

# АНТИЧНЫЕ ФИЛОСОФЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: ВИЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ГОРОДА И ЧЕЛОВЕКА

Д. Ю. ДОРОФЕЕВ  
Санкт-Петербургский горный университет  
dorofeev61@mail.ru

---

DANIIL DOROFEEV

Saint-Petersburg Mining University

ANCIENT PHILOSOPHERS IN SAINT PETERSBURG: VISUAL-PLASTIC FORMING OF CITY AND PERSON

ABSTRACT. The article is devoted to the study of philosophical significance of visual and plastic iconography of ancient philosophers as a special way of education and formation of human image, landscape of the city and culture as a whole. The author seeks to identify and analyze as much as possible the presence of such images in St. Petersburg, primarily in the form of sculptural statues and busts in palaces and parks. For this purpose the article examines what role antique plastic art played in the systems of education and aesthetics of everyday life of in the 18th and 19th centuries men, how and by whom it was perceived, disseminated and propagandized. Particular attention is paid to the history and philosophy of garden art in culture of Enlightenment, since this is where the educational function of the iconography of ancient philosophers (for example, in the Summer Garden of St Petersburg and Pavlovsky Park) is expressively revealed. The article uses extensive material to illustrate the peculiarities of ancient art collections and the originality of images of ancient philosophers in European and Russian culture of the 18th–19th centuries.

KEYWORDS: St. Petersburg, Antiquity, education, forming, iconography, ancient philosophers, visual plastic images, the Age of Enlightenment.

\* Исследование выполнено за счет субсидии на выполнение государственного задания в сфере научной деятельности на 2021 год №FSRW-2020-0014.

## 1.

Как считает большинство лингвистов, слово *образование* в своем основном нынешнем значении «получение знаний и навыков, обучение и просвещение» появилось в русском языке в XVIII веке как калька с немецкого *Bildung*, происходящего от глагола *bilden* («образовывать, создавать») и существительного *Bild* («образ, картина, портрет»). Здесь просветительский контекст формирования и утверждения данного понятия очевиден. Впрочем, еще раньше, в XVII и даже XVI вв., в русском церковнославянском языке встречается слово *образование* с значением «создание образа». В старославянском языке было слово *образовать* с значением «создать, сформировать», происходящее от древнего слова *образъ*, которое в славянских языках ведет свое происхождение от *образити, образovati* в значении «изобразить, нарисовать». При этом его праславянский корень – *raz* – связан (например, в слове *разити*) с значением «резать\разить», «вырезать\выбить» (например, из камня или дерева). Образование здесь предстает процессом активного создания образа из заданного и имеющегося материала. Получается, что история и этимология слова «образование» в русском языке имеет как *визуально-живописные*, так и *пластические* коннотации, фундированные идущими из Древней Греции и Византии философскими и религиозными истоками *ἰδέα, μορφή, εἶδος, εἰκὼν, εἰκόνα*, деятельностью творческого созидания и сдобренные просветительским контекстом систематического обучения и получения знаний.<sup>1</sup>

Эту *полисемантичесность* полезно иметь в виду, обращаясь к образованию как к процессу формирования и создания *визуально-пластического образа*, имеющему не только культурно-воспитательное, собственно «образовательное», но и эстетико-антропологическое значение. Ведь, с одной стороны, восприятие и созерцание образа воспитывает и преображает (например, произведениями классического искусства, умозрением сущности или мистикой Фаворского Света Преображения), а с другой стороны, само это образование является процессом (само)формирования своего нового образа. Собственно образование и понимается в смысловых границах между визуально-пластическим образом, процессом его создания и формирования и приобщением к знанию, культуре в целом. Однако оно может рассматриваться как в перспективе *отношения к себе* (т.е. как само-образование), так и как результат *внешнего воздействия*, упорядочивания изна-

---

<sup>1</sup> Подробней с этимологией интересующих нас понятий можно ознакомиться по словарям М. Фасмера, Л.В. Успенского, А.В. Семенова и других: <https://lexicography.online/etymology/>.

чально хаотичного неорганизованного материала.<sup>2</sup> Так, философы Древней Греции, например Платон в «Алкивиаде I» (Платон 1986, 209–220), рассматривали пайдею, античную предтечу европейского образования, как систему повседневных практик «заботы о себе» (*epimeleia heautou*), в которых этический и эстетический компоненты были неразрывно связаны, формируя тем самым в процессе самообразования единый целостный феноменальный образ человека (Дорофеев 2018, 200–210; Дорофеев 2019, 251–268). Образование предстает как выявление исходной *алетеи* (*aletheia*), несокрытой истины, исходной природной красоты и полноты бытия, которая могла явить себя в особым образом организованной жизни (*bios*) философа, наподобие того, как она раскрывала себя в искусстве скульптуры, представляющей собой подлежащую материю (*ὑποκειμενον*), оформленную с опорой на идеальный образец.

Со временем, примерно с позднего Средневековья и особенно в эпоху Нового Времени, образование, однако, все больше стало пониматься и осуществляться именно как *передача*, даже внедрение, *вбивание* знаний в сознание обучающегося, своего рода дрессура, процесс внешнего искусственного, зачастую насильственно-принудительного облагораживания, рационального упорядочивания, следуемого принятым канонам внешнего и внутреннего «форматирования» (Арьес 1999, 161–337). Для этого было много причин, прежде всего утверждение в Новое Время субъектно-объектной парадигмы, институализация, формализация, рационализация поведения человека, обучения и всей культуры в целом, которая стала пониматься как *социальное принуждение и цивилизация* всего естественного и природного (чувств, переживаний, непосредственных реакций и т.п.) в соответствии с строгим кодексом нормативных правил, самоограничений и саморегулирования (Элиас 2001, 109–302; Элиас 2001а, 235–342). Апофеозом такой установки становятся придворные европейские общества эпохи Просвещения, а наиболее радикальное, характеризующее спецификой свойственной русскому этосу неумной мощи, его проявление можно увидеть в деятельности *Петра Великого* и прежде всего в *образовании Санкт-Петербурга*, созданного неудержимой волей и энергией царя практически на голом, «нецивилизованном», малоприспособленном для жизни месте, если не считать нескольких небольших финно-угорских поселений.

---

<sup>2</sup> Интересно, что просветительское значение образования имплицитно подчеркивает именно пассивный, рецептивный характер *получения, усвоения* знаний, навыков и т.д., тогда как более раннее значение этого слова в славянских языках, тесно связанных с древнегреческими первоисточниками, делает акцент на активном творческом процессе созидания и формирования образа.

Создание Петербурга было наглядным символом образования, как оно понималось в XVIII веке, т.е. как окультуривание, просвещение, облагораживание, только касалось оно теперь не отдельного человека, а всей огромной страны, России, и понималось как прорыв (знаменитое «окно») в Европу с безжалостным отсеканием традиций Древней, Святой Руси. Петра часто изображают с топором – и действительно, он активно, энергично, грубовато, безжалостно, отсекая и выкорчевывая все старое и, по его мнению, отжившее, *вырубает новый образ* (вспомним о соответствующей пластической этимологии) города, должного стать образцом подражания для всей страны, и человека, жителя этого города, на которого должны равняться все остальные.

