотеки, гроты, мосты, дорожки для одиноких прогулок, эрмитажи* и др. Эти места предполагали обращение к «философскому состоянию духа». А интерес к философии естественно предполагал интерес и к образу философа, представленному как часть или даже центр особой эстетики повседневного существования. Я уже не говорю об исторической перспективе — сад как возможность помещения себя в античный контекст, рассмотрения себя как наследника великих античных, философских или в целом общекультурных, традиций.

Не будем забывать, что в XVIII в. состоялось новое открытие Античности, сопоставимое с открытием Античности в эпоху Возрождения. Чего только стоит открытие скульптуры Лаокоона или раскопки в *Помпеях* и *Геркулануме*, которые принесли удивительные памятники искусства, в том числе многочисленные скульптурные и живописные образы, в частности философов, хранящиеся ныне в Национальном Археологическом музее Неаполя. Отдельно нужно отметить многочисленные скульптуры и бюсты античных философов и правителей, которые были найдены в 60-х гг. XVIII в. в *Тиволи*, неподалеку от Рима, на месте раскопок виллы императоров Адриана и Гита. Теперь они в ведущих античных собраниях Италии (Капитолийский музей, Неаполитанский музей, музей Уффици, Ватиканский музей) — копии многих из этих бюстов и скульптур были завезены в Россию (в частности, в Камеронову галерею Царского Села) при Екатерине II.

*Здесь мы имеем копию третьего уровня:* первую копию с оригинальных скульптур греческих философов делали сами римляне; в XVIII в. уже итальянские и французские мастера делали свои



копии с римских скульптур и герм, а с них уже снимали гипсовые копии русские мастера или меценаты, чтобы отлить в бронзе или меди их реинкарнации на родине, в России, в открывшейся в середине XVIII в. в Санкт-Петербурге Академии художеств. *В это время тиражирование античного искусства — это важнейшая характеристика, можно сказать тренд европейской культуры, опьяненной открытым величием, стремящийся соотнести себя с ним, приобщиться к нему, в том числе в быту, на уровне повседневного существования, а также теоретически впитать и осмыслить классическую красоту греков и римлян.* Неудивительно, что к середине XVIII в. формируется эстетика как отдельный раздел философии, во многом на энтузиазме от открытия Античности, прежде всего в Англии благодаря трудам *Хатчесона, Шефтсбери, Юма, Попа* и в Германии благодаря сочинениям *Баумгартена, Канта, Шиллера*. Именно этот энтузиазм в итоге дал нам в XVIII в. классическое осмысление античного искусства *Винкельманом* и великим энциклопедическим гением *Гете*.

### ***Античные философы в Санкт-Петербурге***

Конечно, увеличение интереса к античной культуре напрямую связано с осуществленным Петром «европейским поворотом» России и с появлением на ее карте *символического европейского топоса — Санкт-Петербурга*, хотя, как мы уже отмечали выше, Россия знала Античность и до Петра, имея свою иконографию античных философов. В этой связи важно отметить, что Русь знала Античность в ее византийском, прежде всего религиозном, православном обличье. Петр же привнес в Россию Античность «западного покроя», и это принципиально. К тому же этот «западный покров» был в основном *североевропейским*.

Так, Петр предпочитал *голландский стиль садоводства* (Кремлевские и Измайловские сады в Москве, где он воспитывался в детстве, испытали влияние голландского барокко), который относится к стилю регулярных садов барокко и предполагает большую долю иронии, развлекательности, легкости; правда, в отличие от громоздких французских садов (Версаль), в голландских большое внимание уделялось различным местам для интимного уединения: беседкам, гротам, огибаемым аллеям, эрмитажам и др., этому способствовало закрывающее людей обилие деревьев. Петр

активно добавлял скульптуры, прежде всего античных персонажей, в том числе и философов.

Остановимся прежде всего на **Летнем саду**. В нем уже к 1710 г. было около 30 скульптур, к 1728 г. — более ста. Античность была в абсолютном приоритете. Так, в 1720 г. приобретена и установлена в галерее найденная в Риме лишь за год до этого (в 1719 г.) римская копия с греческого оригинала III в. до н. э. *Афродиты Книдской, или Венеры Таврической* (сейчас она в Эрмитаже, и Михаил Пиотровский уже считает ее не римской копией, а произведением греческого эллинизма). Нас, конечно, интересуют прежде всего скульптуры античных философов — *Гераклита, Аристотеля, Демокрита, Диогена, Сенеки* (*Марк Аврелий представлен не среди философов, а среди императоров*) — работы мастера начала XVIII в. *О. Маринали* (Рис. 5, 57); очень любопытно их сравнить с античными оригиналами (впрочем, это отдельная тема). Такой акцент понятен, ведь сад, по мнению Петра, должен был носить учебно-просветительский характер, и потому с самого начала строительства Летнего сада (любимым садоводом Петра был голландец *Ян Розен*) роль скульптур в нем была определяющей. Все это отлично видно сейчас после реконструкции Летнего сада в 2012 г. Чтение было обязательным времяпрепровождением в саду начиная с Ренессанса; Петр вместо чтения книг поместил созерцание скульптурных групп басен Эзопа, которые очень ценил. Эту же функцию выполняли и бюсты античных философов. Также принципиальной была близость к воде. Летний сад относился к так называемым регулярным садам, ориентированным на строгий геометрический порядок, четкую структуризацию, обилие дидактической функции аллегорических и даже реальных исторических фигур (все это, видимо, было близко воспитательно-образовательному духу Петра). При этом в нем не было масштабности Версаля и уделялось внимание местам для уединенного сосредоточенного размышления (что характерно для протестантизма), а также многочисленным цветникам (кстати, многим петербуржцам после реставрации не нравится как раз эта изначальная геометрическая планировка, которая вытеснила элементы «пейзажного», менее строгого, но более естественного стиля, царившего здесь до перестройки: при Петре деревья подстригались, потом за два столетия свободно подросли, изменив ауру, некоторые состарились, заболели, их убрали, и теперь сад опять вернулся к истокам).

Вообще культура Просвещения XVIII в. такова, что многие стили в ней или сосуществуют друг с другом, или граница между ними очень условна, поэтому мы имеем, так сказать, *диалог стилей между классицизмом и барокко, барокко и рококо, рококо и романтизмом*. Одно направление могло переходить в другое, так что четкой дифференциации здесь порой осуществить нельзя. Такое взаимодействие проявилось и в отношении «искусства садов». Это и неудивительно, что деревья в садах сажали при одном стиле, а вырастали они чаще всего уже при другом.

Регулярные сады были, как говорят специалисты, «архитектурными», т. е. они создавались во многом по архитектурному принципу, который, как известно, предполагает наличие скульптуры. Но голландские сады XVII в. повлияли на английскую теорию и практику садоводства, где примерно между 1710–1730 гг. начал оформляться «пейзажный» стиль садов, которые должны были быть ориентированы уже не на архитектуру, а на живопись, на живописный природный пейзаж, ландшафт, на органическое соотношение с ним, а не подчинение его определенному замыслу. Свое влияние в повышении культурной значимости непосредственного ощущения оказал и *сенсуализм Джона Локка*, изложенный в трактате «Опыт о человеческом понимании» (1690). Естественно, получает развитие жанр пейзажа — в живописи (Рейнолдс, Гейнсборо, также Клод Лоррен и Н. Пуссен) и в поэзии (Кольридж, Кидс, Вордсворт). Также на развитие пейзажного парка повлиял *английский либерализм* и развитие *индивидуального личного самосознания*. Так, один исследователь истории и культуры английского садоводства XVIII в., Н. Певзнер (N. Pevsner), пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивида, змеевидные дорожки и ручейки — свободы английской мысли, убеждения и действия, а верность природе местности — верность природе в морали и политике» [цит. по: Лихачев, с. 156]. В отличие от строгих в своей замкнутости регулярных садов классицизма, имеющих четко выраженную ограду, пейзажные сады уже не имели изгородей.

Античные философы здесь также изображались соответствующим образом — например, Сальватору Роза в 1662 г. изобразил Демокрита на фоне дикого пейзажа, еще раньше Кристиан Леблон создал гравюру, на которой Демокрит сидит под деревьями, отвернувшись от «регулярного сада», обнесенного высокой стеной [Ibid,

с. 159). Таким образом, менялось понимание соотношения «культурного» и «природного» в садах: если в садах классицизма и даже барокко первое полностью определяло (даже насильственно) второе, то теперь идет речь об их гармоничном и даже равноправном взаимном соотнесении. Если в регулярных садах классицизма статуи античных философов выполняли дидактическую, просветительскую или аллегорическую функцию (служили культурным маркером), то в пейзажных садах рококо и романтизма они должны были пробуждать память, активизировать *воспоминания* (временность, как основа человеческого и в целом природного бытия здесь очень важна). Становятся распространенными и аллегии общих понятий, например, храмы *Дружбы*, *Любви* и особенно *Меланхолии* — меланхолия вообще является самым философским темпераментом (вспомним гравюры А. Дюрера), и это психологическое мироощущение становится ведущим в романтизме конца XVIII в. Видимо, после увлечения искусства мифологической темой в виде античных богов, иконография античных философов должна была являть определенные нравственные и эстетические принципы, что предполагало хорошее знание философии этих мыслителей. Можно сказать, что *акцент с экстериоризации перемещается на интериоризацию*, и это важный сдвиг в изменении антропологии эпохи. Так, один из основных теоретиков и практиков пейзажных садов, англичанин А. Поп, лично обустроивая свой сад в *Твикенхеме*, предполагал установить в нем статуи Гомера, Вергилия, Марка Аврелия, Цицерона, поскольку все они отвечали его поэтическим и философским интересам. Эстетика этого сада, которую Лихачев относит к стилю *рококо* (совмещавшему элементы барокко и романтизма), повлияла и на эстетику Старого сада в Царском Селе — его Дмитрий Сергеевич также относит к этому стилю, которому принадлежит Камеронова галерея с длинным рядом античных философов (Ibid., с. 189).

Рождается новая эстетика — собственно эстетика как самостоятельный раздел философии и зародилась в Англии. Так, *Джозеф Аддисон* (1672–1719), один из главных адептов и теоретиков новой эстетики, рассматривал природу как органичное произведение искусства, и произведение искусства тем лучше, чем более в нем воплощается природная органичность (при этом приоритет отдается природе); нетрудно заметить, что такой же принцип будет развивать в своей эстетике, в «Критике способности

суждения», Иммануил Кант уже в конце XVIII в. Существенно увеличилась роль чувств; в противоположность математическому (ньютоновскому) рассудку в искусстве формируется направление *сентиментализма*. Эту тенденцию, в том числе в отношении *эстетики пейзажного сада*, подхватил и философски развил (но не основал!) *Жан Жак Руссо*, который так хвалил английские пейзажные парки и их роль для образования человека в «Новой Элоизе».

В этой связи нужно помнить, что Античность была самым тесным образом связана с природой, как своим конституирующим и регулирующим принципом, в неотъемлемой гармонии (а не противостоянии!) с которой находился и разум, логос. Пейзажные сады рококо и романтизма ориентировались на природный принцип иррегулярности, асимметричности, который находили уже в сабинской вилле Горация; а вот здания, дворцы или усадьбы, очень часто строили в стиле строгого классицизма, менее строгого ампира или «палладианского» стиля. Таким образом, *сад подражает спонтанности природы, а дом — порядку разума*, но вместе они создают не ощущение разностилия, а эстетически выверенное единство. По сути, перед нами пример **спонтанного порядка**, аналогичный феноменам греческого симпозиона, игры, воображения и т. п. В эпоху Просвещения был важен и принцип «разнообразия» (*variety*), призывающий объединять различные эпохи, прежде всего Античность и Средние века, «архитектуру сада» и «архитектуру дома» [Ibid., с. 302–304]. Думается, что *в зависимости от того, где могла стоять статуя философа, внутри здания, и соответственно в какой его части, или в саду, она и воспринималась по-разному*. Статуя, например, Платона в парадной гостиной, личной библиотеке или рядом с любимой дорожкой для уединенных прогулок и личностных размышлений будет иметь разную семантику. Статуя внутри стиля классицизм и барокко (здания или сада) как культурная «метка» «власти культуры» над природой или статуя для мысли, ученья, разума; статуя как часть стиля рококо или романтизма предполагает намного более живое, становящееся, изменяющееся мироощущение, она обращена не столько к рассудку, сколько к чувствам, поэтому сады этих стилей «освящены» античной философией и поэзией, как бы «следующей природе» [Ibid., с. 189]. И важно, что в зависимости от строения или внешних обстоятельств один и тот же человек мог

выбирать, к какому мироощущению он будет приобщаться в тот или иной момент.

