

**ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ АНТИЧНОГО ФИЛОСОФА
VISUALIZING ANCIENT PHILOSOPHERS**

**ЭСТЕТИКА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБРАЗА В ЖИЗНИ
И ИКОНОГРАФИЯ АНТИЧНЫХ ФИЛОСОФОВ
В ИСКУССТВЕ**

Д. Ю. ДОРОФЕЕВ
Национальный минерально-сырьевой университет
«Горный», Санкт-Петербург
dandorof@rambler.ru

DANIIL DOROFEEV
National Mineral Resources University (University of Mines), St Petersburg, Russia

AESTHETICS OF THE HUMAN IMAGE IN LIFE AND
ICONOGRAPHY OF THE ANCIENT PHILOSOPHERS IN ART

ABSTRACT. The acoustic and visual understanding of man is a hotly debated issue in contemporary culture. I found it important therefore to look at certain historical, cultural, aesthetical, philosophical and anthropological peculiarities of human image in Antiquity as reflected in the arts. The following aspects deserve special attention: the visualization of sense and values; the interaction of “ethos” (character) and “soma” (body); the influence of the plastic images on the narrative ones; a normative typology of man; the significance of visual and acoustic perception. In this context, I studied ancient physiognomic; Aristotelian understanding of the acoustic and plastic arts; genesis, evolution and significance of the sculptural portrait image of man and the image of philosopher in Antiquity. I also pay attention to some methodological aspects of the study. As a result, there emerges an integral image of philosopher, which allows looking at the Greek culture from a fresh angle.

KEYWORDS: plastic and narrative, the visual and acoustic images in ancient art, iconography, physiognomic, anthropology, aesthetics of a human image.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований «Иконография античных философов: история и антропология образа», проект №14-03-00594а.

I

Окидывая взглядом историю развития понятия «образ» в европейской философии, можно выделить по крайней мере три фундаментальные сферы его значения. Первый блок значений закладывается уже в древнегреческой философии, когда *эйдос* представлялся *онтологической* характеристикой сущего, отличающегося *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 *интеллектуальный*, умозрительный, как рассматривал его Платон, но в обоих случаях в нем воплощалась 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 на том, что «образ» означает здесь данную человеку при сотворении характеристику его бытия, которая может в большей или меньшей степени претвориться благодаря свободному личному выбору человека, полагающего степень его богоподобия¹ (см. Новая Толковая Библия 1990, 268–269). Не будем забывать и о том, что в православии *икона* 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 (см. Nédoncelle 1948, 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 полагаемого «представления» в новоевропейском эмпиризме и развитому на этой основе материалистическому пониманию образа как отражения

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

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 воспринимающего его творение).

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. *aisthanomai* – чувствовать). 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*.

II

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), выполненные 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; *интальи*, одна из разновидность гемм, представляющая собой резной камень с углубленным изображением; появившееся 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 изобразительным формам относилась живопись, *охрой* на различных по-

верхностях, *мозаичная*, преимущественно напольная, *настенная фресковая*, наконец, в виде *росписей* на керамике (на амфорах, скифосах, кратерах и т. д.).²

Конечно, не все перечисленные источники портретной иконографии равноценны и значимы для исследований образа античного философа. Так, древнегреческие картины Полигнота, Апеллеса, Аристида и других крупнейших художников античности и вовсе не дошли до нас и мы знаем о них главным образом из сообщений Плиния Старшего в 35 книге его *Естественной истории*, из сочинения Филострата *Картины* и ряда других литературных источников.³ Фресковая живопись стала активно развиваться лишь в поздней античности, как и мозаичные напольные изображения, например, знаменитая мозаика *Философы* в Римско-германском музее г. Кельна или мозаика *Семь философов* из музея Баальбека (Бейрут). Театральные маски, предназначенные для исполнения ролей исторически реальных философов,⁴ 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 камеях⁵ (см. Неверов 1983, 70–88). Что касается монет, до нас дошло некоторое количество образцов изображенных на них философов, которые выпускались в их честь благодарными полисами (как это было в случае с Гераклитом и Демокритом), или по повелению правителя, высоко оценившего его деятельность (как в случае с Галеном, знаменитым врачом, не чуждым философской деятельности). Но, благодаря особенностям такой иконографии, образ философа здесь был *предельно* схематичным и упрощенным, представляя скорее не портрет, а знак признания, своего рода культурно-политическую легитимацию властью. Росписи на вазах очень редко можно с уверенностью идентифицировать с тем или иным реальным историческим лицом, в основном здесь представлены мифологические герои, боги 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.

² 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.

³ Реконструкция античной живописи по письменным источникам представлена, например, Неверовым (1983, 88–107).

⁴ Кроме Сократа в Аристофановых *Облаках*, героями комедий, как об этом свидетельствует один фрагмент аристотелевского текста, были также Гераклит, Пифагор и Эмпедокл (Муравьев 2012, 72).

