

О ФОТОГРАФИИ ПОРТРЕТОВ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ФИЛОСОФОВ

В. В. САВЧУК

Санкт-Петербургский государственный университет

vv1771@rambler.ru

VALERIY SAVCHUK

Saint-Petersburg State University, Russia

NOTES ON PHOTOGRAPHIC DEPICTIONS OF THE PORTRAITS OF ANCIENT PHILOSOPHERS

ABSTRACT. The article outlines the research in the area that has just started to take shape nowadays, namely the study of visual images of ancient philosophers, and identifies the ways in which we can clarify the role played by images of ancient philosophers, including the ones produced during their lifetime and the later replicas. I highlight the problem of how the image of particular philosopher might influence reception of his thought and rise the following: could the portraits of a philosopher act like an obstacle for pondering the originality of his ideas? Is there a historical correlation between evolution of a philosopher's visual image and the changes in perception of his thought? What were the stages of mythologizing certain philosopher? I conclude that portraits of philosophers possess intrinsic language and additional resource for comprehending philosophy of ancient thinkers. Implicit substitution of tridimensional sculptural image for flat photographic one is another important topic of the present article. Two basic interpretations of portraits are distinguished: the first one takes place at the moment of the portrait's creating, the second – in the process of taking a photograph of the said portrait thus transmitting it into flat image. Eliminating some implicit assumptions allows us to improve methodological base for research on the philosopher's images. I conclude that portraits of the philosophers shall not be perceived as mere illustration for verbal descriptions, but as important and valuable sources on their own right.

KEYWORDS: sculptural portrait, image of the philosopher, photographs of sculpture, representation, iconography, iconology, analytics of visual image.

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

Котировки визуального образа, фотосвидетельства и фотодокументы в последние десятилетия растут. Всеохватывающая дигитализация, технические новации и все расширяющиеся границы присутствия визуального образа в культуре, вместе с его доступностью изменяют не только функции музеев, архивов, призванных хранить археологические и художественные артефакты, но

и стратегии поведения ученых традиционных дисциплин. Историко-философские штудии – не исключение. Так в область исследования античной философии все более активно вовлекаются косвенные свидетельства эпохи, продумывается возможность анализа тех видов медиа, которые не сводятся к анализу письменных текстов, это и изображения, новые археологические артефакты, более поздние иконографические реплики античных образов. Обращение к контексту исторического и культурного памятника, к тому, что принято называть *in situ* (с лат. на прежнем месте и в правильном положении), обогащенное вниманием к обыденным представлениям, к образу и жизни и повседневности, к способам визуальной репрезентации образов людей – все это дает неоценимый материал, углубляющий, порой изменяющий наши представления о том или ином мыслителе. В этой тенденции скрещивается ряд подходов: не только историко-философский, герменевтический, лингвистический, археологический, но и иконографический и иконологический, медиафилософский, социальный, культурологический. Комплексность здесь не инверсия широты, переходящей в поверхностность, а требование времени обнаружить сокрытое, ушедшее в тень и пробудить до поры до времени спящую информацию об идейном содержании, о роли и значении философов в обществе и, что немаловажно, отношении к ним самого общества. К таковым источникам относятся изображения философов на портретах.

Виды портретов

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

Портрет есть слепок многочисленных представлений, воспроизводящих окружающее (таких как мнения, суждения, господствующие предрассудки и культурная атмосфера в целом, а также архитектура, социальное устройство, особенности ландшафта, климатические условия). Портрет собирает все вместе и в уменьшенном масштабе воссоздает полноту контекста; в каком-то смысле верно и обратное: социальный и природный ландшафт, все окружение есть развернутый портрет. Он вбирает и то, как обыденное сознание сопротивлялось идеям философов и то, как сопротивлялись сами философы косности здравого смысла той эпохи.