При этом, поскольку культура в Европе, по крайней мере с эпохи Возрождения, условием и основой для себя признавала обращение к наследию Древней Греции и Древнего Рима и даже прямое подражание ему, античные образы в европейском обличье и контексте становятся знаками и символами подлинной образованности. На самом деле, у каждой эпохи, как, наверное, и у каждого образованного человека, есть своя Античность. В этом смысле Античность предстает неким вечным зеркалом, только всматриваясь в которое, каждая эпоха и каждый человек может найти себя, пусть и в уже несколько преобразованном виде, в зависимости от того, что они могут и хотят увидеть в этом зеркале. Многие века служат подтверждением того, что европейская культура на разных этапах ее развития образуется во многом через соотнесение с наследием Античности и ее классическими образцами. В этом смысле подлинное образование человека, созидющее его новый образ, несомненно есть плод приобщения и усвоения античных образцов, аналогично тому, как преображался целостный образ платоника, организовавшего себя и свою жизнь через стремление к *ιδέα* и максимально полному ее созерцанию.

Поэтому естественно, что особое место в образовании принадлежит образам *античных философов*, которые, уже одним своим видом в классических произведениях древнегреческих скульпторов и их римских копиистов открывая знающему взору всю глубину их учения и своеобразие способа существования, способны являть собой визуально-пластическое, эстетическое, этическое обращение, даже воззвание к необходимости просветить и преобразовать себя.<sup>3</sup> Если Достоевский скажет, что «красота *спасет* мир», то XVIII век склонен думать, что «*античная* красота *просветит* мир», в со-

---

<sup>3</sup> В одном из наших недавних проектов, посвященных иконографии античных философов, мы постарались не только теоретически исследовать эту проблему, но и представить полное собрание таких образов из самых разных музеев мира; все это сейчас доступно на сайте <https://iconsphilosophy.ucoz.ru>.

ответствии с духом и приоритетом ценностей этой эпохи. Между античной философией и эпохой Просвещения есть особая конгениальность благодаря царящему в ней, причем в самых широких кругах, «культу разума», пусть наивной, но благородной веры в него. Впрочем, справедливости ради следует признать, что в количественном отношении образы античных мифологических персонажей богов, богинь, героев, разного рода аллегории были, конечно, в абсолютном приоритете. Их образовательная функция во многом сводилась лишь к приятной для взора, но мало обязывающей красоте классических форм, формирующих определенную эстетику повседневного существования. Однако, древнегреческие и древнеримские философы такие же символы античной культуры, как боги, богини, аллегории, императоры и поэты, поэтому мы не можем не встретить их образы, пусть и в меньшем количестве, но с большим образовательным эффектом для тех (а таких было немало), кто понимал их значимость.

Неудивительно, что античные философы появляются и в Санкт-Петербурге, молодом городе, столь нуждающемся в их про-светляющей, образующей, культурно направляющей и преображающей силе, проверенной веками. Конечно, неправильно будет говорить, что до XVIII века Россия не знала Античность и античных философов. Достаточно вспомнить, что по крайней мере с XVI века в отечественных церквях и храмах стали появляться фресковые образы древнегреческих мудрецов (того же самого Платона) и сивилл, продолжая и развивая традицию их изображения в православной живописи, а в XVII веке во времена правления Алексея Михайловича происходит активная интеграция античного и, в целом, западного искусства в культуру Святой Руси (Dorofeev, Svetlov, Mikeshin, Vasilieva 2021, 31–53).<sup>4</sup> Однако XVIII век дает нам новый бурный всплеск интереса к Античности, что связано как с воодушевившими, вдохновившими, даже потрясшими Европу открытиями множества новых памятников (прежде всего, благодаря раскопкам в Тиволи, Помпеях и Геркуланаме), так и с зародившейся во многом на их основе истории и теории античного искусства в работах Винкельмана и Лессинга, а также эстетики в сочинениях англичан Хатчесона, Шефтсбери, Попа, и особенно немцев Баумгартена, Канта, Шиллера, Гете. Мода на Античность (а это далеко не самая плохая мода) прошла сквозь весь XVIII век, во многом формируя стили барокко, рококо и романтизма, и сопровождала неоклассицизм в искусстве XIX века, хотя и воплощалась в разное время по-

---

<sup>4</sup> Интересный, многообразный и достаточно редкий визуальный материал иконографии античных философов в православных храмах, вместе с теоретическими исследованиями этой темы, можно найти на сайте нашего проекта: <https://philosophchurch.wordpress.com>.

разному. Россия следовала в этой моде за Европой, и флагманом этого движения был, конечно, Петербург. Поэтому в нем мы находим огромное множество образов Античности, которые призваны были сформировать особую, невиданную ранее визуально-пластическую ландшафтную топографию этого города-символа, города-мифа, города-воображения, зримого воплощения произошедшей культурной революции. В дальнейшем мы остановимся именно на *античных философах в пространстве Санкт-Петербурга*, поскольку, как представляется, именно их визуально-пластические образы воплощали особую просветительско-образовательную миссию (связанную, конечно, с дворцами, парками университетом, Кунсткамерой, библиотеками, но обладающую и собственной автономной самоценностью), в которой образование человека, их созерцающего, и образование города, формирующего благодаря им свой уникальный *genius loci*, было неотделимо друг от друга. К тому же, эта тема еще отдельно не исследовалась, да и античных философов в Петербурге не так уж много, поэтому знание их культурно-ландшафтной топографии будет далеко не лишним.

## 2.

Сразу стоит отметить, что непосредственно *русские художники XVIII века*, включая живописцев и скульпторов, в своих произведениях на образ античного философа обращали мало внимания. В допетровские времена живопись в основном была связана с религиозной тематикой, даже если она обращалась к образам античных философов, а в XVIII в. светский элемент стал определяющим для искусства, как и для всей культуры. В это время века 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, того же Петербурга (гравюры Зубова). Самой востребованной являлась, конечно, *иконография Петра Великого*. Лишь ближе к концу XVIII века, когда уже сформировались как мастера первые выпускники Императорской Академии художеств в Петербурге,<sup>5</sup> появляются собственно русские скульп-

---

<sup>5</sup> Хотя указ о основании Академии был подписан Петром I уже в 1724 году, но официальное ее основание датируется 1757 годом, а полноценное развитие связано с Екатериной Великой, и не случайно, что именно в годы расцвета ее правления было построено в 1780 г. выходящее на Неву здание Академии (архитектор Ю.М. Фельтен), а чуть позже, в 1785 году, ее купол было украшен скульптурой «Минерва, коронуемая искусства и науки» (скульптур И.П. Прокофьев) – образом богини мудрости, которая должна была символизировать мудрость самой царицы, покровительницы искусства, особенно античного.