Эстетика английского пейзажного парка получает развитие в России во второй половине XVIII в. благодаря Екатерине II, чутко подхватившей новые европейские тенденции в культуре; по этой же причине она самым активным образом занялась собиранием вновь открытых памятников античного искусства: посещая Эрмитаж, мы должны за это благодарить ее вновь и вновь. Это увлечение повлияло и на скульптуры античных философов. В письме Вольтеру императрица писала, что любит до безумия английские парки со всеми их составляющими, чувствуя отвращение ко всем деталям регулярных парков (прямые дорожки, льющиеся наверх струи воды и т. д.), которые не соответствуют природной естественности; и «статуям же, по моему мнению, пристойно быть заключенным в галереях и прочих сим подобных местах» [цит. по: Ibid., с. 180).

Поэтому античные статуи и бюсты Екатерина II активно приобретала не столько для садов, сколько для пригородных дворцов и Эрмитажа. Нас интересует прежде всего *Камеронова галерея Екатерининского дворца Царского Села* (арх. Ч. Камерон, 1784–1787 гг.), где представлено самое полное собрание скульптур античных философов российского Просвещения (среди 44 ионических колонн находятся 69 бюстов видных философов, ученых, политиков включая, кстати, М. В. Ломоносова) (Рис. 7, 25). Правда, в этом контексте можно также вспомнить, что античные философы есть еще в дворцах и парках *Гатчины* (бюсты Сократа и Гомера работы Бартоломео Кавачелли) и *Павловска* (бюсты Гераклита, Платона, Марка Аврелия и другие слепки с античных оригиналов из Галереи Гонзаго). Но, конечно, Камеронова галерея безусловно выделяется. Располагаясь на возвышении, галерея стоит на границе регулярной и пейзажной части парка, что тоже очень характерно. С самого начала императрица, по ее собственным словам, собиралась создать «греческую или римскую рапсодию в моем Царкосельском саду», называя весь этот проект «моей античной причудой». С этой галереи открывается чудный вид, с широким обзором, на Большой пруд Екатерининского парка, соответствующий эстетике пейзажных садов (характерно, что Чарльз Камерон был известен трудом об античных термах). Общение с философами на стоящей на холме галерее словно бы уводило царицу в мир

разума и возвышало над повседневной суетой. Любопытно, что капители сверкающих белизной и видных издалика колонн галереи делались как точные копии капителей *Эрехтейона*, храма на афинском Акрополе.

На протяжении более чем 10 лет в Камеронову галерею, после непосредственного выбора и утверждения самой императрицей, доставлялись из Италии гипсовые формы скульптур и бюстов, которые, например, покупал И. Шувалов. Они отливались в Санкт-Петербургской Академии художеств (примерно в 1780–1790 гг.) в меди и бронзе. В это время, даже когда Россия вела войны, Екатерина старалась быть в окружении Античности — в прямом и переносном смысле. Вкус императрицы был вкусом просвещенного правителя, недаром она любила фразу, что «только мудрец умеет быть царем». Поэтому так много представлено скульптур *Марка Аврелия*, главного античного образца философа-правителя, а также множества других философов (представлены все основные). Уважала она и Сенеку, бюст которого был поставлен одним из первых: римский стоик отстаивал *власть разума*, и для царицы важна была как первая, так и вторая составляющая этого понятия. Такое большое количество философов здесь не случайно, ведь галерея изначально задумывалась Екатериной как место для философских бесед и уединенных прогулок, позволяющих, в окружении мудрых, предаваться философским размышлениям о судьбах мира. Здесь сразу приходит на ум афинская *стоя* (греч. Στοά — портик), длинная крытая галерея-портик, украшенная росписями *Полигнота*, где часто велись философские беседы, в частности, теми, кого станут называть стоиками; вспоминаются и перипатетики Аристотеля, внимательно вслушивающиеся на ходу в речи прогуливающегося (греч. Περιπατέω — прогуливаться, прохаживаться) по аллеям рощи учителя. Выбор фигур тоже не случаен (ведь бюсты представляют тех, кто действительно был значим для Екатерины или даже повлиял на нее), он глубоко продуман, поэтому так целостен, воплощая эстетические, философские, политические пристрастия правительницы.

### Заключение

Благодаря Екатерине не только в Царском Селе и Эрмитаже, но и во всей русской культуре, существующей не только вокруг им-

ператрицы, но и, например, в провинциальных дворянских усадьбах, действительно сформировалась особая эстетика, фундированная своеобразной рецепцией Античности в целом и античных философов в частности. И это несмотря (а, может быть, и благодаря) на то, что собственно российская философия была представлена еще достаточно слабо (частично Ломоносов, Радищев, Новиков). Конечно, декоративная функция бюстов и скульптур философов была, наверное, определяющей, но и она выражала определенное мироощущение, которое предполагало, особенно у лучших представителей русского дворянства (например, М. С. Воронцова), обращенность к Античности и европейской культуре в целом, причем не только в образовании, но и в быту [Микешин, 2015]. Вкус, по Канту, это способность судить о прекрасном благодаря союзу, или *«правильной игре» воображения и рассудка*, но без обращения к понятиям. Русское Просвещение XVIII в., несомненно, имело *высокий вкус*, позволяющий судить об античной культуре и приобщаться к ней посредством восприятия в том числе скульптур и статуй античных философов — правда, без понятий, т. е. без своей собственной оригинальной философии; ее черед придет позже. Мы имеем здесь *просвещенное мироощущение*, навеянное Античностью и органично включающее ее в природный ландшафт своего парка (дворцового ли, усадебного — неважно) и в целом своего быта. Поэтому на протяжении XVIII в. происходит формирование особой *эстетики повседневной жизни дворян*, органически включающей в себя связь с античным, в том числе философским, наследием не только (и, наверное, не столько) на уровне чтения и понимания соответствующих сочинений, но и на уровне дорефлексивно воспринимаемой и произвольно входящей в ткань существования иконографии античных философов. И образовательное, в самом широком смысле слова, значение этой эстетики для русской культуры трудно переоценить.



## **Раздел третий**

### **ФИЛОСОФ НА СОВРЕМЕННОМ ВЕРНИСАЖЕ**

---

*Савчук В. В.*

#### **Понятие и визуальный образ**

В теме аналитики портретных образов философов обращает на себя внимание позиция немецкого теоретика Рональда Берга, который не спрашивает, *что* есть фотография, а исследует, *как* теория фотографии отвечает на вызов времени перед лицом новых медиа: «Компьютер генерирует теперь виртуальные образы <...> В дигитальном коде симулируется не реальность, но иконографическая репрезентация реальности» [Berg, с. 306; здесь и далее, где нет указания, перевод мой — В. С.]. Цифровой образ репрезентирует не реальность, но *фотографию* реальности, увеличивая шаги опосредования и, тем самым, дистанцию с «исходной» реальностью. В результате чего аналоговые образы для создания цифрового образа предстают в качестве первичного материала (хюле) Аристотеля, поскольку любой фрагмент их может быть использован и включен в художественное высказывание образа цифрового.

В анализе исторических этапов фототеории Берг привлекает трех главных, на его взгляд, свидетелей XIX и XX столетий: Уильяма Генри Фокса Тальбота, Вальтера Беньямина и Ролана Барта. Каждый из них по-своему определяет отношение фотообраза к реальности. Рассматривая фотографию как эпистемологический объект, как предмет теорий, которые выражают ее существо, Берг выделяет следующие дискурсы: позитивизм Тальбота, теория модерна Беньямина, структурализм Барта. В текстах этих авторов задаются матрицы, с которыми соотносят себя теоретические

тексты о фотографии, и они же образуют «три эпохи, три подхода и три интенции: начало, исторический зенит и закат фотографической эпохи» [Ibid., с. 301]. Резюме его книги гласит: «В фотографии репрезентируется не столько реальность, сколько идея реальности. Образ исполнял роль иллюстрации понятия. Это, в свою очередь, говорит о том, что сам образ концептуализировался. Если для Тальбота образ являлся фактом, для Беньямина — расширением чувственного опыта и памятью, то для Барта — воображением и сущностью (Wesen). В результате возникает более широкий понятийный горизонт фотографии» [Ibid., с. 301–304].

Все эти экспликации идут в русле опрокидывания привычных оппозиций: голоса и письма, желания фотографа снимать и желания объекта быть сфотографированным, образа и понятия. Последняя пара в гносеологических схемах представлялась в строгой последовательности: от чувственного восприятия, к абстрактным понятиям. Предлагаемая им схема, основательно подготовленная идеями концептуального искусства, трактовала фотообраз не как отражение действительности, но как *репрезентацию концепта*. Помимо провокации в его концепции присутствует эвристический потенциал, который помогает ответить на вопрос: почему становится господствующей та или иная система образов, почему нечто вдруг становится объектом пристального внимания, чем предопределяется фиксация именно этого момента непрерывно изменяющейся жизни, а не другого? Однако радикальность позиции Берга окажется преувеличенной, если мы проигнорируем традицию априоризма трансцендентального субъекта, а также концепты структурализма, согласно которым человеком говорит язык. В ином преломлении структуралистского тезиса в версии Жерара Женетта это звучит так: «Кафка повлиял на Сервантеса, так же как Сервантес на Кафку»<sup>1</sup>. Если Кафка прочитан раньше Сервантеса, то я не могу читать Сервантеса адамическими глазами; к такому неожиданному итогу приводит развитие той или иной темы, сюжета, трансформация убеждений героя, а увиденное и услышанное прежде не может не оказывать влияния на понимание видимого и слышимого в данный момент<sup>2</sup>. На творчество

<sup>1</sup> «В обратном времени чтения Сервантес и Кафка для нас оба современники, и влияние Кафки на Сервантеса не меньше, чем влияние Сервантеса на Кафку» [Женетт, т. 1, с. 149].

<sup>2</sup> Ср.: «Филология трудна не тем, что она требует изучать чужие сис-

Сервантеса оказывает влияние Кафка. В этом ряду тезис о том, что фотографом *видит* понятие, не выглядит экстравагантным. То, что фотографии в одно время видят одно и совершенно не замечают другого, а в другое — начинают замечать то, что не видели в предыдущую эпоху, и т. д., говорит нам о *конструкции* взгляда, которая опирается на специфический комплекс идей и представлений. Таким образом, Берг как теоретик фотографии продумывает ситуацию связи образа и понятия, акцентируя то, как новые концепты изменяют привычные способы восприятия. Идея первичности концепта в конечном итоге дополняется и обосновывается принципом активности объекта восприятия.

Обратимся за иллюстрацией этой мысли к истории, поведенной Лаканом: «История эта — истинная, она произошла со мной в 20 лет, когда я работал рыбаком. Однажды, когда мы, забросив сети, ждали, малыш Жан показал мне нечто, качающееся на волнах. Это была маленькая консервная банка из-под сардин, она плыла по волнам, как свидетельство консервной индустрии, которую мы (рыбаки) должны обеспечивать, и отражалась на солнце: “Ты видишь эту банку? Ты видишь ее? Вот именно, а она тебя нет!”» [Лакан, с. 105]. Слова, обращенные Лакану, провоцировали его размышление, в результате которого он приходит к выводу, что банка все же смотрит на него в качестве светящейся точки. И это Лакану вовсе не показалось смешным, так как какой-то непонятный аффект оказался замешан во все это. Прежде всего, если то, что сказал мне Жан, неверно, то есть банка меня видит, ибо она «действительно в определенном смысле бросилась мне в глаза, атаковала, пересекла линию моего зрения. Она бросилась мне в глаза на освещенной плоскости, где существует все, что попадает на глаза, что бросается мне в глаза, при этом бросается не в метафорическом, но в буквальном смысле» [Лакан, с. 64]. Банка обнажила взгляд на себя, а Лакан сам оказался объектом смотрения со стороны банки, взгляд сместился в светящуюся точку. Эта мысль внезапно переориентировала всю перспективу видения Лакана. Мысль Лакана развивает Жак Бодрийар: «Мы думаем, что можем с помощью техники подчинить себе мир, но мир посредст-

---

твы ценностей, а тем, что она велит нам откладывать на время в сторону свою собственную систему ценностей. Прочитать все книги, которые читал Пушкин, трудно, но возможно. А вот забыть (хотя бы на время) все книги, которых Пушкин не читал, а мы читали, гораздо труднее» [Гаспаров, 2001, с. 99].

вом техники подчиняет нас, и неожиданный эффект этого обращения весьма ощутим. Люди думают, что фотографируют некую сцену себе в удовольствие, — в то время как все дело в желании вещи быть сфотографированной! Фотографы же — не более чем статисты в ее инсценировке. Субъект есть лишь агент иронического выступления вещей» [Baudrillard, с. 286]<sup>1</sup>.