Сфера видимого, издавна лелеемая ойкуменой, где, пройдя все стадии гносеологических процедур сомнения в видимом, благополучно удостоверяется значимость личности¹ через портрет: *видимость* легализируется пантеоном. Не от этого ли зрение получает статус «самого благородного из чувств», а истина обретает истинный взгляд, умозрение, позволяющее видеть невидимое, читать не только текст, но и символы и знаки. Прижизненный портрет философа дает представление не только о том, как его видели современники, но и то, как его понимали и ценили; его можно назвать одним из первых случаев «интеллектуального реализма» греческого искусства.

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

История античного портрета

Оскар Фердинандович Вальдгауэр начинает свою книгу следующими словами: «История античного портрета еще не написана: еще и не наступило время для попытки дать более или менее полную картину развития индивидуального портрета с художественно-исторической точки зрения. Материал еще не собран в достаточном количестве и не опубликован в надлежащем виде».² Как ни

¹ То, что у греков не было личности – общее место, хотя не все, похоже с этим согласны. Так А. В. Лебедев (1989, 243) известное высказывание Гераклита переводит как «Личность – божество человека», хотя в оригинале на месте «личности» стоит ἦθος. В словаре Дворецкого приводятся три основных значения ἦθος: 1. местопребывание, обиталище, жильё; 2. навык, обыкновение, обычай, привычка; 3. душевный склад, нрав, натура, характер» [<http://dicipedia.com/dic-gr-ru-old-term-28618.htm>]. Переводчик должно быть склонен принять третье значение. Так же и храм (вообще любой) назывался ναός – «обиталище», «жилище» (божества), от гл. ναίω – жить, обитать.

² Вальдгауэр 1938, 1. И все же библиография исследований античного портрета имеет свою историю: Brunn–Arndt 1891–99; Delbrück 1912; Вальдгауэр 1938 (перевод первого издания опубликован в 1921 году в Ежегоднике Российского института истории искусств, т. I, вып. I); Хафнер 1984; из недавних работ обращу внимание на Zanker 1996, Strategien 2009, Belting 2013. Из немногих работ по-русски см. Афонасина 2014.

парадоксально, но эти слова справедливы вдвойне, когда речь сегодня заходит о портретах философов: их никто не выделял, тем более *sub specie* истории античной философии и философии медиа, не анализировал.

Художник и поэт. Битва за монополию памяти

Тот, кого не изображали, кто не был воспет поэтами – не существовал. Немаловажным был вопрос о том, кто принимал решение делать тот или иной портрет, ставить бюст, оплачивать работу скульптора, живописца. И здесь поэты и люди ремесленного труда (а тогда они таковыми считались художники, находясь в социальном статусе гораздо ниже поэтов) различались. Интерес представляет вывод М. Л. Гаспарова, о том, что в ту пору *только поэт обладал властью вписать имя человека в историю*, ибо только поэзия – как полагали поэты – имела статус пропуска в вечность. За это поэта уважали в той же мере, в какой боялись, ибо поэтические строчки были не мнением, а единственным хранителем памяти о человеке: «Если событие не нашло своего поэта, оно забывается, т. е. перестает существовать: “счастье былого – сон: люди беспамятны <...> ко всему, что не влажено в струи славословий”». ³ Но абсолютной монополии внесения имени человека в историю, в архив, в вечную память у поэта не было, поскольку не только он, но и художник обладал способностью запечатлеть образ человека. Не лишне вспомнить, что бюсты и прочие портреты, в силу особенности восприятия и понимания времени, в котором они жили, ваялись на века. Скажем вместе с Германом Хафнером, что скульпторы высекали портретные образы, а живописцы писали личностей, обладающих авторитетом и, следовательно, силой определять ход событий. Запечатленные – как считалось – навечно оставались в памяти будущих поколений, так как у греков в «общественном признании человека – его бессмертие. <...> Победа, достигнутая во времени, это победа и над самим временем», ⁴ над его равнодушием кругового движения. И это же позволяло победить время художнику, запечатлевая образы героев и мыслителей.

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

³ Пиндар, цит. в пер. М. Гаспарова (1980, 376).

⁴ Светлов 1992, 29. Собственно это же подчеркивает и Герман Хафнер (1984, 24): «Все портретные скульптуры должны быть вечными».