туры, обращающиеся к образам античных аллегорических и мифологических персонажей, а также царственных особ и исторических личностей. Назовем в этой связи *М. И. Козловского*, автора петербургского памятника Суворова в виде Марса работы конца XVIII – нач. XIX века (кстати, первый памятник в России некоронованной личности) и *И. П. Мартоса*, любимого скульптура Марии Федоровны, жены Павла I (сделавшего для нее, в частности, кенотаф родителям в Павловске). Но все же безусловным авторитетом пользовались итальянские мастера, спрос на изделия которых, в первую очередь копии, подражания или просто созданные по мотивам античных оригиналов, в Европе был огромен. 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, архитектора Растрелли или скульптора Фальконе.

В Европе античных философов, как неотъемлемую часть древнегреческой и древнеримской культуры, изображали нередко, хотя, конечно, далеко не так часто, как римских императоров или наиболее известных богов и богинь. Впрочем, на этом фоне резко выделялась широко распространенная в искусстве XVI–XVIII вв. *иконография плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита*, чье смысловое «единство противоположностей» было заложено не позднее II в. до н.э. (вероятно, древнегреческим историком философии Сотионом).<sup>6</sup> К этой иконографии обращается уже итальянец Браманте в XV в., но особую популярность получает она у голландских и фламандских художников XVII века, среди которых Рембрандт, Рубенс, Морелсе, Брюгген, Бабурен, Гарлем, Йорданс и др. (Дорофеев 2016, 126–137). Как мы увидим ниже, находит она свое проявление и в скульптуре итальянских мастеров XVIII века, в том числе и в России. В целом же для России XVIII век – это век расцвета *архитектуры*, как благодаря основанию и активной застройке Петербурга и пригородных дворцов с прилегающими к ним парками, так и открытости архитектурным веяниям Европы. Архитектура этого периода тесно связана как с орнаментальной скульптурой и живописью, так и с декоративной садово-парковой скульптурой, и античные философы здесь тоже встречаются.

При этом нужно помнить, что сохранение портретного сходства на основе надежно подтвержденной аутентичной иконографии античных оригина-

---

<sup>6</sup> Одна из причин такой распространенности, возможно, связано с появлением новой физики, которая актуализировала интерес к древнегреческой философии, к тому же механицизм Демокрита коррелирует с механицизмом Ньютона. Также экспрессивность образа смеющегося и плачущего человека соответствовала эстетическим принципам эпохи барокко.

лов не было для XVIII века чем-то важным и обязательным. Европейские мастера, конечно, обращались к таким памятникам, но могли проявлять в этой сфере и полную произвольность, желая угодить состоятельному заказчику и воплощая в своем воображении стереотипные представления своего времени об образе той или иной античной личности. Портретная эстетика эпохи Просвещения была не реалистической, а скорее идеалистической, даже аллегорической, а историчность понималась довольно вольно. Таким образом, зачастую авторскую идентифицирующую надпись следует принимать достаточно условно, а если ее на настоящий момент в силу разных причин нет, то узнать в изображенном его исторический прототип бывает часто довольно проблематично. В полной мере это относится и к иконографии античных философов XVIII века, среди которых много безымянных.

В это время *тиражирование античного искусства* – важнейшая характеристика, можно сказать, тренд европейской культуры, опьяненной вновь открытым величием античного визуально-пластического искусства, стремящийся соотнести себя с ним, приобщиться ему, в том числе в быту, на уровне повседневного существования, а также эстетически впитать и осмыслить классическую красоту греков и римлян. Как известно, первые копии с оригинальных древнегреческих скульптур массово делали уже римляне, и пик этого производства приходится на I–II вв. н.э. В XVIII веке уже итальянские и французские мастера делали свои, подчас очень вольные и мало связанные с оригиналом, копии с римских скульптур и герм, которые и распространялись в качестве *антиков* по всей просвещенной Европе, в том числе и в России. Кроме того, русские любители античного искусства часто заказывали восковые или гипсовые копии древнеримских скульптур в европейских собраниях и коллекциях, по которым русские мастера создавали свои мраморные варианты или отливали их в бронзе или меди для своих заказчиков (в России во второй половине XVIII века этим занималась литейная мастерская Петербургской Императорской Академии художеств, на главном фасаде которой, кстати, стоят скульптуры Геркулеса и Флоры, созданные по оригинальным образцам, хранящимся в Неаполитанском Национальном музее).

Если барочному оформлению внешнего и внутреннего интерьера церквей античные философы не соответствуют, то в оформлении дворцов они встречаются. В последних, впрочем, со второй половине XVIII века также активно используют статуи античных аллегорий и мифологических персонажей, как это всем хорошо известно по Эрмитажу. По всему периметру дворца располагается 176 статуй, представляющих основной олимпийский пантеон, дополненный чрезвычайно популярными в это время аллегориче-



скими изображениями. В нишах фасада Эрмитажного театра работы Кваренги, участвовавшего в раскопках Помпей, стоят статуи древнегреческих драматургов и поэтов. Малый Эрмитаж Валлен-Деламота также имеет античные скульптуры. Новый Эрмитаж в 1840-х годах сделал Лео Кленц (грекофил, сам неоднократно бывавший в Греции), автор мюнхенской Пинакотеки и Глиптотеки, украсив его в нишах скульптурами знаменитых художников эпохи Возрождения и Нового Времени. Античных философов, как мы видим, нет.

Правда, именно здание Нового Эрмитажа послужило местом хранения большой античной коллекции Эрмитажа, в которой, среди прочего, имеется несколько скульптур философов. Собирать античные памятники начала еще Екатерина. Так, в 1787 г. она купила у английского банкира Джона Лайда Брауна коллекцию античной скульптуры, включая найденную в 1767 г. в окрестностях Рима знаменитую голову Афины нач. I в. н. э., о которой Винкельман писал, что это «самая совершенная из красот, найденных в земле». Но все же основу этой коллекции составило огромное собрание произведений античного искусства маркиза *Джованни Пьетро Кампана*, который, будучи директором Римского ломбарда, растратил на приобретения произведений античного искусства казенные средства, был арестован в 1857 году и был вынужден продать в 1861 году всю свою коллекцию Императорскому Эрмитажу за полмиллиона рублей серебром. Интересно, что в коллекции маркиза Кампана было довольно много бюстов античных философов, часть которых (например, бюст *Карнеада* и *Эпикура*) попали в музей Лувра, часть в Эрмитаж.<sup>7</sup> В XVIII и XIX веках было в порядке вещей по просьбе коллекционеров объединять фрагменты разных статуй в единое целое, часто доделывая недостающие части, для большей презентабельности и представительности, а то и откровенно для увеличения товарной стоимости. Наверное, самым известным таким скульптором-реставратором, занимавшимся «улучшением» антиков, был итальянец *Бартоломео Кавачеппи* (Cavacchepi, 1716–1799), написавший трехтомный труд «Коллекция старинных статуй, бюстов, идентифицированных голов и других древних скульптур, восстановленных Кавачеппи, римским скульптором», бывший консультантом и даже довольно близким другом Винкельмана. Скорей всего, именно этот мастер «создал» скульптуру *Сократа* из собрания Кампана: к античному торсу мужчины в плаще было присоединено лицо Сократа, очень хорошо

---

<sup>7</sup> В 2019 г. в Санкт-Петербурге проходила выставка античных произведений, преимущественно скульптур, из собрания маркиза Кампана, оказавшихся в Лувре и Эрмитаже, которая позволяла зримо понять масштабность и уникальность этого собрания.