Объект ведет себя вызывающе, он желает быть снятым, а фотограф должен задержать дыхание и, замерев телом, остановить его взглядом. При этом замереть и сконцентрироваться настолько, насколько может забыть себя, связь с миром и исходящие от него опасность и соблазн. Этот взгляд должен быть одновременно и концептуально нагруженным, и незаинтересованным (т. е. не ощущающим ни опасности, ни диктата поиска пищи) — довольно позднее приобретение в эволюции человека. Как в религиозных практиках сосредоточенность и отрешенность обеспечивалась надежными оградками и толстыми стенами храмов и монастырей, а также обычаями и законами их охраняющими. Сосредоточиваясь, человек становится уязвим. Навык медитации формировался долго. Интересное предположение о преодолении усталости при сосредоточении взгляда на одном объекте сделал Карл Саган. Смысл его в том, что пигмеи, готовящие себя к выслеживанию зверей на охоте, должны иметь выдержку, недоступную «для любого существа, развитого более чем дракон Комодо. Чтобы суметь вынести подобное напряжение, пигмеи опьяняют себя марихуаной. Марихуана <...> это единственное растение, которое культивируют пигмеи» [Саган, с. 199]. Сегодня у сосредоточенного и отрешенного взгляда другой противник — клиповый способ предъявления информации, образов искусства, изображений.

Как сегодня возможно концентрировать внимание на черно-белой фотографии? Как не впасть в отчаяние от непонимания, не отложить встречу с ней на другой раз? Современный человек в тотально залитом светом мире, в котором избыток образов, кои с невероятной скоростью сменяют друг друга, вспоминает о тени лишь в связи с эпохой свечей и керосиновых ламп, он отучился от концентрации, от усилия всматриваться. Как ему относиться к резким и глубоким теням — одной из важных составляющих

---

<sup>1</sup> Ср. высказывание Ж. Делеза: «(Как говорил, вторя Диккенсу, Эйзенштейн: чайник смотрит на меня...). В этом отношении вещи опаснее людей: если я их воспринимаю, то и они меня воспринимают...» [Делез, с. 40].

языка серебряной фотографии? При этом следует учесть, что ныне человек как бы апроприировал взгляд Бога: стал видеть предмет со всех сторон одновременно, включая взгляд сверху. К этому нужно добавить, что его взгляд, «который в эпоху Ренессанса обрел перспективу и устремился за линию горизонта», сегодня обогнул земной шар и вернулся в исходную точку. Однако экстенсивному движению всегда сопутствует контртенденция — интенсивное. Подобно осевшему на землю кочевнику, который нуждался в компенсации постоянного движения и перемещения по определенному маршруту, он нашел выход для получения новых впечатлений в так сказать «вертикальном» движении: в постройке высоких сооружений, в путешествии в области сознания, получаемом в ритуалах и мистериях, в возросшей концентрации созерцания, внимания; фиксации взгляда во времени, в том числе и взгляда на скульптурные и живописные портреты философов.

### **Фотография — поза логоса**

Мы видим не столько своими глазами, сколько увиденное, зафиксированное и предъявленное нам другими, мы видим образом. Этот тезис — главный вывод иконического поворота, приверженцы которого по аналогии со следствиями лингвистического поворота — язык говорит нами — полагают, что образ видит нами. Об обусловленности сферы видимого определенной культурой хорошо знают историки искусства, исторические и культурные антропологи<sup>1</sup>. Иконический поворот сместил фокус внимания с того, что образ представляет *помимо себя* или, вернее, *через себя*, на то, что он представляет *из себя*. Иными словами, образ имеет структуру, конструкцию, у него есть культурные механизмы становления и условия существования.

---

<sup>1</sup> «Известно, например, что палитра Полигнота состояла только из четырех красок — черной, белой, красной, желтой. Постепенно палитра греческих живописцев становилась богаче, но у них еще долго не было различия зеленой и синей красок» [Виппер, с. 159]. Как свидетельствуют записи свидетелей, индейцы не видели стоящих на рейде кораблей Колумба, равное же говорят записи команды Магеллана, аборигены не видели корабли европейских путешественников. А самих же путешественников (сошедших с судна) увидели. Аналогичные свидетельства оставлены членами экспедиции Кука, фрегат которого аборигены не видели, а вот когда от фрегата отплыли лодки, то лодки и сидящих в них людей заметили.

Существо актуальной формы репрезентации таково, каковым является существо видимого. Реальность образа — *форма* представления реальности; она как вода, воздух, огонь, земля древних греков. Видимое есть не то, *что* мы мыслим, но *чем* мы мыслим тогда, когда всецело отдаемся делу мысли. Но прежде чем образ станет массовым, он должен быть кем-то создан, зафиксирован и растиражирован. Господствующий образ деперсонифицирован<sup>1</sup>. Немаловажная роль в этом принадлежит фотографии — от портрета и пейзажа до рекламной и репортажной фотографии. У фотографа всегда есть момент выбора объекта, момент решимости его сфотографировать, момент собранности и отбора. И именно эту позу внутреннего сосредоточения, принимаемую фотографом, посредством фиксации и последующего тиражирования образа, который в итоге видит зритель, я называю позой логоса. Она констатирует принципиальную неразрывность мысли и тела, понятия и образа, мыслительных и телесных практик. Но поскольку образ включается в архитектуру тела и взгляда человека, поза логоса проявляется в широком диапазоне социальной активности. Во-первых, она присутствует в суждении, которое, согласно Ж. Делезу, «подразумевает настоящую организацию тела, через которую оно действует» [Делез, с. 176]. Во-вторых, суждение, божественный суд, равно как и суд человеческий, требуют организации, регламента, структуры. Вдумаемся, результатом работы машины правосудия является перевод *качества* преступления в *количество* проведенных в заключении дней с определенным регламентом тела, включающим ограничение телесной свободы и *однообразие* видимого. Фотограф же — это судья, у которого всегда один и тот же приговор: в камеру — пожизненно.

Идея позы логоса исподволь пробивала себе дорогу у мыслителей и теоретиков фотографии<sup>2</sup>. Французский исследователь

---

<sup>1</sup> В анализе заданности видения важным здесь является вывод М. Мерло-Понти, согласно которому любое восприятие включает момент «деперсонализации», поскольку, с одной стороны, отсылает к общности переживания, а с другой — свидетельствует об активности другого: «...если бы я захотел точно выразить перцептивный опыт, мне следовало бы сказать, что некто во мне воспринимает, но не я воспринимаю» [Мерло-Понти, 1999, с. 227].

<sup>2</sup> В 1939 г. Фридрих Спрингорум выпускает небольшую книжку, ставшую сегодня библиографической редкостью, под названием: «Предмет фотографии. Философские штудии» [Springorum, с. 83]. В ней Спрингорум, используя философский подход, пытался понять феномен фотографии и раз-

Андре Руйе, много сил положивший на исследование специфики фотографического времени, приходит к важному для тематизации позы логоса выводу: «Вместо того чтобы быть бесконечно открытым, взгляд ограничен, он определен наличным интересом фотографа и всей его жизни — культурной, социальной, физической, интеллектуальной, профессиональной, исторической. Жизнь отложила в памяти фотографа визуальные предрассудки (штампы и запреты, повторения и бреши), конфигурация которых зависит от способа видения эпохи, от строгости визуальных порядков. Порядки же, определяющие взгляд фотографа, воздействуют на все его тело, которому они диктуют определенное положение, его дистанцию к предметам, позу тела и его движение» [Rouillé, с. 298]. Вот одна из иллюстраций: феномен итальянского Возрождения объяснялся среди прочего тем, что художники, изменив свой статус цеховых мастеров, вошли в круг образованных людей, а их мастерские стали центром притяжения философов, поэтов, вельмож и аристократов. Там, по свидетельству Вазари, велись «прекраснейшие речи и важные диспуты» (именно поэтому мастерскую Боттичелли называли «академией бездельников»). И, как заключает отечественный исследователь, «художники усваивали литературные и теоретические интересы и наравне с гуманистами и поэтами начинали осознавать себя носителями широкой духовности. Даже весьма традиционно мыслявший Ченнино Ченнини все-таки уже требовал (около 1437 г.) от художника, помимо умеренного и воздержанного образа жизни, изучения „теологии, философии и других наук“. Для Леона Альберти бесспорно, что художник должен быть человеком, сведущим в словесности. С Альберти дружили Брунеллески и Донателло, Поллайоло общался с Фичино, молодой Микеланджело — с Полициано. Философия, искусство и наука воспринимались отныне как грани целого. Универсализм Леонардо да Винчи не удивлял современников, удивляла лишь гениальность результатов. Художник должен был, чтобы равноправно войти в гуманистическую элиту, стремиться

---

работать специфику предмета фотографии. Исходя из различия оптического и визуального предмета он пришел к выводу: оптическое существует только на сетчатке глаза, а визуальный предмет является восприятием, осуществляемым вместе с сознанием. Следовало бы добавить: восприятие тела вместе с сознанием, своеобразно артикулируя то, что выражается в вводимом здесь понятии поза логоса.

ся к идеалу “*homo universale*”» [Баткин, с. 80]. Подобное говорит и Вилем Флюссер: «По фотографическому жесту можно заметить сопротивление культуры, культурную обусловленность, и этот жест теоретически можно обнаружить в фотографиях» [Флюссер, с. 37]. Продолжив его мысль, можно сказать, что и в скульптурных портретах, и в изображениях, выполненных на керамике, и в живописных картинах.

Кроме нейтрального функционального значения, понятие «поза» обладает негативными коннотациями: нарочито театральная, деланная, комическая, героическая и пр. У *логоса* иная, более внушительная и интеллектуально респектабельная история. При этом под позой логоса здесь следует понимать нечто явленное, упорядоченное, данное сразу. В ней реакция и реагирование неразрывны с рефлексией. Поза логоса — это не только поза внешнего тела, но и внутреннего, она есть род собранности мыслимого и видимого, концептуального и перцептивного<sup>1</sup>. Но и фотографии, и зрители задеты процессом возникновения сильного образа. В нем *logos* обретает тело, форму и цель (*ti telos*). *Logos* задается телеологической природой образа, а образ, в свою очередь, есть результат усилий художников, кураторов, философов; он является образом уподобления новой конфигурации сил и отношений. И чем значительнее фотограф, тем более он ощущает несовместимость своего видения и тиражируемой картины мира и, принимая (а в истоке — открывая, изобретая, создавая) позу логоса, предлагает новый образ, зримо указывающий на изменения, произошедшие в существующей картине мира, в его устройстве, в векторе ее развития.

Проявляя себя в тех, давших пищу карикатуристам, согбенных позах первых фотографов, накрывшихся к тому же темной непроницаемой накидкой, — под стать фиксированным позам фотографируемых, — их позы требовали *выдержки*. В былую эпоху медленных скоростей и иной дисциплины тела выдержка требовалась и от фотографируемых, и от фотографов. Остается вопрос, какого рода выдержка требуется от современных фотографов, где она востребована, как проявляется? Первое, что — как консервная

---

<sup>1</sup> Авангардный жест геометрически прямолинеен, узнаваем своей геометрической экспансией, своей уверенностью в подлинности производимого жеста: «Само понятие авангарда можно считать производным от дискурса подлинности» [Краусс, с. 160].



банка Лакана — бросается в глаза, это то, что выдержка нужна при сохранении своего особого фотографического видения в ситуации крайне насыщенной, агрессивной и загрязненной с точки зрения визуальной экологии среды обитания современного человека.

Поза тела вбирает множество историй, поэтому «позы — это не приостановленные движения, а упорядоченные и конвенциональные формы» — пишет Руайе [Rouillé, с. 301]. Все истории, инсталлированные во взгляде и теле фотографа, проявляются в его позе и взгляде, нацеленном именно на этот объект, снимаемый с этой дистанции, в этом ракурсе, при этом освещении, именно этой оптикой и т. д. Найденную, зафиксированную и признанную (ставшую конвенциональной) позу *зафиксированных* тел, вбирающих весь интеллектуальный и эстетический опыт, можно с уверенностью отнести к позе логоса. В силу неопределенности границ, разрешающий потенциал термина «позы логоса» лишен той охранительной интенции, которая присуща традиционным понятиям истории искусства, на размывание границ которого указывала в 70–80-е гг. XX в. Розалинд Краус: «...значение любого термина из сферы культуры можно расширить настолько, чтобы вместить туда все что угодно» [Краусс, с. 273]. Примером тому могут послужить «Стоунхендж, линии Наска, залы тольтеков, погребальные курганы индейцев — они призывались в свидетели в пользу того, что объекты современных художников имеют отношение к истории и, следовательно, имеют право называться скульптурой» [Ibid., с. 276].