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

Проблемы идентификации

В изобразительном искусстве мы встречаем наглядную эволюцию трактовок тела и его функций: от безликой, с гипертрофированными, плодоносящими формами «Виллендорфской вены» до «классических» образов Венеры Древней Греции и Рима, от репрессии естественного тела в подчеркнуто духовном сюжете «Мадонны с младенцем» до абстрактных изображений человека в скульптуре XX века. История изображения тела, история искусства, история культуры и общества составляют единое целое. Замечу, античная скульптура позволяет ощутить производительную силу тела, его способность сражаться или выигрывать спортивное состязание, включать производительную силу аффекта, выраженного в пластике, рельефности тела, агону, эротической и эротической доблести, любви и внутреннем страдании, которое топило согласно Гегелю в «чистом величии и равнодушии красоты».⁵ Не от этого ли свойство тонких микромышечных движений лица, выражающие весьма тонкие оттенки чувств, в отличие от японцев и китайцев, у которых, как известно такая телесная прозрачность чувств не развита. Не устремление в глубины мистического и таинственного, как это было характерно для средневековой скульптуры, но типичное для современности болезненное истончение тела в пространстве экрана – плоского визуального образа, теряющего полноту очертаний фигуры.

Если смена эпох достаточно четко сказывалась на стиле и форме изображений, то внутри одной эпохи критерии для датировки найти труднее. Так археологи «Афину Лемнию Фидия, пока была известна только ее голова, принимали за юношу; голову Ганимеда Поликлета пока в Помпее не нашли бронзовую копию, принимали за голову девушки и т. п.). Даже когда скульптор V века ставил своей целью изображение определенной личности (например,

⁵ Гегель 1958, 36–43.

портрет Перикла скульптора Кресилая), он ограничивался традиционной, идеальной структурой головы, избегая специфических черт и даже пряча, маскируя их (так, например, сужающуюся кверху голову Перикла, над которой смеялся Аристофан в своих комедиях, Кресилай прячет под шлемом). Не случайно современники, восхищаясь портретом Кресилая, говорили о том, что он ставит своей задачей “делать благородных людей еще более благородными” <...> Греки постоянно видели обнаженное тело на спортивных праздниках, олимпийских играх, в палестрах и гимназиях – поэтому вполне естественно, что глаз грека был особенно чувствителен к выразительности тела. Несомненно, в связи с этим моторным чутьем в греческой скульптуре вырабатывается своеобразный идеал головы и лица (так называемый греческий профиль): контур носа по прямой линии продолжает контур лба – здесь взаимоотношение отдельных черт определяется не психологической, а пластической выразительностью. Поэтому портрет в настоящем смысле слова появляется в греческой скульптуре так поздно, в сущности говоря, только в конце классического периода, во второй половине IV века.⁶ Лицо лишь постепенно выделялось из природы, оно долго не могло найти своих метафор сравнения, описания, самоидентификации, обретая особенность в сравнении с животным, птицей, растением.

Восприятие скульптурного портрета в эпоху цивилизации образа

Проблема восприятия

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

⁶ Виппер 1985, 120.

ветствия скульптурного портрета в ландшафте и через такое вживание пытаются конституировать незримые соответствия культурных ландшафтов античной и западноевропейской культуры.