сохранившаяся римская копия с известного греческого оригинала Лисиппа 340-х гг. до н.э., принадлежавшее совсем другой статуи, даже из другого сорта мрамора (см. Фото 1, ниже). Более того, Кавачеппи сам сделал недостающие фигуре руки, вложив в одну из них чашу (видимо, намекая на смерть философа от выпитой цикуты), то есть произвольно изменил античную иконографию образа в нужном ему ракурсе.

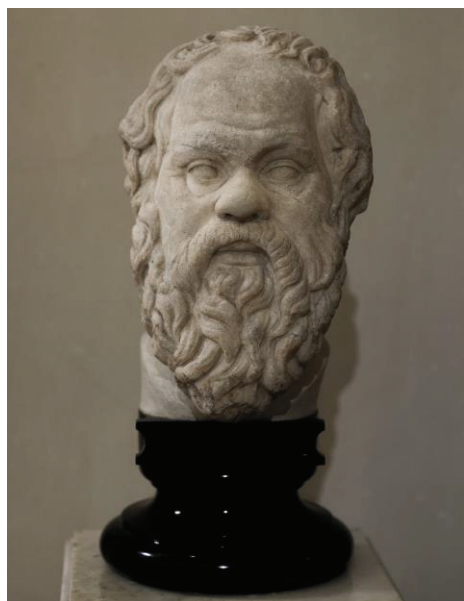


Фото 1



Фото 2



Фото 3



Фото 4

Такой подход был в порядке вещей в XVIII веке, аутентичность античных произведений, даже если они плохо сохранились, начнут ценить лишь в XIX веке. Именно тогда в Эрмитаже восстановили справедливость, и мы можем теперь видеть отдельно портрет Сократа и безголовый торс философа, который теперь выставлен опять без рук (Фото 2, выше). Кстати, точно такая же история произошла и с скульптурой *сидящего Демосфена* из собрания Кампана, которая теперь разделена на очень выразительный портрет (римская копия I–II вв. по греческому оригиналу III в. до н.э. работы Полиевкта) и безголовую статую сидящего философа. Надо сказать, что скульптура сидящего человека не была характерна для греческой классики, но позже, в эллинистическую и особенно римскую эпоху, к ней часто обращались – так, например, императоров часто изображали сидящими по образцу сидящего верховного бога Юпитера (в собрании Эрмитажа есть огромная скульптура Октавиана Августа в образе Юпитера). В коллекции Эрмитажа есть еще одна скульптура *анонимного сидящего философа*, в котором особенно притягивает созерцательно-меланхоличное выражение лица; она композиционно напоминает скульптуры сидящего философа (правда, безголового) из Карсбергской Глиптотеки Копенгагена, из музея Остии и из зала философов Капитолийского музея в Риме (Фото 3, выше). Имеется также и бюст Цицерона примерно I в. н.э., который своими чертами напоминает потерянный бюст Цицерона из гатчинского дворца, известный нам лишь по довоенным фотографиям. Также хотелось бы выделить бюст *стоика*, возможно *Клеанфа*, римскую копию очень хорошей сохранности (Фото 4, выше). Как известно, в Риме стоицизм был самой распространенной философской школой и в эпоху Просвещения он также пользовался особым признанием, о чем говорит, например, широкая распространенность скульптурного образа Сенеки, который, правда, теперь не соотносится с римским философом (иногда его идентифицируют как Гесиода), зато он показывает, как в XVIII веке представляли себе знаменитого стоика, реальное изображение которого (сохраненное в бюсте из Берлинского музея) не имеет ничего общего с его идеализированным видением (Хафнер 1981, 238–239).

Таким образом, в Эрмитаже в основной постоянной экспозиции находятся пять скульптур античных философов, не считая Демосфена, Марка Аврелия, Эсхина и Менандра, а также несколько бюстов XVIII века на консолях Иорданской лестниц, включая образы Сократа и Псевдо-Сенеки.<sup>8</sup> Первым из отечественных ученых, кто осуществил целостный глубокий

---

<sup>8</sup> Из произведений прикладного искусства можно выделить очаровательную небольшую камею 1830 года, изображающую сидящего философа со свитком в правой руке, очень напоминающего Сократа.

анализ коллекции античных эрмитажных портретов, включая, что особенно для нас важно, отдельные исследования образов античных философов, был многолетний хранитель античной коллекции Эрмитажа *О. Ф. Вальдгауэр* (1883–1935). Этот известный ученый уже в первой части своих «Этюдov по истории античного портрета» (книга вышла в 1921 г.), рассматривая скульптуры V в. до н.э., много внимания обращал на портреты философов, но особенно тщательно он исследовал эту тему во второй части (вышедшей уже после его смерти в 1938 г.), посвященной скульптуре IV–I вв. до н.э., где образам античных философов уделено сразу несколько глав (в частности, в отдельной главе подробно рассматривается упомянутая выше скульптура эрмитажного сидящего философа) (Вальдгауэр 1938, 50–83, 119–150). Следует признать, что эти этюды до сих пор не утратили своей актуальности.



Фото 5

Следует сказать несколько слов и о пригородных дворцах Петербурга. Так, во дворце Гатчины находится бюст *Сократа*, стилизованный под копию Лисиппа, работы уже известного Б. Каванаппи (хотя есть мнения, что его авторство принадлежит Джованни, младшему брату Бартоломео Каванаппи), купленный вместе с бюстом Гомера уже упомянутым И. Шуваловым, первым президентом Академии художеств в Петербурге, у английского антиквара Т. Дженкинса за 180 экю и отправленный в Петербург в 1769 г. Также в Гатчине есть копия бюста *Псевдо-Сенеки*, сделанная с найденного в 1754 г. в Геркулануме бюста философа (Фото 5, выше). До второй мировой войны здесь был еще бюст *Цицерона*, копия XVIII века с античной скульптуры I в. н.э., а

также статуя *Философа, предположительно Зенона-стоика*, работы итальянского реставратора и скульптура Иоахима Фальчони, приобретенная – опять-таки И. Шуваловым – у итальянского художника д'Анджели за 410 экио и отправленная в Россию в 1769 г. вместе с другими античными скульптурами (тем же Сократом). Эта скульптура Философа при Павле I находилась в Михайловском замке, после его смерти – в Таврическом дворце и в гатчинский дворец попала уже при императрице Марии Федоровне, в начале XIX века. К сожалению, эти произведения не сохранились после войны и сейчас на их месте находятся соответственно скульптурный портрет римлянина XVIII века из собрания маркиза Кампана (он поступил в Гатчину из Эрмитажа в обмен на бюст Менаандра) и статуя XIX века Урания, муза астрономии.