Отмечу, формируясь, поза логоса проходит стадию экстаза, разрушающую исторически оправданную конвенциональность формы господствующих жестов. Экстаз — состояние воодушевления, увлечения, восторга новой формы эстетического. Здесь на миг обретается тождество тотальности присутствия, эстетическое растворяется в этическом и наоборот. Амортизация устоявшейся формы заявляет о себе в этической сфере, подрывая безусловность эстетического. Традиционная конфигурация тела и мысли или не тела-мысли амортизируется, что толкает к поиску новой формы репрезентации, отражающей острое чувство переживания настоящего времени. Расположение (в прямом и переносном смысле) фотографа во внешнем мире запечатлевается во внутреннем, уподобляясь той позе, которую он воспринимает или не воспринимает во внешнем. Понятие позы логоса побуждает к осознанию

художественной условности того, что входит в содержание категории «естественное».

Фотограф — скульптор визуального образа, лепящий позы, отсекающий лишние жесты, корректирующий выражение эмоций, не собственные, а посему не искренние, массовое выражение лица, каждый раз сближая образ с фотографическим, который в пределе соотносит себя с адекватной времени позой логоса. Со временем меняется не только расположение звезд, конфигурация власти и климат, расположение тела, но и меняется поза логоса в искусстве. Воплощая в единичном положении тела множественность состояний, поза логоса являет событие видимого и невидимого, чувственного и умопостигаемого, экспрессивного и концептуального, мысли и тела. Невидимое, умопостигаемое, концептуальное — все то, что наряду с видимым входит в понятие позы логоса — расположено за телом или, можно сказать, внутри тела, его позы, которая множится в кино, литературе, танце, музыке. Поза логоса лежит в основании понимания конверсии всех воздействий и влияний топоса. Сказать, что видимое и невидимое, чувственное и умопостигаемое, экспрессивное и концептуальное неразрывно связаны, открыть не всю суть дела, поскольку они суть одно, друг без друга не существующее. Ведь между противоположностями лежит не золотая середина — как лакановская консервная банка, взывающая: посмотри на меня, обнаружь меня, — а проблема. И, если не игнорировать «очевидное», середина лежит не на плоскости, не *на середине*, она всегда — равновесие неравновесного, середина множества факторов, она есть выбор между добродетельным и злонамеренным поступком, если не забывать Аристотеля, справедливость которого вне плоскости ожидаемого. Она всегда нова, как открытие, вдохновение, откровение.

Именно поэтому позу логоса нельзя умозрительно придумать, как нельзя ее увидеть в одночасье (тем самым она позволяет понять, почему наглядное, очевидное, видимое оказывается столь эзотерическим); она пребывает в зоне соматической неразделенности мысли и тела, понятия и позы. Она есть непрекращающаяся осцилляция образа и концепта. Это не является актуальной новостью в истории осмысления фотографии. В частности на это указывал поэт, философ и фотограф Дуан Мичэлс (Duane Michals): «Лучшая часть нас — не то, что мы видим, а то, что чувствуем. Мы то, что мы чувствуем. Мы — не наши глазные яблоки, мы — наш

разум. Люди верят своим глазам, и они совершенно неправы. Вот почему я считаю большинство фотографий ужасно скучными» (Мичэлс).

Содержание позы купирует претензию на единственную и вневременную истину, ибо она подобна музам Гесиода: «Мы умеем говорить много лжи, похожей на правду, / А когда захотим, умеем глаголить истину» [Гесиод]. Поза логоса сродни картине мира, но не исчерпывающей декартовской, а художественной, предполагающей возможность других картин этого же мира. Скажем так, у позы логоса есть альтернативные и конкурирующие позы, но, тем не менее, всегда есть соблазн принять господствующую за единственно возможную. Массмедиаальный режим принуждения к господствующей позе логоса можно, однако, выдержать, осознав то, что человек волен выбирать иную, будь то альтернативную, будь то зарождающуюся в качестве будущей всеобщности.

Быть сопричастным рождению новой позы логоса — значит застичь себя на границе пространственно-временных изменений, на границе между старым и новым, между представлением и предассудком и новым образом, между образом и понятием. Новый образ настоящего — он же настоящий образ — вызывает к себе интерес, является поводом для размышления, написания статей и книг, поскольку через него проясняется существо дела фотографа, по счастью соприкоснувшегося с бытием актуально существующего. И тогда фотограф, пусть и на миг, ощущает сопричастность со становлением нового образа жизни, входя в него как часть целого. Смена позы логоса есть верный свидетель трансформаций эволюции концептуального каркаса с одной стороны, и практик повседневной жизни — с другой. Фотограф лишь делает зримым то, как изменяются, а при большой удаче *видео*изменяются самоощущение, телодвижения, культурные формы, стиль в искусстве и структуры повседневности. При этом данные процессы одними считаются на визуальном и фотографическом уровне, другими — на концептуальном, воспроизводя давнее противостояние экспрессионистов и концептуалистов. Строгого равенства нет и, видимо, быть не может.

В фотографии, как и в любом ином виде искусства, момент открытия и расширения, момент опережения в постижении меняющегося мира находится в драматическом соотношении с не-

обходимостью воплощения. Ставя на первое место концепт, делая его исходным, фотограф заставляет внимательнее отнестись к фотографии не только как к документации видимого, но и как к *документу теоретических представлений*, фиксирующему господствующий тип рациональности. Позу логоса в конечном итоге принимают все, однако лишь единицы принимают новую позу логоса, непривычную, не завладевшую еще телами, не перешедшую в стереотипную позицию взгляда, а другие — и их большинство — удостоверяют господство *определенных представлений* о реальности. Здесь спонтанность, а следовательно, и необычность нового концепта, нового языка и нового образа — всего того, что составляет позу логоса — есть условие смены позы. Ведь не только «поэзия должна быть глуповата», а «прекрасные книги написаны на своего рода иностранном языке» (М. Пруст), не только философский текст предлагает в очевидном и естественном увидеть искусственное и культурное, но и поза фотографа, который принимает, утверждает и инициирует новую господствующую форму логоса, не может не быть странной. Сам же переход от уникальной и перспективной в общепринятую позу осуществляется не без помощи ее аналитика, который увязывает фотографию с культурным контекстом эпохи. Подобную инверсию образа и понятия и *vice versa* мы обнаруживаем в позиции Бодрийара, отталкивающегося от Лакана и убеждающего нас, что это не фотограф хочет фотографировать, но объект желает быть сфотографированным, и его желание *первично*. Объект видит нами, захватывает наше внимание постольку, поскольку запечатлен в нашей памяти из-за многократного предъявления оценкой, комментарием. Объект хочет быть снятым (в гносеологическом контексте это приобретает дополнительный смысл), поскольку включает автоматизм восприятия, как будто заставляет щелкать камерой туристов красивые и беспроегрывные виды, привлекательные позы, природные и экологические катастрофы. Свой импульс сфотографировать мы обнаруживаем на стороне объекта. Ему же теоретики визуальности делегируют желание снимать. Но объект становится таковым, каковым его видит образ, образ, нашедший свое воплощение. Образ видит нами, определяя конструкцию взгляда, его направленность, подобно тому как Лакан нашел образ консервной индустрии в плывущей по волнам банке. По факту происходит напряженная осцилляция образа и многообразия проявлений мира,

в котором, совпав, образ обнаруживает объект. В этой ситуации в то место, где находится фотограф, направлены проекции ожиданий метаобраза, заставляющие увидевшее объект тело художника принимать определенную позу. Если господствующая поза логоса довлеет, тогда образ видит нами, предрассудки важнее суждения, а зритель первичен по отношению к фотографу. (Не удостоверяем ли мы в семейной, любительской фотографии тот образ, который мы уже знаем?)

Естественная поза — недостижимый идеал, приближение к которому требует невероятных культурных усилий, и неважно, добиваемся ли мы естественного жеста в восточных единоборствах, поведении в аристократическом салоне или актера в сцене. Тем более что к новой естественной для *данного контекста* позе не пробиться, ни идя по линии преувеличения значимости концепта, ни доверяя одной лишь интуиции. Драматизм противостояния составляющих позу логоса решается формированием единственно возможной конфигурации противоположностей. Равенства составляющих частей нет; налицо тождество неравного: всегда тот или иной компонент довлеет в творчестве художника. Сместив ракурс аналитической активности, мы обнаруживаем слабые, еще не артикулированные воздействия как социально-экономического, так и интеллектуального контекста художника, накопление массы которых в итоге дает импульс к пониманию выбора определенной позы, конструкции взгляда, господства образа фотографа.

Тем не менее, во взаимоотношении образа и концепта существуют две крайности, которых следовало бы избегать. Первая — полагание, что фотография независима от идейного и эстетического контекста и от культурной ситуации в целом, вторая — что образ *лишь* иллюстрирует концепт. Ныне господствующий акцент активности объекта познания на предопределенности взгляда понятием исторически оправдан. Господство альтернативной модели, которая преувеличивала момент первичности образа, момент прозрения и нерелексивности творчества, уходит в прошлое. Чистоте позиции, исходящей из активности одного лишь образа или понятия, следует противопоставить идею динамического неравновесия в каждом конкретном случае и единства в целом: в случае сильного художника образ может опережать понятие, наводить на него; в обычной практике чаще всего образ задается конструкцией

взгляда, основанной на понятии. Нередки случаи параллельного, до поры до времени не соприкасающегося существования концептуальных и визуальных рядов культуры. Многократны ситуации независимости друг от друга производства нового образа и нового понятия, в силу того что они оба реагируют на изменение общей им реальности.

То обстоятельство, что позу логоса формирует вся культура, подтверждает факт, что она обнаруживает себя во всех ее сферах. Стилистические признаки господствующей позы мы видим во всех жанрах; каждой эпохе, каждому направлению в искусстве соответствует своя характерная поза тела. История Европы XX в., рассказанная языком танца и соответствующими типичными позами и жестами — сегодня общее место. Но логос задает не только оптику наблюдения, но и самонаблюдения. Сократ, например, при всей своей осознанной нацеленности жалить общество, предрассудки мнений большинства, тем не менее не хотел выглядеть некрасиво и поэтому попросил удалить учеников во время казни, когда почувствовал, что цикута начинает действовать и члены его коленеют. Фотограф парализует взглядом объекты в тех фазах движения, которые заданы его представлением, его пониманием, эстетическим резонансом. Фотография — всегда итог выбора. Но у фотографа не один, а как минимум два разнесенных во времени выбора. Первый — в момент съемки, второй — отбора. И здесь два различных мира. Первый раз художник ищет подтверждающие его взгляд признаки в мире, который содержит все взгляды, а второй взгляд направлен на оценку различных фрагментов уже-схваченного и разложенного на столе материала, из которого отбираются по критерию соответствия *принятой* позе логоса фотографии в серию. Принцип серийности, столь важный для актуального искусства, в каждой фотографии серии выражает *стадию приближения* к идеальному кадру, выражающему суть предлагаемой позы логоса.

Поза логоса — понятие онтологии той картины мира, когда слово, закон, тело и космос еще не были разъединены. При этом под логосом я понимаю нечто упорядоченное и явленное целокупно. В ней реакция, реагирование неразрывны с рефлексией. Позу логоса, хочет того или нет, принимает любой смотрящий, другое дело — принимает ли он господствующую, ставшую благодаря стратегиям массмедиа внутренней установкой смотряще-

го, конструкцией его видения<sup>1</sup>. Но и это не стоит игнорировать: «Существо моего видения заключается в том, что оно соотносится не только с видимым, но с бытием, видимым действительно» [Мерло-Понти, 1999, с. 476]<sup>2</sup>. Следовательно, поза логоса — концепт не только теории фотографии, но и онтологии. Она вид «мышления телом» (KörperDenken). Концепт введен Дитмаром Кампером, согласно которому это означает «не о теле думать — по определенным абстрактным образцам, а телесно думать» [Kamper]. Мышление телом свидетельствует не об отказе от мышления, но о *распространении мышления* на те сферы, которые прежде мышлением не схватывались. При этом *вид* концепта понимается в исконном визуальном смысле: фиксация образа определенной позы тела, исповедующего определенный тип рациональности, тип рефлексии и воплощающего всю полноту восприятия топоса<sup>3</sup>.

Историческими антропологами признано, что любая поза и жесты человека не являются естественно данными, поскольку «свидетельствуют о главных ценностях общества и позволяют бросить взгляд на *структуру ментальности*» [Вульф, с. 93].

---

<sup>1</sup> Эрнст Юнгер с присущей ему чуткостью описывает путь превращения внешнего образа во внутреннюю установку: «Я почувствовал, что мой дух, насыщаясь образами, начал снижать. Однако я не хотел остановиться и вел себя как скупой, дорожащий своим временем. Не давая себе передохнуть, я сворачивал во все новые и новые улочки и выходил на площади незнакомого города. Но вскоре мне показалось, будто мне стало снова легче шагать, а город вдруг изменился. Одновременно изменился мой способ видеть — если до сих пор мой взгляд рассеивался на новом и незнакомом, то теперь образы играючи проникали в меня. Они были сейчас мне знакомы; они, казалось, были воспоминаниями, композициями меня самого» [Jünger, с. 198].