⁵ Правда, есть хранящаяся в Эрмитаже гемма II века, изображающая Марка Аврелия в паре с его соправителем Луцием Вером, но здесь, как и в многих подобных случаях, изображен не *философ-стоик* Марк Аврелий, а *римский император*.

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 манифестацией 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 образ 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 остается *трансцендентальным*, т. е. не сводится лишь к одной форме своего 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, а 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 Аристотелевского корпуса (Лосев 1975, 329–355). До нас дошли также физиогномические трактаты Полемона, ритора II в. н. э., софиста IV в. н. э. Адамантия и трактат латинского анонима этого 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, признавалась *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, 273–298), т. е. пластическая определенность, воплощенная в статично-застывших формах. Архаический *курос* является наиболее известным примером подобного рода. Но постепенно понимание человека меняется, и прорыв осуществляется во времена «открытия индивидуальности», первой «антропологической революции» в середине – второй половине V в. до н. э., когда 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, первым, кто в живописи стал изображать нрав, чувства, душевные смятения человека был Аристид из Фив, современник Апеллеса и Аристотеля (XXXV, 98). 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, признававшей возможность «распознать природу живого существа на основании чего-то внешнего» (*Первая аналитика* 70b); нельзя не учитывать и общую открытость великого философа эмпирическому опыту, не в малой степени вызванную медицинской составляющей в биографии Стагирита. А ведь влияние древнегреческой медицины на зарождение и развитие физиогномики было очень существенным. Достаточно вспомнить работу Гиппократов «О воздухе, 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 человека⁶ (Руднев 1994, 278–305).

Нам важно выделить здесь те особенности античной физиогномики, которые принципиально отличают ее от эстетики человеческого образа; 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, не важно идет ли речь о *благородном льве* или *любопытных эллинах*. Отсюда получается, что образ человека (поскольку мы говорим именно о нем) не

⁶ 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 и меланхолического темперамента.

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 свободолубивые эллины и склонные к рабству варвары) или «социальной» (свободные и рабы, у которых, по Аристотелю, даже природа тел различная – *Политика* 1254b30) *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 своего 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 мужественного 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. (см. Лосев 1975, 333–334). Получается, что образ оценивается здесь не как проявление *целостной личности* 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* Феофраста, ученика Аристотеля и преемника его школы, и в целом она свойственна античной литературе (см. Нахов 1987, 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 можно 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 (см. Нахов 1987, 77; Любарский 1974, 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 собой недостижимые высоты классичес-

кого греческого чуда, самими греками оценивались лишь как «ремесла», *tekhnē*. Но при этом Аристотель называет Фидия «мудрым камнерезом», а Поликлета «мудрым ваятелем статуй» (*Никомахова этика* 1141a10), поскольку мудрость, в узком смысле, означает совершенно осуществленное ремесло. Но есть и другой аспект. Если в жизни внешний образ являет собой выражает 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 означало, что изображать следовало лица, *достойные подражания или должны выглядеть достойными подражания*, ведь в них наиболее полно и «чисто» воплотилась «природа» человека, а ведь 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 с сформированными типологическими стандартами и устойчивыми иконографическими знаками. Об этом говорит в своей наставительной речи к Никоклу Исократ.⁷ 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 высокого характера и не размениваться на изображение столь незначительных явлений, как птицы и цветы» (Деметрий, *О стиле* 76).

Такой подход не удивителен, 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 раскрывшем 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. Осознание 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 до некоторой степени выразить нравственный характер изображаемого лица, учитывая что внешний вид и образ «лишь в незначительной степени и далеко не у всех вызывает соответствующие переживания» (*Политика* 1340a30). Таким образом, если музыка может *активно формировать* этос,⁸ то живопись в основном его *пассивно отобража-*

⁷ «Стремись к тому, чтобы твои изображения остались скорее напоминанием о твоей доблести, чем воспроизведением твоей внешности» (Исократ, цит в пер. Ботвинника и Зайцева 2013, 28; II, 36).

⁸ В античной антропологии неизменность «фюсиса» (природы) сочетается с подверженным влияниям и, следовательно, изменчивым «этосом» (см. Аверинцев 2004,

ет, и зрительное воздействие на этос человека застывшей формы по своей интенсивности все же меньше и имеет не столь всеобщий характер, как аудио воздействие 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 заостренной 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 Павсона (*Политика* 1340a36).⁹ 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, сперва, в VII–VI веках до н. э., иконография почти полностью состояла из изображений богов, героев и победителей Олимпийских игр,¹⁰ причем при трехкратной победе им ставились статуи с воспроизведением их внешности, называемые *иконическими* (Плиний Старший, XXXIV, 16). Определенным рубиконом может служить 510 г. до н. э., когда на агоре от имени государства была поставлена статую тираноубийцам Гармодию и Аристоклону работы Антенора, возможно, первую, которую поставили афиняне от имени государства (Аристотель, *Риторика* 1368a18; Плиний Старший, XXXIV, 17).¹¹

Где-то с середины V в. до н. э. греческая иконография стала активно включать в себя философов. Это связано прежде всего с тем, что именно в это время

254), поэтому античное искусство и видело свою основную задачу в должном образовании этоса, и музыка здесь по силе своего воздействия имела очевидный приоритет.