Отдельно нужно выделить *Павловский дворец*, который на конец XVIII – нач. XIX в. обладал самой большой, после эрмитажной, коллекцией античных скульптур. История появления, расположения, перемещения, исчезновения и т.п. этих скульптур – отдельная большая тема. Мы лишь выделим здесь самое необходимое для нашего исследования. Павловский дворец встречает посетителей двумя, по левую и правую сторону от входа, полуциркульными колоннадами, в каждой из ниш которых располагались сначала по 10 бронзовых, а, после их переноса в Галерею Гонзаго, мраморных бюстов. 10 бронзовых бюстов были отлиты и установлены в южной колоннаде в конце XVIII – нач. XIX в. (из них осталось 4), другие были куплены в XVIII веке в Италии, и их состав за это время несколько раз менялся. Так, из тематической серии «12 цезарей» многие после их закупки И. Шуваловым поступили в Гатчинский дворец или находились в внутреннем помещении Греческой галереи дворца и стали находиться в нишах колоннады с 1963 года. По описи 1920 г. в южной и северной полуциркульных колоннадах находились (примерно с 1820 до 1941) два бюста анонимных философа и бюст Гераклита; с 1964 до 2008 года вместо указанных философов появились соответственно бюсты Юлия Цезаря, Антиноя-Диониса и Домициана, зато вместо других можно было увидеть два бюста Цицерона (Королев 2011, 150–151). В настоящий момент, весной 2021 г., там находятся два бюста Цицерона и бюст Демокрита.

Войдя в сам дворец и прогуливаясь по залам первого и второго этажа мы постоянно встречаем античные статуи и бюсты. Это и неудивительно, поскольку царствующие особы, еще путешествуя по Европе под именами графа и графини Северных в 1781–1782 гг., в полном соответствии с царившей в это время модой на антики, активно скупали такие произведения, а также пополняли свою коллекцию благодаря соответствующим подаркам. Кроме того, уже после воцарения, в 1797 г., Павел I своим указом приказал перене-

сти многие антики из резиденции своей матери, из Царского Села. Неслучайно в Павловском дворце в XIX веке был открыт даже музей античных произведений. Однако в нынешней экспозиции античные философы дворца представлены более чем скромно. В Императорском зале, являющемся картинной галереей, мы увидим картину «Философ» *Хосе де Рибера* (ум. 1652 г.), которая, возможно, была взята Павлом из Эрмитажа; в Новом кабинете, среди 8 гравюр, копий Рафаэля работы *Джованни Вольпата*, подаренных Павлу автором в Риме в 1782 г., мы увидим знаменитую «Афинскую школу»; в *Библиотеке Росси*, спланированной и построенной в 1822–1824 гг., на потолках и плафонах, в стиле иллюзорной архитектурной живописи, встречаются несколько образов античных философов; наконец, в Танцевальном зале есть неидентифицированный бюст, который по некоторым признакам можно считать античным философом. Вот, пожалуй, и все.

Также хочется сказать несколько слов о *Императорской Академии художеств*. Мы уже отмечали выше роль первого президента Академии художеств, И. Шувалова, в приобретении для России антиков из Европы. И если оригиналы, точнее, в основном римские копии греческих оригиналов или собственно антики, произведения итальянских скульпторов по античным образцам, приобретались для царствующих и приближенным к ним особ, то, учитывая центральную значимость античных произведений для классического художественного образования будущих российских художников и скульпторов, Императорская Академия художеств имела высококлассные слепки из всех главных европейских музеев, знаменитых своими античными собраниями – Неаполитанского музея, Капитолийских музеев Рима, Галереи Уффици, Берлинских музеев, Лувра и т. д.<sup>9</sup> Более того, Академия имела свою литейную мастерскую, в которой по восковым копиям (в XVIII в. их лучше всего создавал *Ф.Г. Гордеев*), сделанных с античных оригиналов, изготавливались на заказ многочисленные скульптуры. Коллекция эта была очень внушительная – достаточно сказать, что в современном музее Академии отдел слепков занимает 33 зала, и из них более 25 сейчас отданы античным скульптурным статуям, бюстам, медальонам, барельефам. Наряду с Го-

---

<sup>9</sup> Как известно, идея такого музея копий классических, в том числе античных шедевров, вдохновила уже в конце XIX века Ивана Цветаева на создание музея в Москве, известного ныне как Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Конечно, в этом музее после в достаточном количестве стали появляться и античные оригиналы, поступавшие в результате приобретений, даров, раскопок, но изображений философов там очень мало (например, рельеф углового клейма саркофага III или голова предположительно философа на другом саркофаге).

мером, Демосфеном, Эхином, великими греческими трагиками Эсхилом, Софоклом, Еврипидом в коллекции слепков Академии художеств не могли не оказаться и античные философы, хотя их и не так много. Уже при входе, не заходя в музейные залы, посетителей встречают три большие статуи – они не имеют пояснительных надписей, но можно с большой долей уверенности одну из них идентифицировать как изображение *Эскина*, а две других отнести к образам философов. В самом же музее слепков нам встречается бюст *Сократа* из Лувра, достаточно редкий образ *Архита Тарентского* из Неаполитанского национального археологического музея (Фото 6), бюст *Псевдо-Сенеки* (довольно странно обозначенного в музее еще и как «поэт») и несколько портретных бюстов анонимных греческих философов.<sup>10</sup> Отдельно стоит выделить статую неизвестного философа, которого возможно идентифицировать как *Зенона* – скорее всего, это слепок с потерянной ныне статуи Зенона из Гатчины, о которой мы упоминали выше (Фото 7).

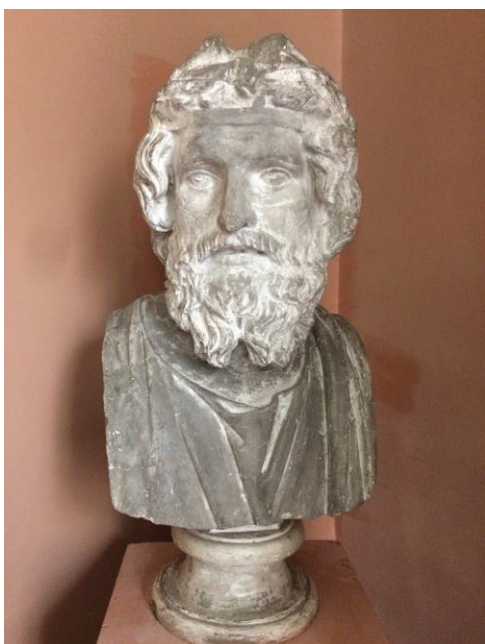


Фото 6

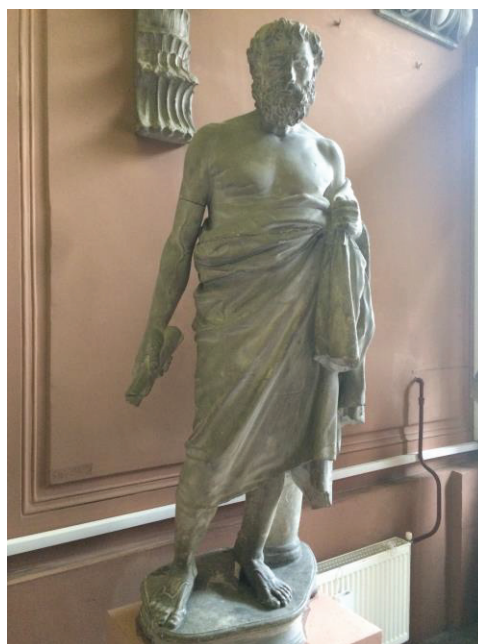


Фото 7

Образовательные учреждения, причем не только художественные, органично связаны с образами великих античных мыслителей, которые собственно закладывали фундамент европейской науки и культуры в целом.