<sup>2</sup> Трудно не увидеть в словах Мерло-Понти парафраз знаменитой гегелевской формулы: «Сущность должна *являться*» [Гегель, 1974]. Выделенное курсивом немецкое слово *Scheinen*, означает еще и тот скрытый смысл, что сущность должна являть себя, проявиться. Но более литературный, эмоционально насыщенный и нравственный и имплицитно теологический момент раскрывается в следующем утверждении: «Сущность не остается позади или по ту сторону явления, а скорее по своей бесконечной доброте отпускает свою видимость в непосредственность и дарит ему радость существования» [Ibid.]. Эту радость существования иногда удается передать фотографию.

<sup>3</sup> Избавлю себя от дальнейших аргументов, поскольку обоснованию концепта «мышление тела» посвящена глава моей книги: [Савчук, 2012, с. 319–338].

В отличие от них позы животных четко отсылают к определенной ситуации опасности, добывания пищи, инстинкта продолжения рода. Повторю, наиболее близкие к философскому статусу положения теории фотографии обретают себя в теме онтологии фотографии, которая стала возможна после того, как философская мысль прошла через ряд радикальных поворотов, тематизировавшихся как онтологический, лингвистический, иконический и медийальный. Продумав последствия последнего, приходим к выводу, что мышление телом не может выйти не только за границы визуального образа (это уже признано в эпоху иконического поворота, поскольку за картиной всегда уже стоит другая картина, а за образом — другой образ), но и тех медиа, которыми мир схвачен, сохранен, дан. Вместо поиска и утверждения реальности, стоящей за образом, мы оказываемся в ситуации бесконечной глубины самодовлеющего образа. Онтологический разрыв между очевидностью образа и бесконечного, никогда не завершающегося движения к прообразу, стимулирует усилия исследователей на поиск актуальной формы существа сущего. Этому способствует продуцирование последствий перехода от аналогового образа к цифровому, к его повсеместному господству в медиасфере; все начинается с образа фотографического и с гибелью его *фотографичности* — в смысле аналоговости — заканчивается.

Интерес к фотографии — реакция на изменение фундаментальной метафоры картины мира, в которой портрет времени, общества и человека совпадают в позе логоса. Однако как часто люди не хотят признать в увиденном свое собственное отражение, свое положение, притом что не только художник, но и философ как художник (добавим, и как фотограф) предъявляют нам *одни и те же образы*. Отказываясь от эзотеризма авангарда, полагавшего, что «живопись — для индивидуального, а фотография — для массового потребления» (В. Беньямин), признаем, что ныне различие индивидуального и массового образа утратило не только привкус героического одиночества, но и продуктивность операций их различения в области *визуального образа*. Со временем произошла смена полюсов массового и индивидуального: черно-белая, лишенная ауры массовая фотография, по версии Беньямина, стала уделом немногочисленных ценителей и знатоков, а цветная цифровая — продуктом массового производства и потребления.



Обратим внимание, что вплоть до конца XX в. «философия подражает поэме», при этом сама поэма трактуется как «мысленная зарубка чувственного на языке. Она выставляет напоказ родовую истину чувственного (как *чувственного*), то есть вне всякого уточнения — в отличие от других искусств, которые поставляют истины видимого, слышимого и т. п.)» [Бадью]. Полагаю, что современная конфигурация значений, присутствующая в фотографии, указывает на иные приоритеты в донесении *истины чувственного* в формах видимого, поэма же предполагает внутреннее — музыкальные, ритмические — декорации, на фоне которых разыгрываются события языка. Видимость вновь становится осью цивилизации, шаром Парменида, универсумом Лейбница и вселенной астрономов. Указывая на *вероятность* видимого, на его сомнительный — следовательно, конвенциональный — характер, мы возвращаем традиционной эпистемологической проблематике новизну только что осознанной проблемы времен Платона и Аристотеля. Эта проблема в теории фотографии в полной мере осознается тогда, когда за сферой мышления тела (позы логоса) мы не забываем о существовании хаоса точек презрения реальности, презрения такой же силы, с какой каждая точка зрения претендует на единственность и утверждение власти *своей* конструкции видимости, претендующей на всеобщность. Путь от героического открытия новой позы логоса до террора уже обретенной, зафиксированной и тиражируемой позы мыслителя и художника (концепта, позы тела и конструкции взгляда) становится все короче, поскольку медиальный характер реальности стремительно присваивает и распространяет ее как собственное *представление* тела.

*Савчук В. В.*

## **О фотографии портретов античных философов**

Котировки визуального образа, фотосвидетельства и фотодокументы в последние десятилетия растут. Всеохватывающая дигитализация, технические новации и все расширяющиеся границы присутствия визуального образа в культуре, вместе с его доступностью, изменяют не только функции музеев, архивов, призванных хранить археологические и художественные артефакты, но и стратегии поведения ученых традиционных дисциплин. Историко-философские штудии — не исключение. Так в область исследования античной философии все более активно вовлекаются косвенные свидетельства эпохи, продумывается возможность анализа тех видов медиа, которые не сводятся к анализу письменных текстов, это и изображения, и новые археологические артефакты, и более поздние иконографические реплики античных образов. Обращение к контексту исторического и культурного памятника, к тому, что принято называть *in situ* (с лат. «на прежнем месте» и «в правильном положении»), обогащенное вниманием к обыденным представлениям, к образу и жизни и повседневности, к способам визуальной репрезентации образов людей — все это дает неоценимый материал, углубляющий, а порой и изменяющий наши представления о том или ином мыслителе. В этой тенденции скрещивается ряд подходов: не только историко-философский, герменевтический, лингвистический, археологический, но и иконографический и иконологический, медиафилософский, социальный, культурологический. Комплексность здесь не инверсия широты, переходящей

в поверхностность, а требование времени обнаружить сокрытое, ушедшее в тень и пробудить до поры до времени спящую информацию об идейном содержании, о роли и значении философов в обществе и, что немаловажно, отношении к ним самого общества. К таковым источникам относятся изображения философов на портретах.

### *Виды портретов*

Скульптурный портрет, герма, монеты, мозаика, вазопись — вот то, что в подавляющем большинстве дошло до настоящего времени, портреты же из золота, серебра, позолоченной слоновой кости, бронзы были в подавляющем большинстве «утилизированы»: переплавлены, переделаны, использованы для насущных нужд того времени. Близкая участь постигла особо величественные и по форме, и по размерам портреты правителей, тиранов или императоров, которые были сброшены с постаментов и разбиты новыми правителями. Крайности (дороговизну материала, величественность и помпезность статуй) историческая память отредактировала, вычеркнув лишнее. Влиял ли дорогой материал или величина и, соответственно, величественность статуи на образ изображаемого, льстили ли *более* эти изображения, были ли они более комплиментарными и глорификационными, все далее удаляясь от портретного сходства, чем портреты из обычного материала — мрамора — и привычных масштабов? Это еще предстоит выяснить историкам искусства, философии, культуры, уповая на новые находки археологов. В настоящий момент, в подавляющем числе случаев, мы имеем в наличии средний сегмент изображений, и с ним будем работать. Тем не менее, они являют собой неисчерпаемый источник информации об изображенных на них выдающихся личностях, к когорте которых, несомненно, относились и философы, и в этом качестве заслуживают пристального изучения.

Портрет есть слепок многочисленных представлений, воспроизводящих окружающее (таких как мнения, суждения, господствующие предрассудки и культурная атмосфера в целом, а также архитектура, социальное устройство, особенности ландшафта, климатические условия). Портрет собирает все вместе и в уменьшенном масштабе воссоздает полноту контекста; в каком-то

смысле верно и обратное: социальный и природный ландшафт, все окружение есть развернутый портрет. Он вбирает и то, как обыденное сознание сопротивлялось идеям философов, и то, как сопротивлялись сами философы косности здравого смысла той эпохи.

Сфера видимого, издавна лелеемая ойкуменой, где, пройдя все стадии гносеологических процедур сомнения в видимом, благополучно удостоверяется значимость личности<sup>1</sup> через портрет: *видимость* легализируется пантеоном. Не от этого ли зрение получает статус «самого благородного из чувств», а истина обретает истинный взгляд, умозрение, позволяющее видеть невидимое, читать не только текст, но и символы и знаки. Прижизненный портрет философа дает представление не только о том, как его видели современники, но и то, как его понимали и ценили; его можно назвать одним из первых случаев «интеллектуального реализма» греческого искусства.

В итоге изображения философов фиксировали как предрасудки, представления и предубеждения, так и почтение, восхищение и признание, т. е. тот факт, что изображаемые на портретах философы были несомненно выдающимися людьми своего времени.

### ***История античного портрета***

Оскар Фердинандович Вальдгауэр начинает свою книгу следующими словами: «История античного портрета еще не написана: еще и не наступило время для попытки дать более или менее полную картину развития индивидуального портрета с художественно-исторической точки зрения. Материал еще не собран в достаточном количестве и не опубликован в надлежащем виде»

---

<sup>1</sup> То, что у греков не было личности — общее место, хотя не все, похоже, с этим согласны. Так, А. В. Лебедев [Лебедев, с. 243] известное высказывание Гераклита переводит как: «Личность — божество человека», хотя в оригинале на месте «личности» стоит Εϋος. В словаре Дворецкого приводятся три основных значения Εϋος: 1. Местопребывание, обиталище, жилье; 2. Навык, обыкновение, обычай, привычка; 3. Душевный склад, нрав, натура, характер. См: <http://dicipedia.com/dic-gr-ru-old-term-28618.htm> Переводчик, должно быть, склонен принять третье значение. Так же и храм (вообще любой) назывался ναός — «обиталище», «жилище» (божества), от гл. ναίω — жить, обитать.

(Вальдгауер, 1)<sup>1</sup>. Как ни парадоксально, но эти слова справедливы вдвойне, когда речь сегодня заходит о портретах философов: их никто не выделял, тем более *sub specie* истории античной философии и философии медиа не анализировал.

### **Художник и поэт. Битва за монополию памяти**

Тот, кого не изображали, кто не был воспет поэтами — не существовал. Немаловажным был вопрос о том, кто принимал решение делать тот или иной портрет, ставить бюст, оплачивать работу скульптора, живописца. И здесь поэты и люди ремесленного труда (а тогда таковыми считались художники, находясь в социальном статусе гораздо ниже поэтов) различались. Интерес представляет вывод М. Л. Гаспарова о том, что в ту пору *только поэт обладал властью вписать имя человека в историю*, ибо только поэзия — как полагали поэты — имела статус пропуска в вечность. За это поэта уважали в той же мере, в какой боялись, ибо поэтические строчки были не мнением, а единственным хранителем памяти о человеке: «Если событие не нашло своего поэта, оно забывается, т. е. перестает существовать: “счастье былого — сон: люди беспамятны <...> ко всему, что не вложено в струи славословий”» (Пиндар, Истмийские песни; см.: [Гаспаров, 1980, с. 376]. Но абсолютной монополии внесения имени человека в историю, в архив, в вечную память у поэта не было, поскольку не только он, но и художник обладал способностью запечатлевать образ человека. Нелишне вспомнить, что бюсты и прочие портреты, в силу особенности восприятия и понимания времени, в котором они жили, ваялись на века. Скажем вместе с Германом Хафнером, что скульпторы высекали портретные образы, а живописцы писали личностей, обладающих авторитетом и, следовательно, силой определять ход событий. Запечатленные — как считалось — навечно оставались в памяти будущих поколений, так как у греков

---

<sup>1</sup> И все же библиография исследований античного портрета имеет свою историю: (Brunn–Arndt, 1891–99); (Вальдгауер, 1921) (перевод первого издания опубликован в 1921 г. в Ежегоднике Российского института истории искусств, т. I, вып. I); [Хафнер, 1984]; из недавних работ обращу внимание на [Zanker, 1996], [Belting, 2013]. Из немногих работ, написанных по-русски, см. [Афонасина, 2014].

в «общественном признании человека — его бессмертие. <...> Победа, достигнутая во времени, это победа и над самим временем» [Светлов, 1992, с. 29]<sup>1</sup>, над его равнодушием кругового движения. И это же позволяло победить время художнику, запечатлевая образы героев и мыслителей.