⁹ Вероятно, можно согласиться с Йегером, что для Аристотеля именно музыка 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 – см. Йегер 1997, 219.

¹⁰ Так, Павсаний сообщает о статуях в Олимпии атлету Праксидаманту с Эгигны и Рексипию из Оппунты, которым были поставлены деревянные статуи в Олимпии соответственно в 544 и 536 г. до н. э. (Павсаний, *Описание Эллады* VI, 18, 7).

¹¹ Примерно в это же время, в конце VI в., в Элладе распространяется и литье из бронзы, из которой как раз и будут в дальнейшем появляться большое количество скульптур.

формируется собственно афинская философская школа (во многом благодаря Анаксагору из Клазомен, прожившим в Афинах около 30 лет и, видимо, все-таки значительно повлиявшим на Сократа), философия становится важным феноменом общественной жизни Афин, а сами Афины (благодаря руководству Морским Союзом в греко-персидских войнах) – бесспорным центром Эллады, аккумулировавшим в себя и производящим из себя все лучшие силы эллинской культуры, осуществившей принципиальный поворот «от природы к человеку». И, надо сказать, иконография древнегреческих философов не затерялась среди политиков, поэтов и атлетов. Учитывая огромное количество скульпторов в V–IV веках до н. э., не удивительно, что они различались по тематике изображаемых ими лиц. И была большая группа скульпторов – Андрокул, Асклепиодор, Аристодем, Даифрон, Дамокрит, Даймон, Колот, Клеон, Калликл – которая специализировалась именно на изображении философов (Плиний Старший XXXIV, 86–92; см. также примечания: Таронян 1994, 407–411). Одна лишь цифра, показывающая 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 сер. II в. до н. э.), что составляет примерно 13 процентов – огромное количество (см. Хафнер 1984)!

Конечно, далеко не все эти скульптуры ставились философам от имени полиса – так, например, известный и очень богатый софист Горгий из Леонтин первым поставил самому себя цельную золотую статую в дельфийском храме (см. Плиний Старший XXXIII, 83). Но признание на государственном уровне философов тоже было не редкостью – так, афиняне, услышав главное произведение Демокрита *Большой Мирострой* настолько восхитились и поразились, что, помимо выделения философу огромной суммы денег (по одной версии 500 талантов, по другой 100 – даже учитывая возможность завышения суммы, то огромные деньги!), воздвигли в его честь несколько медных статуй (см. Диоген Лаэртский IX, 7, 39–40); такой же честью почтило отечество и Эпикура (там же, X, 9), а Митридат приказал воздвигнуть от своего имени статую Платона в Академии работы Силаниона (там же, III, 25). 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, которому афиняне, сожалея о случившемся, спустя более полувека, после его казни (примерно в 330 г. до н. э.) заказали скульптуру Лисиппу, копии с которой сейчас хорошо известны и хранятся в разных музеях мира.

Хотелось бы сказать пару слов об иконографии Сократа.¹² Как известно, отцом Сократа был ваятель Софрониск, да и сам афинский мудрец, по преда-

¹² Подробнее об этом см. статью Р. В. Светлова в этом выпуске.

нию, не был чужд искусства скульптуры, и некий Дурид сообщает, что Сократ одно время работал камнерезом, и одетые Хариты на Акрополе принадлежат его руке (см. Диоген Лаэртий, II, 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) и изображающего глубокий смысл и урок его образа жизни и смерти. Собственно, развившаяся с скульптуры Лисиппа¹³ иконография Сократа представляет собой человека, явно разрушающего классический идеал *калокагатии*. 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, т. к. выступал неотъемлемой составляющей его целостного смыслового образа, который как раз включал в себя 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 не 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, если мы читали Платоновы *Апологию Сократа*, *Федон*, *Критон*, *Воспоминание о Сократе* Ксенофонта и другие подобные произведения. Это свидетельствует о том, что даже образ в изобразительно-пластическом искусстве для своего полноценного восприятия и понимания подчас (не всегда, но в определенных случаях) нуждается в том, чтобы его непосредственно данная визуальная составляющая была бы 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 развоятся *kalos* (красивое тело) и *agathos* (добрый нрав).¹⁴

¹³ Хотя Хафнер предполагает, что один из двух греческих оригиналов, с которых впоследствии снимались многочисленные копии, создан еще при жизни Сократа (см. Хафнер 1984, 243).