---

<sup>10</sup> Бюсты Архита Тарентского и Псевдо-Сенеки были отмечены и в коллекции Павловского парка и дворца, поэтому имеющиеся слепки являются, видимо, копиями отправленных заказов.

И важнейшим учреждением, позволяющим приобщаться к этому наследию, является *библиотека*. Мы уже отмечали Библиотеку Росси в павловском дворце. В свете нашей темы также выделим основанную еще Екатериной Великой *Императорскую публичную библиотеку*, в которой *Корпус Росси* на своем фасаде, в нишах между колоннами, имеет статуи великих античных мыслителей, в том числе философов: Гомера, *Платона*, Евклида, Еврипида, Гиппократ, Демосфена, Вергилия, Тацита, *Цицерона* (Фото 8) 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). Все эти произведения скульптурного искусства были созданы и установлены уже к середине XIX века.



Фото 8



Как видим, философы довольно скромно представлены в дворцах, музеях<sup>11</sup> и барельефах архитектурных зданий Петербурга, хотя в целом античных образов очень много.<sup>12</sup> Но вот чем архитектура действительно помогла развитию иконографии античных философов, так это тем, что дворцы и усадьбы предполагали *парковые 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 составляющую часть архитектуры. Недаром *классические регулярные сады*, которые были популярны и распространены в начале XVIII века, имеют *архитектурный характер*, т.е. соотносятся с 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 века будет *парковая скульптура*, одна из важнейших составляющих «искусства садов», одного из самых значимых и выразительных в этот период. Остановимся подробнее на феномене античных философов в садах и парках Санкт-Петербурга.

## 3.

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, огибающим аллеям, эрмитажам и др., чему способствовало обилие растительности. Петр активно добавлял скульптуры, прежде всего античных персонажей, в том числе и философов.

---

<sup>11</sup> Отметим в этой связи, что в Русском музее имеется лишь одна скульптура античного философа – статуя 1875 г. М.М. Антокольского «*Умиравший Сократ*»; кстати, этот же автор создал мраморную скульптуру Спинозы, которая также находится в Русском музее, и несколько авторских копий, одна из которых, в бронзе, представлена в экспозиции музея Академии Художеств.

<sup>12</sup> Например, даже создаваемое А. Ворониным специально для Горного кадетского корпуса в 1806–1809 гг. здание предполагало двенадцатиколонный дорический портик, стоящие у входа скульптуры «Похищение Прозерпины Плутоном» (скульп. В. Демут-Малиновский) и «Геркулес, удушающий Антея» (скульп. С. Пименов), барельефы из жизни бога огня и ремесел Вулкана. Сейчас в этом красивом здании располагается Санкт-Петербургский горный университет.



Фото 9



Фото 10

Остановимся прежде всего на *Летнем саде*. В нем уже к 1710 г. было около 30 скульптур, к 1728 г. – более ста; сейчас в них располагается 98 скульптурных образов (точнее, их копий). Античность была в абсолютном приоритете. Так, в 1720 году приобретена и установлена в галерее найденная в Риме лишь за год до этого (в 1719 г.) римская копия с греч. оригинала III в. до н.э. *Афродиты Книдской, или Венеры Таврической*.<sup>13</sup> Нас, конечно, прежде всего интересуют собранные в одной части сада (в правом ближнем углу, если входить в сад со стороны Невы) скульптуры античных философов – *Гераклита* (Фото 9), *Аристотеля* (Фото 10), *Демокрита, Псевдо-Сенеки и Эскулапа*<sup>14</sup> – работы одного из самых известных скульпторов начала XVIII в. венецианца *Орацио Маринали* (1643–1720). Бюсты располагаются по окружности, в центре которой фонтан, на открытом пространстве, и их можно было созерцать из окон несохранившихся дворцов Екатерины I и Елизаветы, которые располагались на набережной. Расположение бюстов также не случайно – так, занимающиеся физикой Аристотель и Демокрит смотрят друг на друга, как и «моралисты» Псевдо-Сенека и Диоген. В целом, их иконография сильно отличается от античных оригиналов (даже римских копий), и

<sup>13</sup> Сейчас она в Эрмитаже, и Михаил Пиотровский уже считает ее не римской копией, а произведением греческого эллинизма.

<sup>14</sup> Марк Аврелий представлен не среди философов, а среди императоров.

без опознавательной надписи их непросто идентифицировать даже знающему человеку – настолько они вольны в передаче портретного образа. Нам важно здесь отметить, что античные бюсты эпохи барокко, т.е. первой трети-половины XVIII века, отличаются повышенной, несвойственной классической эстетике, эмоциональной выразительностью и даже экспрессивностью, что характерно для всех философов Маринали в Летнем саду, но особенно для смеющегося Демокрита, плачущего Гераклита, Псевдо-Сенеки и Диогена. То, что античные философы локализованы в одном ареале, также понятно: для парковой декоративной скульптуры на протяжении XVIII и даже начала XIX века было свойственно создание именно *тематических серий* скульптурных произведений, установленных рядом друг с другом и объединенным единым смысловым акцентом.

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. Как известно, чтение было типичным времяпровождением в саду начиная с эпохи Ренессанса. Не отказываясь от чтения книг (в Летний Сад часто приходили и до сих пор приходят почитать), Петр сделал приоритетом 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 реальных исторических фигур (все это, видимо, было близко воспитательно-образовательному духу Петра и соответствовало его психологическому этосу: часто буйные, спонтанные люди особенно любят и ценят строгую упорядоченность). При этом в нем не было масштабности Версаля и уделялось отдельное внимание местам для уединенного сосредоточенного размышления (что характерно для протестантизма), а также многочисленным цветникам.<sup>15</sup>

Регулярные сады были, как говорят специалисты, «архитектурными», т.е. они создавались во многом по архитектурному принципу, который, как известно, предполагает скульптуры. Но голландские сады XVII века повлияли

---

<sup>15</sup> Кстати, многим петербуржцам после реконструкции Летнего сада в 2012 не нравится как раз эта изначальная геометрическая планировка, которая вытеснила элементы «пейзажного», менее строгого, но более естественного стиля, который доминировал 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 своим «геометрическим» истокам.