Крайне интересна тема эволюции образа философа во времени, идущая вслед за славой и популярностью того или иного мыслителя, свидетельствуя о закреплении или забвении значения в общественном сознании того или иного философа. Отделить вымыслы, оказывающиеся крепче камня, отсекающие от оригинала последние остатки портретного сходства, обобщая и принуждая к законченности и соответствию с бытовавшими представлениями и мифами о том или ином персонаже. Разнонаправленный вектор представлений эпохи — предрассудков и гротескного словесного описания, мифов и преданий и достоверных сведений об образе философа — воплощался в конкретном портрете.

В метаморфозах портретного образа проявляется не агон прототипа и набирающего силу (а посему отделяющегося от реального философа) его мифологизированного *представления*. Напротив, так называемый реальный облик и мифологизированный образ, укрепляющийся со временем, предстают равнозначными. Не делая экскурс в психоаналитическую трактовку реального, отмечу с медиафилософской и искусствоведческой позиции *условность, сделанность* образа. У художника нет сил избежать оценки как сообщества, так и его личной, которые имплицитно входят в создаваемый им образ. Следовательно, наивно думать, что реальное сменяется мифом, т. е. последующие реплики — несут на себе следы мифологизации и трансформации реального образа; на самом деле реальное изображение заменяется другим реальным или, иными словами, прижизненный миф вытесняется последующим мифом о том же философе.

### *Проблемы идентификации*

В изобразительном искусстве мы встречаем наглядную эволюцию трактовок тела и его функций: от безликой, с гипертро-

---

<sup>1</sup> Собственно, это же подчеркивает и Герман Хафнер [Хафнер, с. 24]: «Все портретные скульптуры должны быть вечными».

фированными, плодоносящими формами «Виллендорфской Венеры» до «классических» образов Венеры Древней Греции и Рима, от репрессии естественного тела в подчеркнуто духовном сюжете «Мадонна с младенцем» до абстрактных изображений человека в скульптуре XX в. История изображения тела, история искусства, история культуры и общества — составляют единое целое. Замечу, античная скульптура позволяет ощутить производительную силу тела, его способность сражаться или выигрывать спортивное состязание, включать производительную силу аффекта, выраженно-го в пластике, рельефности тела, способность к агону, аретической и эротической доблести, любви и внутреннему страданию, которое топилося согласно Гегелю в «чистом величии и равнодушии красоты» [Гегель, 1958, с. 36–43]. Не от этого ли свойство тонких микромышечных движений лица, выражающих весьма тонкие оттенки чувств, в отличие от японцев и китайцев, у которых, как известно такая телесная прозрачность чувств не развита. Не устремление в глубины мистического и таинственного, как это было характерно для средневековой скульптуры, но типичное для современности болезненное истончение тела в пространстве экрана — плоского визуального образа, теряющего полноту очертаний фигуры.

Если смена эпох достаточно четко сказывалась на стиле и форме изображений, то внутри одной эпохи критерии для датировки найти труднее. Так, археологи «Афину Лемнию Фидия, пока была известна только ее голова, принимали за юношу; голову Ганимеда Поликлета, пока в Помпее не нашли бронзовую копию, принимали за голову девушки, и т. п.). Даже когда скульптор V в. ставил своей целью изображение определенной личности (например, портрет Перикла скульптора Кресилая), он ограничивался традиционной, идеальной структурой головы, избегая специфических черт и даже пряча, маскируя их (так, например, сужающуюся кверху голову Перикла, над которой смеялся Аристофан в своих комедиях, Кресилай прячет под шлемом). Не случайно современники, восхищаясь портретом Кресилая, говорили о том, что он ставит своей задачей «„делать благородных людей еще более благородными” <...> Греки постоянно видели обнаженное тело на спортивных праздниках, олимпийских играх, в палестрах и гимнасиях — поэтому вполне естественно, что глаз грека был особенно чувствителен к выразительности тела. Несомненно, в связи с этим моторным чутьем в греческой скульптуре вырабатывается своеобразный идеал го-

ловы и лица (так называемый греческий профиль): контур носа по прямой линии продолжает контур лба — здесь взаимоотношение отдельных черт определяется не психологической, а пластической выразительностью. Поэтому портрет в настоящем смысле слова появляется в греческой скульптуре так поздно, в сущности говоря, только в конце классического периода, во второй половине IV века» [Виппер, с. 120]. Лицо лишь постепенно выделялось из природы, оно долго не могло найти своих метафор сравнения, описания, самоидентификации, обретая особенность в сравнении с животным, птицей, растением.

### ***Восприятие скульптурного портрета в эпоху цивилизации образа. Проблема восприятия***

Основная сложность, подстерегающая исследователя портретов философов (и оригинальных, и фотографических копий портретов), — устройство его собственного взгляда. Искушение видеть в портретах великих самого себя (подобно тому, как герой Ивана Бунина ощущал свое кровное родство, глядя на портреты Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Баратынского), питаемое тем, что наше отношение к другому, как к себе, а к себе, как к другому — неизбежно. Опыт повседневности, запечатленный в литературных и художественных текстах, свидетельствах путешественников, исторических рассказах и политико-экономических представлениях времени входит в представление человека. Его портрет — проекция всех предрассудков о нем, а не совокупность ценностно-нейтральных фактических знаний. Разумеется, тот или иной контекст (и природный, и культурный ландшафт), где впервые происходит формирование образа, недоступен нам в первоизданном виде, но следы, оставленные временем, помогают реконструировать ситуацию возможного соприсутствия и укрепить тем собственную идентичность. Когда же следов той культуры не так много или их совсем нет, строятся замки-руины, ставятся скульптуры на сюжет «Похищение Европы», предпринимаются поиски соответствия скульптурного портрета в ландшафте и через такое вживание предпринимаются попытки конституировать незримые соответствия культурных ландшафтов античной и западноевропейской культуры.



## *От объемного к плоскому образу*

Осознание особенности той среды, в которой пребывает современный исследователь, приводит к выводу, что наше восприятие мира стало плоским. Визуальные образы, прежде являющиеся репрезентацией объекта, становятся поверхностью, непроницаемость которой столь велика, что сквозь нее уже не пробиться: для этого нет ни решимости, ни мотивации, ни желания. В объятиях плоских образов-сирен столько событийности, интерактивности, жизни, что человеку трудно найти в себе силы выйти из-под их власти и оторваться от экрана, закончить компьютерную игру, просмотр новостей или сообщений в социальных сетях. Подлинность разворачивающихся на экране событий удостоверяется не тем, что образы отражают реальность, а тем, что творят ее. Тем самым современник, убивая скуку, избавляет себя от праздности, которая, по меткому замечанию Джеффри Чосера, более утомляет, чем труд. В экранном мире активных образов не нужно делать выбор, определять цели, вовлекаться в события; здесь всегда есть тот, кто тебя занимает, кто ставит задачи, кто сообщает новости, кто развлекает. Побочным эффектом этой тенденции является уплощение тела в соответствии с идеей антропологического четырехугольника, введенного Вилемом Флюссером, который изображает исторический регресс тел-абстракций следующим образом: четырехмерное пространство жизненного мира, двумерная поверхность, одномерная линия и точка, называемая им «нуль-измерение» [Flusser, с. 21–23]. И действительно, в большом городе, где теснятся не только люди, но и дома, вывески, реклама, машины, объем пространства уплощается и становится плоским. Кричащая реклама, тесноты архитектурных плоскостей, геометрия антропогенного пейзажа убивают «воздух» города, его пространство. Для наполненности образа внутренним движением нужна не только демокритовская пустота, но и нечто, соразмерное человеку. Вблизи плоских вертикальных поверхностей человек ощущает, как они экранируют его жизненное пространство. Поверхность, закрывая мир, скрывает все многообразие связи предмета с окружающим контекстом. Пространство теряет глубину, и весь мир становится плоским. словно мы видим только снятые крупным планом его фотографии. Это уплощение мира особо остро чувствуют те из художников, которые по роду занятий имеют дело с объемом, про-

странством, материальной вещественностью предметов. Например, Джакомо Тти, оказавшись в мегаполисе, остро переживает его влияние, выразившееся в том, что он «не может взяться за лепку головы, поскольку видит, как та, утрачивая объем, истончается до гладкой пластины так, что подробности лица выглядят простыми знаками впадин и выступов, чуть заметно моделирующих поверхность <...> Головы уплощаются до тонкости лезвий и упраздняют объем» [Дюпен, с. 270; 275].

В этих условиях скульптура, требующая пространственного представления и воображения, утратила привлекательность. К середине XX в. интерес к скульптуре настолько упал, что это стало поводом для ироничного замечания американского художника Барнета Ньюмана: «Скульптура — это то, с чем ты сталкиваешься, когда отходишь назад, чтобы получше рассмотреть живописное полотно».

### ***Методологические установки восприятия***

Таким образом, методологически важно учитывать, что наши усилия пробиться к содержанию скульптурного образа сталкиваются с плоским образом, с его конструкцией, с условиями его производства и репрезентации: «Очевидно, когда видят предмет, видят не образ, а вместе с образом» [Аллоа, с. 235], — делает вывод известный специалист визуальности Эммануэль Аллоа. Это тонкое замечание приводит нас к осознанию, что в зазоре между образом и предметом, т. е. тем, *что* изображается, и тем, *как*, производится как первичная (прижизненная) мифологизация, так и, накладываясь, она усиливается в последующих скульптурных копиях, а также — еще в большей степени — при переводе скульптурного образа в плоский фотографический образ. Отход от *портретного сходства* увеличивается со временем.

### ***О фотографии скульптурных портретов***

Современный исследователь античных портретов в подавляющем большинстве случаев имеет дело с черно-белыми фотографическими образами скульптурного портрета или, все чаще и чаще, с компьютерным полноцветным образом, при этом в силу рассредоточенности оригиналов, находящихся в музеях, в разных странах, а порой в разных частях света, не все анализируемые изобра-

жения он видел в оригинале. Остаются надежды на внедрение 3D принтеров, позволивших бы получить объемные копии, пока же приходится иметь дело с фотографией объемных скульптурных портретов, возможно раскрашенных. Но влияет ли это на наше восприятие скульптурного портрета? Приведу несколько наивных с точки зрения современной теории фотографии суждения Бориса Робертовича Виппера, но, несомненно, одного из первых, обративших внимание на *искажающие* феномен съемки скульптуры: «К сожалению, фотографии со скульптуры часто страдают от одной роковой ошибки — неверно выбранной точки зрения. Тут не в том только дело, что многие статуи требуют обхода кругом, как бы ощупывания пластических форм и их динамики, в то время как фотография может дать одну точку зрения или в лучшем случае несколько оторванных друг от друга точек зрения. Даже примирившись с этим дефектом, приходится признать, что фотография часто дает совершенно неправильное представление о скульптуре. Прежде всего, следует помнить, что многие статуи (например, ряд греческих статуй и особенно древнеегипетских) рассчитаны на рассмотрение в чистый фас или чистый профиль. Между тем фотографы тяготеют к снимкам с угла — к чисто живописному приему, который по большей части искажает контуры статуй и дает неправильное представление об их движении». И здесь же, противореча себе, добавляет: «Это не значит, что все статуи надо снимать спереди. Напротив, многие статуи требуют рассмотрения с угла» [Виппер, с. 78].

В романтический период эмансипации фотографии от трактовки ее как технического изобретения<sup>1</sup>, которое способно дать лишь «мертвое, механическое» копирование, и становления ее

---

<sup>1</sup> Первым философом, заговорившим публично о фотографии, был испано-американский писатель, культуролог, философ Джордж, или Хорхе, де Сантаяна (1863–1952). От него как человека, связанного с искусством, ожидали высказывания о сравнительно новом феномене. Признав, что «фотографию уже нельзя больше игнорировать», он подготовил и произнес свою речь в Гарвардском фотографическом клубе, в которой поставил диагноз: «Задача фотографии — это воспроизведение опыта, задача же искусства — интерпретация опыта <...> фотографическое изображение — буквальное повторение» [Santayana, с. 258]. Вплоть до эпохи пикториализма подавляющее число художников относили фотографию к разряду механической копии, лишенной художественного содержания.

самостоятельным видом изобразительного искусства<sup>1</sup> рождались иллюзии возможности полноты передачи осязательного восприятия: «Фотография, чего без сомнения никто не ожидает, передает так осязательно для глаза реставрации античных статуй и разницу мрамора, употребленного в приставленных местах, от мрамора, из которого сделан весь оригинал, что видишь, кажется, перед собою подлинник» [Герц, с. 159] — писал профессор кафедры искусствоведения Московского университета Карл Карлович Гец в середине XIX в.