¹⁴ Впрочем, и в этой ситуации литературный портрет, как мы отметили выше, продолжает формироваться по канону скульптурного портрета, что объясняется засты-

Так, в посмертном энкомии 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 изъяния 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 стремиться к беспутному образу жизни, а хочет стать порядочным человеком» (Исократ IX, 73–76, Ботвинник, Зайцев 2013, 197). Впрочем, на примере возникшей 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.

III

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, доступном через восприятие *формы* изображаемого, и вторичным (или условным) значением, основанном 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*» (см. Панофский 2009, 27–59). Эти рассуждения известного искусствоведа нам важны для очередного сопоставления эстетики человеческого образа в жизни и 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 выделять какие-

шими пространственно-пластичными (а не временно-динамичными) основами античной антропологии, в которой неизменность «фюсиса» (природы) сочетается с подверженным влияниям и, следовательно, изменчивым «этосом».

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 все 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 непроизвольно, на дорефлексивном уровне воплощались в его творчестве (Панофский 2009, 32–34). Для нас же этот уровень связан с восприятием того образа человека, в котором спонтанно манифестируется его бытие, 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 является *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 *аудиовизуальным*.¹⁵ 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, а только лишь начиная с театра эпохи Возрождения, а в дальнейшем и в кинематографе.¹⁶

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,

¹⁵ Мы сейчас не будем останавливаться на роли запахов в портретном образе, ограничившись указанием, что, даже признавая ее существенное значение в современном мире, представленном, в частности, романом Зюскинда «Парфюмер» и некоторыми фильмами, оно очевидно уступает в этом отношении зрению и слуху.

¹⁶ Впрочем, театр и кино по способу полагания и явления художественного образа существенно различаются – это, однако, отдельная тема, которую мы здесь не будем касаться.

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 им образ будет цельным и законченным, в котором все будет необходимо и на своем месте.¹⁷

Это особенно отличает древнегреческое классическое искусства, 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», представляющем собой «свободную необходимость», и оценивать ее как средоточие классического искусства (Гегель 2001, 89–97).

Действительно, классическая греческая скульптура не останавливается на реалистически изображенном своеобразии 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*.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С. С. (2004) *Образ Античности*. Санкт-Петербург, Азбука-классик.
 Гегель, Г. В. Ф. (2001) *Лекции по эстетике*. Т. 2. Санкт-Петербург, Наука.
 Муравьев, С. Н., пер. (2012) Гераклит Эфесский. *Все наследие*. Москва, Ad Marginem.
 Руднев, В. И., пер. (1994) Гиппократ. *Избранные книги*. Москва, Сварог: 278–305.

¹⁷ 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 (см. Юнг 1992, 121–153).

- Тахо-Годи, А. А., сост. (1978) *Античные риторики*. Собрание текстов, статьи, комментарии. Москва, МГУ.
- Гаспаров, М. Л., пер. (1986) Диоген Лаэртский. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва, Мысль.
- Ботвинник, М. И., Зайцев А. И., пер. (2013) Исократ. *Речи. Письма*. Москва, Ладомир.
- Йегер, В (1997) *Пайдейя*. Москва, Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина. Том. 2.
- Лосев, А. Ф. (1975) *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. Москва, Искусство: 329–355.
- Любарский, Я. Н. (1974) «Внешний облик героев Михаила Пселла (к пониманию художественных возможностей византийской историографии)», *Византийская литература*. Москва, Наука: 245–262.
- Нахов, И. М (1987) «Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе», *Живое наследие античности*. Москва, МГУ: 69–89.
- Неверов, О. Я (1983) *Геммы античного мира*. Москва, Наука.
- Новая Толковая Библия (2009). Ленинград. Т. 1.
- Кондратьев, С. П., Никитюк, Е. В., пер., ред. (2002). Павсаний. *Описание Эллады*. Москва, Ладомир.
- Панофский, Э. (2009) *Этюды по иконологии*. Санкт-Петербург, Азбука-классика.
- Таронян, Г. А., пер. (1994) Плиний Старший. *Естествознание. Об искусстве*. Москва, Ладомир.
- Тахо-Годи, А. А. (1971) «О древнегреческом понимании личности на материале термина “сома”», *Вопросы классической филологии*, III–IV. Москва: 273–298.
- Хафнер, Г. (1984) *Выдающиеся портреты античности. 337 портрета в слове и образе*. Москва, Прогресс.
- Юнг, К. (1992) «Поэзия и художественное творчество», Юнг К. *Феномен духа в искусстве и науке. Собрание сочинений*. Москва, Ренессанс. Т.15: 121–153.
- Nédoncelle, M. (1948) “*Prosopon et persona dans l’antiquité classique. Essai de bilan linguistique*,” *Revue des sciences religieuses* 22, 277–299.