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 живописный природный ландшафт, на органическое соотнесение 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 была близка Клода Лоррена и Н. Пуссена) 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, 1991, 156). В отличие от строгих в своей замкнутости регулярных садов классицизма, имеющих четко выраженную ограду, пейзажные сады уже не имели изгородей.

Античные философы в живописи еще раньше соединились с пейзажной темой – например, Сальваторе Роза изображал Демокрита на фоне дикого пейзажа в 1662 г., еще раньше Кристиан Леблон создал гравюру, на которой Демокрит сидит под деревьями, отвернувшись от «регулярного сада», обнесенного высокой стеной (Лихачев 1991, 159). Так менялось понимание соотношения «культурного» и «природного» в садах: если в садах барокко и классицизма первое полностью определяло второе, то теперь речь идет об их гармоничном и даже равноправном взаимном соотнесении. Перед нами предстает своего рода идеализированный образ природы, причем не только в Англии, но и в Германии (Gerndt 1981). Если в регулярных садах классицизма статуи античных философов выполняли дидактическую, просветительскую или аллегорическую функции, то в пейзажных садах рококо и романтизма, они должны были пробуждать память, активизировать *воспоминания* (здесь очень важна временность, как основа человеческого и, в целом, природного бытия).

Примером и образцом такого пейзажного парка является *парк Павловского дворца*, один из самых больших в Европе (около 600 га), который очень выразительно, полно и гармонично представил синтез руссоистского культа природы и вкраплений античных памятников, до сих пор создавая у гуляющего по его аллеям, лесным дорожкам и долинам реки Славянки удивительно созерцательное, медитативное состояние и настроение. Становят-

ся распространенными и аллегории общих понятий, например, храм Дружбы в Павловском парке, Аллегии времен года и человеческих темпераментов, особенно *Меланхолии* – меланхолия вообще является самым философским темпераментом (вспомним гравюры А. Дюрера), и это психологическое мироощущение становится ведущим в романтизме конца XVIII века. Кстати, группы античных философов часто представляли как аллегии 4 человеческих темпераментов. Так, существует версия, что группа из 4 античных философов в коллекции Павловского парка, приписываемые уже известному нам О. Маринали, включая *Демокрита и Гераклита и двух безымянных*, являются такими аллегориями, хотя разные исследователи видят в одном и том же образе разные темпераменты. Точное происхождение этих бюстов неизвестно. Скорей всего, они были закуплены в Венеции, потом попали в Царское Село, а в 1824–1825 гг. выставлялись в полуциркульной колоннаде дворца, после войны, в 1952 году, были установлены на участке парка под названием Большие круги, около 1980 года убраны оттуда и отданы на реставрацию, позже вставлялись на различных временных выставках, а сейчас располагаются, вместе с безбородым и бородатым кентавром, в закрытом летнем Вольере (Королев 2011, 20–22, 28–30).

Иконография античных философов должна была отражать определенные нравственные и эстетические принципы, что предполагало хорошее знание философии этих мыслителей. Можно сказать, что *акцент с экстерииоризации перемещается на интериоризацию*, и это важный сдвиг в 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 ученый также относит к этому стилю, равно как и Камеронову Галерею с длинным рядом античных философов (Лихачев 1991, 189).

Эстетика английского пейзажного парка получает развитие в России во второй половине XVIII века 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, чувствуя отвращение ко всем деталям регулярных парков (прямым

дорожкам, льющимся навверх струям воды и т.д.), которые не соответствуют природной естественности, а «статуям же, по моему мнению, пристойно быть заключенным в галереях и прочих сим подобных местах» (Цит. по: Лихачев 1991, 180).

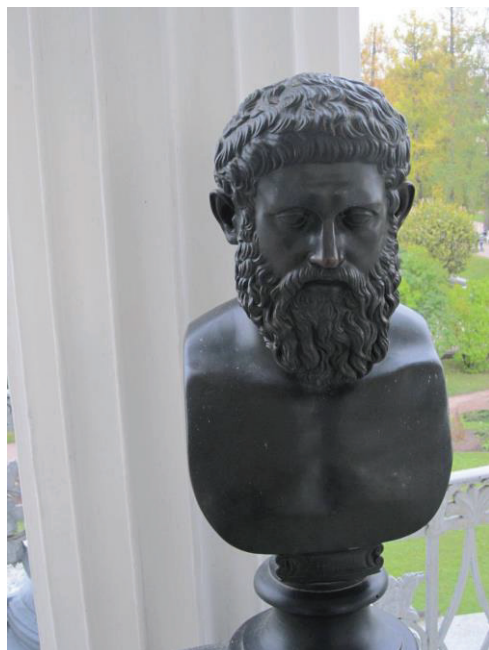


Фото 11



Фото 12

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* архитектора англичанина *Чарльза Камерона* (1745–1812)<sup>16</sup>, построенная в 1784–1787 гг., в которой представлена самое полное собрание античных философов российского Просвещения. Среди 44 ионических колонн, расположенных в форме квадрата, находятся 69 бюстов видных философов, поэтов, историков, политиков, включая, кстати, М.В. Ломоносова; из античных философов есть Гераклит, Биас, Эпименид, Питтак, Зенон Элейский (Фото 11), Сократ, Платон (Фото 12), Эпикур, Метродор, Феофраст, Цицерон, Псевдо-Сенека и др. Даже помня о визуально-пластических сокро-

<sup>16</sup> Екатерина неслучайно выбрала Камерона, ведь он был страстно вдохновлен античной культурой в целом и архитектурой в частности и даже написал специальный трактат о римских термах (Камерон 1939). Эту свою страсть он смог выразительно представить не только в Царском Селе, но и в Павловске, где он активно работал.

вищах Гатчины и Павловска, нельзя не признать, что Камеронова Галерея безусловно выделяется. Располагаясь на возвышении, Галерея стоит на границе регулярной и пейзажной части парка, что тоже очень характерно (Фото 13, ниже). 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». Прогуливаясь по этой галерее, открывается чудный вид, с широким обзором на Большой пруд Екатерининского парка, соответствующий эстетике пейзажных садов. Общение с философами на стоящей на холме галерее словно уводило бы царицу в *мир разума* и *возвышало над повседневной суетой*. Любопытно, что капители сверкающих белизной колонн галереи делались как точные копии капителей *Эрехтейона*, храма на афинском Акрополе.



Фото 13

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 покупал И. Шувалов. Затем они отливались в Санкт-Петербургской Императорской Академии

художеств (примерно в 1780–1790 гг.) в меди и бронзе и устанавливались в галерее. 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. 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 *стoa*, длинная крытая галерея-портик, украшенная росписями *Полигнота*, где часто велись философские беседы, в частности, теми, кого станут называть стоиками; вспоминаются платоновские академики, перипатетики Аристотеля, любители «Садов Эпикура», внимательно вслушивающиеся в речи прогуливающегося по аллеям рощи учителя (Флоров 2013, 138–188). Выбор фигур тоже не случаен, бюсты представляют тех мыслителей, кто действительно был значим для Екатерины, воплощая эстетические, философские, политические пристрастия российской правительницы и шире – просвещенного европейского сознания.