Современные теоретики не столь благодушны, их понимание фотографии как вида искусства опирается на ряд конвенций: фотография — итог выбора ракурса, перспективы, фона, настройки диафрагмы, длительности выдержки, освещения и многого того, что находится сегодня в арсенале фотографа. Добавив же к этому бессознательную трансляцию господствующих эстетических норм, а также представлений об объективности, документальности, фактичности, мы в итоге получим то своеобразие конкретной фотографии, которое при нерефлексивном подходе предстает в качестве субститута скульптуры. На данное обстоятельство обращали внимание многие. Приведу мнение поэта и культуролога Аркадия Драгомощенко: «Фотография работает с двумерным пространством, и его надо принимать с честью и достоинством, как старость, 2D дает плоский образ, а человек как языковое животное дорисовывает третье» [Савчук, Степанов, с. 83].

Философ пусть и окаменевший — объемен, он остановлен скульптором в определенной фазе движения, позе, жесте, повороте головы и направлении взгляда. При создании реплики созданного кем-то образа фотограф существенно ограничен исходной позой и потому он всегда находится в диалоге (в споре, в соавторстве, в домысливании и переинтерпретации образа) со скульптором<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Один из непримиримых критиков фотографии Шарль Бодлер называл фотографию манифестацией того самого «материального прогресса», который угрожает существованию «поэзии». При этом, покушаясь на функции искусства, фотография не имеет на это никакого права и никаких оснований. Весь ранний модернизм разделяет эту точку зрения: презрительное словечко «дагерротипизм» становится худшим приговором картине, чей автор озабочен лишь внешним сходством с предметом изображения [Бодлер, с. 187–189].

<sup>2</sup> Вспоминаю ситуацию, когда на просьбу скульптора отнять его скульптуры известный петербургский фотограф Александр Китаев сказал, что ему надо несколько дней пожить с ними в мастерской, почувствовать их и только

Сколь бы сознательно фотографирующий не стремился только документировать скульптуру, утрата объема образа неизбежна. К тому же фотография всегда включает момент субъективности, пусть и не осознаваемой автором, поскольку она транслирует господствующую позу логоса, сочетающую как интеллектуальные концепты, эстетические переживания, дискурсивность и визуальность, так и совокупность установок, предрассудков, предвосхищений и представлений — все современные эстетические, этические и идеологические нормы.

К отмеченному способу *видоизменения* скульптуры из-за произвольно выбранного ракурса, необходимо указать и на столь же важное для восприятия образа философа неудачное освещение. Так, скульптура, ровно освещенная со всех сторон, выглядит плоской, невыразительной и скучной. Она утрачивает объем, силу образа. Повторю, скульптура — это трехмерный объект, но чтобы выразить глубину в фотографии, часто прибегают к сложному, каждый раз уникально (поистине в одни и те же волны света нельзя войти дважды) выставленному освещению, сочетающему как фронтальное, так и боковое освещение, подсветку как сверху, так и снизу в зависимости от того, что хочет подчеркнуть фотограф: героичность или величественность осанки, римский профиль или большой «сократовский» лоб. При дневном освещении наилучшее время для этого восход и закат, тогда скульптуру ставят по, а не против солнца, избегая тем затемнения лица (контражура).

Если нет возможности поставить искусственный свет и выбрать тип освещения, можно использовать возможности данного — чаще всего искусственного музейного — освещения (а это, надо помнить, тоже есть навязывание определенного «музейного» прочтения репрезентации образа), который — при условии естественного освещения — можно купировать, используя часы интенсивного дневного освещения, подбирая свой привлекший чем-то ракурс, выражающий эстетические и концептуальные установки автора. Первый импульс, как советует Виппер, снимать скульптуру спереди, с фронтальной точки, не всегда лучший. У фотографа всегда есть импульс поиска своего прочтения скульптурного портрета, своего взгляда: «Я ищу неожиданное. Ищу вещи, которые никогда не видел раньше» (Роберт Мэппелторп).

Использование технических приемов есть не что иное, как способ интерпретировать скульптурный образ. В ряду новаций фотографии XX в. следует отметить разработанную стратегию съемки мертвого тела как живого и, напротив, представить живого как неживого (Хельмут Ньютон, Роберт Мэпплторп). Это вид художественного исследования, включающего понимание, трактовку, выражение своего отношения и оценку персонажа. Но истине правы древние, говоря: «*Ars est celare artem*» (искусство — это умение скрыть искусственность). Скрывшие — создают образ, воспринимающийся как *образ самого героя*, а не оценка его художником. И чем значительнее художник, тем более его видение воспринимается нами как свое собственное, как поза логоса. И неважно, идет ли речь о скульптурном портрете или о фотографии скульптуры, мы представляем оригинал, минуя как его интерпретацию, так и наложение интерпретаций: первичную, сделанную скульптором при создании портрета, и вторичную, при фотографировании скульптуры.

Итак, сделаем вывод. История портретов философов весьма важный, но до сих пор по достоинству не оцененный источник информации как о самих философах, так и о представлениях о них в различные эпохи. Современные — фотографические — образы философов в большей степени говорят об эстетических, интеллектуальных и мировоззренческих представлениях нашей эпохи, чем о представлениях создававших или копирующих образы этих философов художников в прошлом.

Afonasin E. V., Afonasina A. S. «The houses of philosophical schools in Athens» ΣΧΟΛΗ (Schole). Ancient philosophy and the classical tradition, 2014. № 8. P. 9–23.

Alloa E. Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie. Berlin—Zürich, Diaphanes, 2011.

Antike Porträts, bearb. von Richard Delbrück. Bonn: A. Marcus und E. Weber, 1912.

Aristotle. De coloribus; De audibilibus; Physiognomonica / by T. Loveday and E. S. Forster. Oxford: Clarendon Press, 1913.

Baudrillard J. Photographies. Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité... // Paragrana. 1999. Bd. 8. H. 2. S. 286.

Baumgarten A. G. Aesthetica. Vol. I–II. Halae Magdeburgicae, 1750–1758.

Belting H. Faces: eine Geschichte des Gesichts. München: Beck, 2013.

Benjamin W. «Einbahnstraße. Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen» in Gesammelte Schriften. Bd. IV/1. Frankfurt am Main, 1977.

Berg R. Die Ikone des Realen — Zur Bestimmung der Fotografie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Brown P., Lamount R. The Making of Late Antiquity. Harvard University Press, 1978.

Brunn H. & Arndt P. Griechische und römische portrats, hrsg. von Friedrich Bruckmann. Lieferungen, 1–47, 9 v. München, 1891–99.

Clarke J. R. Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.—315 A.D. Los Angeles: Univ. of California Press, 2003.

Dilts M. R., ed. *Aeliani Claudii Varia historia*. Leipzig, 1974.

Evans E. C. *Physiognomics in the Ancient World*. Philadelphia, 1969.

Flusser V. *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt am Main, 1998.

Gerndt S. *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und früher 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Stuttgart, 1981.

Goldman H. The origin of the Greek herm // *American journal of archaeology*. Vol. 46. 1942. P. 58–68.

Jünger E. *Das Abenteuerliche Herz*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.

Kamper D. *Ultra // Paragrana*. 1998. № 7 (2). P. 276.

Lacan J. *Linie und Licht // Was ist ein Bild?* / Hrsg. von Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Lapatin K. «Picturing Socrates» *A Companion to Socrates*. Blackwell Publishing. 2006. P. 110–157.

Loveday T. and Forster E. S., eds. *Aristotle. De coloribus; De audibilibus; Physiognomonica*. Oxford: Clarendon Press, 1913.

Nédoncelle M. *Prosopeon et persona dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique // Revue des sciences religieuses*. 1948. N 22. P. 277–299.

Olding G. G. *Anti-intellectualism in classical Athens*. Adelaide, 2002.

Richter G. M. A. *Greek Portraits II. To what extent were they faithful likenesses?* Brussels: Latomus, 1959.

Rouillé A. *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

Santayana G. «Das fotografische und das geistige Bild (ca. 1905)» *Theorie der Fotografie I. 1839–1912. Eine Anthologie* / Hrsg. und einl. von Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel, 1999.

Scheler M. *Gesammelte Werke*. Bd. 7. 6. Aufl. Bonn: Bouvier Verlag, 2005.

Sorabji R. *Self. Ancient and Modern Insights about Individuality, Life, and Death*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2006.

Springorum Fr. *Der Gegenstand der Photographie. Eine philosophische Studie*. München: Verl. v. Ernst Reinhardt, 1930.

*Strategien der Visualisierung: Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation* / Münkler H. [u. a.], hrsg. Frankfurt am Main: Campus-Verl., 2009.



Straten R. v. Einführung in die Ikonographie. Berlin: Reimer, 1997.

Voutiras E. «Sokrates in der Akademie: Die früheste bezeugte Philosophenstatue» // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Inst., Athenische Abteilung. 1994. № 109. S. 133–161.

Weigel S. Zum topographical turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften // KulturPoetik. 2002. Bd. 2.

Zanker P. The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity. Berkeley and London: Univ. of California Press, 1995.

Zanker P. The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity. Univ. of California Press, 1996.

Августин А. Исповедь. М.: Renaissance, 1991.

Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев: Дух и Литера: 2005. С. 342–360.

Аверинцев С. С. Образ Античности. СПб.: Азбука-классика, 2004.

Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997.

Адо П. Философия как способ жить. М.; СПб.: Степной Ветер-Коло, 2005.

Алымова Е. В. Иконология как историко-философский курс, Универсум платоновской мысли: Платон и платонизм в контексте современных стратегий историко-философских исследований. СПб.: РХГА, 2015. С. 72–79.

Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. М.: Изд-во АН СССР, 1956.

Арендт Х. Жизнь Ума. СПб.: Наука, 2013.

Аристотель. История животных. М.: РГГУ, 1996.

Аристотель. Политика // Аристотель. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 375–645.

Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб: Азбука, 2000.

Аристотель. Физиогномика // Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. С. 329–355.

Аристофан. Комедии. Фрагменты. М.: Ладомир-Наука, 2000.

Афонасин Е. В., Афонасина А. С., Щетников А. И. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Очерки истории античной музыки. СПб.: Изд-во РХГА, 2015.

Афонасина А. С. Античные источники о раскрашенных статуях // ПРАХЕМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 1.

- Бадью А. Манифест философии. СПб.: Machina, 2003. С. 139.
- Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.
- Бахтин М. М. Проблемы творчества/поэтики Достоевского. Киев: Next, 1994.
- Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 3: Теория романа. М.: Языки славян. культур, 2012. С. 340–543
- Блаватский В. Д. Греческая скульптура. М.: Б.С.Г. Пресс, 2008.
- Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.
- Брагинская Н. В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятках. М.: Наука, 1988. С. 294–329.
- Бродский И. А. Власть стихий. СПб: Азбука, 2010.
- Бродский И. А. Поклониться тени. СПб.: Азбука-классика, 2006.
- Булгаков В. Ф. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. М.: Правда, 1989.
- Вальдгауер О. Ф. Этюды по истории античного портрета. Пг.: Госиздат, 1921.
- Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985.
- Вощинина А. И., сост. Римский портрет. Коллекция Государственного Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974.
- Вульф К. Жесты как язык чувств. Миметический и перформативный характер жестов // Чувство, тело, движение / Под ред. Кристофа Вульфа и Валерия Савчука. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2011.
- Гаджикурбанова П. А. От Киносарга к Портику // Этическая мысль. Вып. 7. М., 2006. С. 110–126.
- Гаспаров М. Л. Записки и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- Гаспаров М. Л. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М.: Наука, 1980.
- Гегель Г. В.Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3. М.: Искусство, 1958.
- Гегель Г. В.Ф. Лекции по эстетике. Т. 2. СПб.: Наука, 2001.
- Гегель Г. В.Ф. Энциклопедия философских наук. В трех томах. Т. I. М.: Мысль, 1974. С. 295
- Гераклит Эфесский. Все наследие / Сост., критич. текст, пер., коммент. С. Н. Муравьева. М.: Ад маргинем Пресс, 2012.

Геродиан. История императорской власти после Марка. М.: Алетея, 1995.

Геродот. История. Л.: Наука, 1972.

Герц К. Фотография в отношении к истории искусства // Русский вестник. Т. 15. СПб.: Изд. М. Н. Каткова, 1858.

Гесиод. Теогония // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М.: Мысль, 1989. С. 34.

Гиппократ. О воздухах, водах и местностях // Гиппократ. Избранные книги. М.: Сварог, 1994. С. 275–307.

Грабарь-Пассек М. Е. Письма Цицерона // Античная эпистолография: очерки. М.: Наука, 1967. С. 63–68.

Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб.: Наука, 1998.

Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х т. М.: Гос. изд-во иностр. и национ. слов., 1958. // (Электронный ресурс). URL: <http://dicipedia.com/dic-gr-ru-old-term-28618.htm> (дата обращения 10.05.17).

Делез Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002.

Деметрий. О стиле // Античные риторика. М.: Изд-во МГУ, 1978. С. 237–287.

Диоген Лаэртский. О жизни учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1979.

Диоген Лаэртский. О жизни учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986.