От объемного к плоскому образу

Осознание особенности той среды, в которой пребывает современный исследователь, приводит к выводу, что наше восприятие мира стало плоским. Визуальные образы, прежде являющиеся репрезентацией объекта, становятся поверхностью, непроницаемостью которой столь велика, что сквозь нее уже не пробиться: для этого нет ни решимости, ни мотивации, ни желания. В объятиях плоских образов-сирен столько событийности, интерактивности, жизни, что человеку трудно найти в себе силы выйти из-под их власти и оторваться от экрана, закончить компьютерную игру, просмотр новостей или сообщений в социальных сетях. Подлинность разворачивающихся на экране событий, удостоверяется не тем, что образы отражают реальность, а тем, что творят ее. Тем самым современник, убивая скуку, избавляет себя от праздности, которая, по меткому замечанию Джеффри Чосера, более утомляет, чем труд. В экранном мире активных образов не нужно делать выбор, определять цели, вовлекаться в события; здесь всегда есть тот, кто тебя занимает, кто ставит задачи, кто сообщает новости, кто развлекает. Побочным эффектом этой тенденции является уплощение тела в соответствии с идеей антропологического четырехугольника, введенного Вилемом Флюссером, который изображает исторический регресс тел-абстракций следующим образом: четырех-мерное пространство жизненного мира, двумерная поверхность, одномерная линия и точка, называемая им «нуль-измерение».⁷ И действительно, в большом городе, где теснятся не только люди, но и дома, вывески, реклама, машины, объем пространства уплощается. Кричащая реклама, тесноты архитектурных плоскостей, геометрия антропогенного пейзажа убивают «воздух» города, его пространство. Для наполненности образа внутренним движением нужна не только демокритовская пустота, но и нечто, соразмерное человеку. Вблизи плоских вертикальных поверхностей человек ощущает, как они экранируют его жизненное пространство. Поверхность, закрывая мир, скрывает все многообразие связи предмета с окружающим контекстом. Пространство теряет глубину, и весь мир становится плоским. словно мы видим только снятые крупным планом его фотографии. Это уплощение мира особо остро чувствуют те из художников, которые по роду занятий имеют дело с объемом, пространством, материальной вещественностью предметов. Например, Джакомо Тти, оказавшись в Нью-Йорке,

⁷ Flusser 1998, 21f. Швейцарский историк и философ культуры Якоб Буркхард, опираясь на Платона, Аристотеля и Евклида, предложил свою экспликацию пространственных моделей «архе»: Единое – точка, два – отрезок, три – пятно, поверхность и, наконец, четыре – тело. «Это означает, что на четвертой ступени встречаются восприятие и мир тел» (Weigel 2002, 163).

остро переживает его влияние, выразившееся в том, что он «не может взяться за лепку головы, поскольку видит, как та, утрачивая объем, истончается до гладкой пластины так, что подробности лица выглядят простыми знаками впадин и выступов, чуть заметно моделирующих поверхность <...> Головы уплощаются до тонкости лезвий и упраздняют объем».⁸

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

Методологические установки восприятия

Таким образом, методологически важно учитывать, что наши усилия пробиться к содержанию скульптурного образа сталкиваются с плоским образом, с его конструкцией, с условиями его производства и репрезентации: «Очевидно, когда видят предмет, видят не образ, а вместе с образом»,⁹ – делает вывод известный специалист визуальности Эммануэль Аллоа. Это тонкое замечание приводит нас к осознанию, что в зазоре между образом и предметом, то есть тем, что изображается и тем как это изображено, производится как первичная (прижизненная) мифологизация, так и, накладываясь, усиление ее в последующих скульптурных копиях, а также – еще в большей степени – при переводе скульптурного образа в плоский фотографический образ. Отход от *портретного сходства* увеличивается со временем.

О фотографии скульптурных портретов

Современный исследователь античных портретов в подавляющем большинстве случаев имеет дело с черно-белыми фотографическими образами скульптурного портрета, при этом в силу рассредоточенности оригиналов, находящихся в музеях, в разных странах, а порой в разных частях света, не все анализируемые изображения он видел в оригинале. Остаются надежды на внедрение 3D принтеров, позволивших бы получить объемные копии, пока же приходится иметь дело с фотографией объемных скульптурных портретов, возможно раскрашенных. Но влияет ли это на наше восприятие скульптурного портрета? Приведу несколько наивных с точки зрения современной теории фотографии суждения Бориса Робертовича Виппера, который, несомненно, одним из первых, обратил внимание на *искажающий* феномен съемки скульптуры: «К сожалению, фотографии со скульптуры часто страдают от одной роковой ошибки – неверно выбранной точки зрения. Тут не в том только дело,

⁸ Дюпен 2005, 270, 275.