Благодаря Екатерине II и Павлу I не только в Царском Селе, Эрмитаже, Гатчине, Павловском парке и дворце, но и в провинциальных дворянских усадьбах<sup>17</sup> сформировалась особая эстетика, в которой Античности отводилось особое место. Вкус, по Канту, – это способность судить о прекрасном благодаря союзу, или «правильной игре» *воображения и рассудка*, но без обращения к понятиям. Русское Просвещение XVIII века, несомненно, имело *высокий вкус*, позволяющий судить об античной культуре, даже не во всем ее понимая, ведь время для собственной оригинальной философии еще не пришло; ее черед наступит позже. Мы наблюдаем здесь *просвещенное образованное мироощущение*, сформированное в том числе визуально-пластическим наследием Античности, и видим, что на протяжении всего XVIII века происходит формирование особой *эстетики повседневной жизни дворян*, органически включающей в себе связь с античным, в том числе фи-

---

<sup>17</sup> В этой связи особо хочется выделить античные скульптуры в подмосковной усадьбе «Архангельское» общим числом около 150, среди которых, прежде всего на подпорной стене и лестнице нижней террасы, присутствуют бюсты Гераклита, Демокрита, Плутарха и анонимного философа.



лософским, наследием. Эта связь осуществлялась не только (и, наверное, не столько) на уровне чтения и понимания соответствующих сочинений, но и на уровне дорефлексивно воспринимаемой и непроизвольно входящей в ткань существования иконографии античных философов. И образовательное, в самом широком смысле слова, значение этой эстетики для Санкт-Петербурга, всей русской культуры и, конечно, созерцающего эти образы человека трудно переоценить.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Аръес, Ф. (1999) *Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке*. Пер. Я.Ю. Старцев. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета.
- Вальдгауер, О.Ф. (1938) *Этюды по истории античного портрета*. Москва / Ленинград: Огиз-Изогиз.
- Дорофеев, Д.Ю. (2015) *Личность и коммуникации. Антропология устного и письменного слова в античной культуре*. Санкт Петербург: РХГА.
- Дорофеев, Д.Ю. (2016) «Слезы и смех античной философии: к эволюции образа Гераклита и Демокрита», *Вестник РХГА* 17.4, 126–137.
- Дорофеев, Д.Ю. (2018) «Эстетика образа и этика жизни античного философа», *Вопросы философии* 6, 200–210.
- Дорофеев, Д.Ю. (2019) «Человеческая идентичность в диалоге Платона *Алкивиад I* (к вопросу об антропологической проблематике в древнегреческой философии)», *СХОЛН (Schole)* 13.1, 251–268.
- Камерон, Ч. (1939) *Термы римлян*. Пер. А. А. Войтова, В. К. Макарова, Е. Н. Якоби; Под ред. Г. И. Котова, В.Н. Талепоровского. Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры.
- Королев, Е.В. (2011) *Павловск. Полный каталог коллекций. Т.3. Скульптура. Вып.2. Скульптура павловского парка*. Санкт-Петербург: ГМЗ «Павловск».
- Лихачев, Д.С. (1991) *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. Санкт-Петербург: Наука.
- Платон (1986) *Диалоги*. Москва, 175–223 (Алкивиад I, пер. С.Я. Шейнман-Топштейн).
- Хафнер, Г. (1981) *Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе*. Пер. В.А. Сеферьянц. Москва: Прогресс.
- Фролов, Э.Д. (2013) «Философские содружества в классической Греции», *Феномен досуга в античном мире*. Под ред. Э.Д. Фролова. Санкт-Петербург, 138–188.
- Элиас, Н. (2001) *О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования*. Пер. А.М. Руткевич. В 2-х томах. Т.1. Москва / Санкт-Петербург.
- Элиас, Н. (2001а) *О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования*. Пер. А.М. Руткевич. В 2-х томах. Т.2. Москва / Санкт-Петербург.

REFERENCES

- Dorofeev, D., Svetlov, R., Mikeschin, M., Vasilieva, M. (2021) "Iconography of Plato in Antiquity and in Medieval Orthodox Painting," *ΣΧΟΛΗ (Schole)* 15.1, 31–53.
- Gerndt, S. (1981) *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und fruher 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Stuttgart.
- In Russian:
- Ar'es, F. (1999) *Rebenok i semejnaya zhizn' pri Starom poryadke*. Per. YA.YU. Starcev. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta.
- Val'dgauer, O.F. (1938) *Etyudy po istorii antichnogo portreta*. Moskva / Leningrad: Ogiz-Izogiz.
- Dorofeev, D.YU. (2015) *Lichnost' i kommunikacii. Antropologiya ustnogo i pis'-mennogo slova v antichnoj kul'ture*. Sankt Peterburg: RHGA.
- Dorofeev, D.YU. (2016) «Slezy i smekh antichnoj filosofii: k evolyucii obraza Geraklita i Demokrita», *Vestnik RHGA* 17.4, 126–137.
- Dorofeev, D.YU. (2018) «Estetika obraza i etika zhizni antichnogo filosofa», *Voprosy filosofii* 6, 200–210.
- Dorofeev, D.YU. (2019) «CHelovecheskaya identichnost' v dialoge Platona Alkiviad I (k voprosu ob antropologicheskoj problematike v drevnegrecheskoj filosofii)», *ΣΧΟΛΗ (Schole)* 13.1, 251–268.
- Kameron, CH. (1939) *Termy rimlyan*. Per. A. A. Vojtova, V. K. Makarova, E. N. YAkobi; Pod red. G. I. Kotova, V.N. Taleporovskogo. Moskva: Izdatel'stvo Vsesoyuznoj Akademii arhitektury.
- Korolev, E.V. (2011) *Pavlovsk. Polnyj katalog kollekcij*. T.3. Skul'ptura. Vyp.2. Skul'ptura pavlovskogo parka. Sankt-Peterburg: GMZ «Pavlovsk».
- Lihachev, D.S. (1991) *Poeziya sadov*. K semantike sadovo-parkovyh stilej. Sad kak tekst. Sankt-Peterburg: Nauka.
- Hafner, G. (1981) *Vydayushchiesya portrety antichnosti*. 337 portretov slove i obraze. Per. V.A. Sefer'yanc. Moskva: Progress.
- Frolov, E.D. (2013) «Filosofskie sodruzhestva v klassicheskoj Grecii», *Fenomen dosuga v antichnom mire*. Pod red. E.D. Frolova. Sankt-Peterburg, 138–188.
- Elias, N. (2001) *O processe civilizacii. Sociogeneticheskie i psihogeneticheskie issledovaniya*. Per. A.M. Rutkevich. V 2-h tomah. T.1. Moskva / Sankt-Peterburg.