Дион Хризостом. О внешнем виде (философа) // Дион Хризостом. Кирические речи / Пер. Т. Г. Сидаша. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 7–14.

Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторика. М.: Изд-во МГУ, 1978.

Дорофеев Д. Ю. Автономность и лингвистический пантеизм private persona. Философско-поэтическое мировоззрение Иосифа Бродского // Вісник Дніпропетровського ун-ту ім. Альфреда Нобеля. (Серія «Філологічні науки»). 2016. № 1(11). С. 22–40

Дорофеев Д. Ю. Древнегреческий пир как пространство личной коммуникации и философии (материал семинара по «Пиру» Платона) // Платоновский сборник. Т. II. М.—СПб.: РГГУ-РХГА, 2013. С. 208–228.

Дорофеев Д. Ю. Личность и коммуникации. Антропология устного и письменного слова в античной культуре. СПб: Изд-во РХГА, 2015.

Дорофеев Д. Ю. Манифестация времени позднего Шелера (в соприкосновении с ранним Хайдеггером) // Философская антропология Макса Шелера: уроки, критика, перспективы / Отв. ред. Дорофеев Д. Ю. СПб.: Алетейя, 2011. С. 192–229.

Дорофеев Д. Ю. Под знаком философской антропологии. Спонтанность и суверенность в классической и современной философии. М.—СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012.

Дорофеев Д. Ю. Суверенная и гетерогенная спонтанность. Философско-антропологический анализ. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.

Дюпен Ж. «Невозможная реальность». Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

Ежегодник по феноменологической философии. Вып. IV, М.: РГГУ, 2015.

Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Зубов В. П., (2000) Аристотель. Человек, наука, судьба наследия. М.: Едиториал УРСС.

Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. Т. 1.

Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1997. Т. 2.

Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.

Илюшечкин В. Н. Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. М.: Наука, 1998. С. 441–465.

Исократ. Речи. Письма. М.: Ладомир, 2013.

Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л.: Наука, 1978. С. 41–54.

Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.

Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Книга 11 (1964) / Пер. А. Черноглазова. М.: «Гнозис», «Логос», 2004.

Лебедев А. В. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М.: Наука, 1989.

Лиассараг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Либаний. Речь I. Моя жизнь, или о моей судьбе / Пер. М. Е. Грабарь-Пассек. См.: <http://simposium.ru/ru/node/9811> (дата обращения 16.07.2017).

- Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л.: Наука, 1991.
- Лосев А. Ф. История Античной эстетики. Т. IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М.: Искусство, 1992.
- Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965.
- Лосский В. Н. Богословие образа // Лосский В. Н. Богословие и боговидение. М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 2000. С. 303–320.
- Лурье С. Я. Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования. Л.: Наука, 1970.
- Любарский Я. Н. Внешний облик героев Михаила Пселла (к пониманию художественных возможностей византийской историографии) // Византийская литература. М.: Наука, 1974. С. 245–262.
- Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический проект, 2005.
- Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2014.
- Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006.
- Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр.; под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента, Наука, 1999.
- Мичэлс Д. О фотографии. URL: [http://buy-books.ru/blog/photographers\\_photography.html](http://buy-books.ru/blog/photographers_photography.html) (дата обращения 10.05.2017).
- Нахов И. М. Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе // Живое наследие Античности. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 69–89.
- Неверов О. Я. Геммы античного мира. М.: Наука, 1983.
- Немировский А. И. Вилла Папирусов в Геркулануме и ее библиотека // Вестник Древней Истории. 1991. № 4. С. 170–182.
- Никитюк Е. В. Сущность и цели кощунства, совершенного гермокопидами в Афинах в 415 г. до н. э. // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. СПб., 2005. С. 115–124.
- Нильссон М. Греческая народная религия. СПб: Алетейя, 1998.
- Ницше Ф. О музыке и слове // Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М.: «REEL-book», 1994.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 47–158.

- Новая Толковая Библия. Т. 1. Ленинград: Искусство, 1990.
- Остин Дж. Перформативные высказывания // Остин Дж. Три способа пролить чернила. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006.
- Павсаний. Описание Эллады. СПб.: Алетейя, 1996.
- Павсаний. Описание Эллады. Т. I. М.: АСТ, 2002.
- Панофский Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002.
- Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-классика, 2009.
- Пантелеев А. Д. Досуг, достойный христианина // Феномен досуга в античном мире. СПб., 2013. С. 400–437.
- Петер И. Ю. Пифагорейские золотые стихи с комментарием Гиерокла. М.: Алетейя; Новый Акрополь, 2000.
- Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека. Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени // Эстетика Ренессанса. В 2-х т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 248–305.
- Письма Марка Туллия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. Т. I: Годы 68–51. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
- Платон. Алкивиад I // Платон. Диалоги. М.: Мысль, 1986. С. 175–223.
- Плиний Младший. Письма. М.: Наука, 1983.
- Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и примеч. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994.
- Плутарх. О противоречиях стоиков // Плутарх. Соч. СПб., 2008. С. 115–200.
- Порфирий. Жизнь Плотина // Диоген Лаэртский. О жизни учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С. 427–440.
- Протопопова И. А. Государство Платона — идеальный мимесис? // Логос. 2011. 4 (83). С. 89–100.
- Римский портрет. Коллекция Государственного Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974.
- Римское искусство и культура. Выставка римско-германского музея города Кельна. Изд-во: «Гревен и Бехтольд», 1984.
- Рожанский И. Д., сост. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. М.: Наука, 1989.
- Савчук В. В. Топологическая рефлексия. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 319–338.

- Савчук В. В., Степанов М. А., ред. Медиафилософия III. Фотография. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. философ. о-ва, 2009.
- Саган К. Драконы Эдема. Рассуждения об эволюции человеческого мозга. М.: Знание, 1986.
- Светлов Р. В. Античный символ неба-времени // Символы в культуре / Отв. ред. В. В. Савчук. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1992.
- Светлов Р. В. Иов, Платон, Плотин // Вестник Русской Христианской Гуманитарной Академии. 2015. Т. 16, вып. 3. С. 137–147.
- Светлов Р. В. Сократ в спартанском камуфляже // Логос. 2012. 6 (85). С. 16–28.
- Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М.: Ладомир-Наука, 1993.
- Слезак Т. Как читать Платона. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.
- Соловьев В. С. Соч. в 2 т. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева. М.: Мысль, 1990.
- Софокл. Драмы. М.: Наука, 1990.
- Степанова А. С. Философия Стои как феномен эллинистически-римской культуры. СПб., 2012
- Столяров А. А., сост. Фрагменты древних стоиков. Т. 1: Зенон и его ученики. М., 1998
- Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Тахо-Годи А.А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетейя, 1999. С. 434–442.
- Тахо-Годи А. А. О древнегреческом понимании личности на материале термина «сома» // Вопросы классической филологии. III–IV. М., 1971. С. 273–298.
- Трушина М. А. Μίμνησιν в платоновском Государстве // Вестник РХГА. 2013. Т. 14, вып. 3. С. 75–79.
- Феофраст. Характеры. М.: Ладомир, 1993.
- Флоренский П. Имена. М.: Купина, 1993.
- Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.
- Фролов Э. Д. Философские содружества в классической Греции // Феномен досуга в античном мире / Под ред. Э. Д. Фролова. СПб.: Гуманитарная академия, 2013. С. 138–188.
- Фролова Е. М. Досуг как философия жизни античного интеллектуала (по письмам Плиния Младшего) // Феномен досуга в античном мире. СПб.: Гуманитарная академия, 2013. С. 334–342.
- Фукидид. История. СПб: Наука, 1999.

Фуко М. Герменевтика субъекта. СПб.: Наука, 2007.

Фуко М. Интеллектуалы и власть. Статьи и интервью 1970–1984. Часть 3. М.: Практикс, 2006.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997.

Фуко М. Мужество истины. СПб.: Наука, 2014.

Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе. М.: Прогресс, 1984.

Цицерон. Тускуланские беседы // Цицерон. Избранные соч. М.: Художественная литература, 1975. С. 207–358.

Чертков Л. Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. М.: Языки славянской культуры, 2014.

Чубова А. П., Касперавичюс М. М., Саверкина И. И., Сидорова Н. А. Искусство восточного Средиземноморья I–IV веков. М.: Искусство, 1985.

Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994.

Элиан. Пестрые рассказы. М.: Наука, 1963.

Эпиктет. Беседы. М.: Ладомир, 1997.

Юнг К. Поэзия и художественное творчество // Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. Собр. соч. Т. 15. М.: Ренессанс, 1992. С. 121–153.

Ярхо В. Н. Эпос. Ранняя лирика. М.: Лабиринт, 2001.



## **Аббревиатуры музеев, фотографии из которых представлены в Приложении**

---

Археологический музей Дельф — АМД  
Археологический музей Ираклиона — АМИ  
Археологический музей Остии — АМО  
Британский музей Лондона — БМЛ.  
Галерея Уффици Флоренции — ГУФ  
Государственный Эрмитаж — ГЭ  
Камеронова галерея Царского Села — КГЦС  
Капитолийские музеи Рима (Новый Дворец, зал филосо-  
фов) — КМР  
Летний сад в Санкт-Петербурге — ЛССП  
Метрополитен-музей Нью-Йорка — ММН  
Музеи Ватикана — МВ  
Музей истории искусств Вены — МИИВ  
Музей Лувра — МЛ  
Музей Парменида (в Элее) — МП  
Мюнхенская Глиптотека — МГ  
Национальный археологический музей Афин — НАМА  
Национальный археологический музей Неаполя — НАМН  
Национальный археологический музей Реджо ди Калабрии  
(Национальный музей Великой Греции) — НАМРК  
Национальный музей Прадо Мадрида — НМПМ  
Национальный музей Рима (Палаццо Массимо) — НМР  
Новая Карлсбергская Глиптотека Копенгагена — НКГК  
Новый музей Акрополя Афин — НМАА  
Пергамский музей Берлина — ПМБ  
Эфесский музей (Efes Muzesi) — ЭМ

# ОГЛАВЛЕНИЕ

---

Введение .....	5
----------------	---

## **Раздел первый** **ЭСТЕТИКА И АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗА**

Дорофеев Д. Ю. Эстетика человеческого образа в жизни и иконография античных философов в искусстве.....	7
Дорофеев Д. Ю. Эстетика жизни и образа античного философа .....	24
Дорофеев Д. Ю. Дидактические и антропологические основы звука, слова и образа в древнегреческой философии.....	43
Дорофеев Д. Ю. Образ учителя и особенности образования в античной культуре .....	55
Дорофеев Д. Ю. Современная визуальная антропология и антропологическая эстетика в свете античной иконографии.....	67
Дорофеев Д. Ю. Философская антропология, семиотика и эстетика человеческого образа .....	76
Дорофеев Д. Ю. Эстетика, антропология и феноменология человеческого образа: диалог Античности и современности.....	81

## Раздел второй

### АНТИЧНЫЙ ФИЛОСОФ В ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЕ

Светлов Р. В.	
Философ в визуальном пространстве античного города.....	93
Дорофеев Д. Ю.	
Слезы и смех античной философии: к эволюции образа Гераклита и Демокрита .....	114
Светлов Р. В.	
Сократ в пространстве античного воображения .....	127
Дорофеев Д. Ю.	
Образ философа в жизни и в языке: разочарования и предвосхищения (Сократ, Платон, Цицерон).....	141
Светлов Р. В.	
Иконография Зенона Китийского и «уравновешенные» люди Платона .....	157
Светлов Р. В.	
В чем измерять аскезу. Размышление над «портретами» Плотина.....	166
Светлов Р. В., Савчук В. В.	
Спиной к спине: двойная герма Сократа и Сенеки и «визуальная мораль» в античном мире .....	171
Дорофеев Д. Ю.	
Образ античного философа в русском искусстве XVIII века .....	182

## Раздел третий

### ФИЛОСОФ НА СОВРЕМЕННОМ ВЕРНИСАЖЕ

Савчук В. В.	
Понятие и визуальный образ .....	202
Савчук В. В.	
О фотографии портретов античных философов.....	219
Литература.....	232
Аббревиатуры музеев, фотографии из которых представлены в Приложении .....	242

*Научное издание*

**Дорофеев Даниил Юрьевич,  
Савчук Валерий Владимирович,  
Светлов Роман Викторович**

**Иконография античных философов:  
история и антропология образов**

Я хочу сделать твой портрет; образцом моей картины будешь ты сам, из тебя мой дух извлекает некие черты и потом переносит их в свое творение. Твое лицо, которое учит меня и наставляет, которому я стремлюсь подражать и будет идеей. ... Идея – это образец, а эйдос – это облик, взятый с него и перенесенный в произведение. Идее художник подражает, эйдос создает.

*(Сенека, Нравственные письма к Луцилию, LVIII, 19-21)*