⁹ Alloa 2011, 235.

что многие статуи требуют обхода кругом, как бы ошупывания пластических форм и их динамики, в то время как фотография может дать одну точку зрения или в лучшем случае несколько оторванных друг от друга точек зрения. Даже примирившись с этим дефектом, приходится признать, что фотография часто дает совершенно неправильное представление о скульптуре. Прежде всего, следует помнить, что многие статуи (например, ряд греческих статуй и особенно древнеегипетских) рассчитан на рассмотрение в чистый фас или чистый профиль. Между тем фотографы тяготеют к снимкам с угла – к чисто живописному приему, который по большей части искажает контуры статуй и дает неправильное представление об их движении». И здесь же, противореча себе, добавляет: «Это не значит, что все статуи надо снимать спереди. Напротив, многие статуи требуют рассмотрения с угла».¹⁰

В романтический период эмансипации фотографии от трактовки ее как технического изобретения,¹¹ которое способно дать лишь «мертвое, механическое» копирование и становления ее самостоятельным видом изобразительного искусства,¹² рождались иллюзии возможности полноты передачи осязательного восприятия: «фотография, чего без сомнения никто не ожидает, передает так осязательно для глаза реставрации античных статуй и разницу мрамора, употребленного в приставленных местах, от мрамора, из которого сделан весь оригинал, что видишь, кажется, перед собою подлинник»,¹³ – писал проф. кафедры искусствоведения Московского университета Карл Карлович Гец в середине XIX века.

Современные теоретики не столь благодушны, их понимание фотографии как вида искусства опирается на ряд конвенций: фотография – итог выбора

¹⁰ Виппер 1985, 78.

¹¹ Первым философом, заговорившем публично о фотографии, был испано-американский писатель, культуролог, философ Джордж или Хорхе де Сантаяна (1863–1952). От него как человека, связанного с искусством ожидали высказывания о сравнительно новом феномене. Признав, что «фотографию уже нельзя больше игнорировать», он подготовил и произнес свою речь в Гарвардском фотографическом клубе, в которой поставил диагноз: «Задача фотографии – это воспроизведение опыта, задача же искусства – интерпретация опыта <...> фотографическое изображение – буквальное повторение» (Santayana 1999, 258). Вплоть до эпохи пикториализма подавляющее число художников относили фотографию к разряду механической копии, лишенной художественного содержания.

¹² Один из непримиримых критиков фотографии Шарль Бодлер называл фотографию манифестацией того самого «материального прогресса», который угрожает существованию «поэзии». При этом, покушаясь на функции искусства, фотография не имеет на это никакого права и никаких оснований. Весь ранний модернизм разделяет эту точку зрения: презрительное словечко «дагерротипизм» становится худшим приговором картине, чей автор озабочен лишь внешним сходством с предметом изображения (Бодлер 1986, 187–189).

¹³ Герц 1858, 159.

ракурса, перспективы, фона, настройки диафрагмы, длительности выдержки, освещения и многого того, что находится сегодня в арсенале фотографа. Добавив же к этому бессознательную трансляцию господствующих эстетических норм, а также представлений об объективности, документальности, фактичности мы в итоге получим то своеобразие конкретной фотографии, которое при нерелексивном подходе предстает в качестве субститута скульптуры. На данное обстоятельство обращали внимание многие. Приведу мнение поэта и культуролога Аркадия Драгомощенко: «фотография работает с двумерным пространством и его надо принимать с честью и достоинством, как старость, 2D дает плоский образ, а человек как языковое животное дорисовывает третье».¹⁴

Философ пусть и запечатленный в камне – объемен, он остановлен скульптором в определенной фазе движения, позе, жесте, повороте головы и направлении взгляда. При создании реплики созданного кем-то образа фотограф существенно ограничен исходной позой и потому он всегда находится в диалоге (в споре, в соавторстве, в домысливании и переинтерпретации образа) со скульптором.¹⁵ Сколь бы сознательно фотографирующий не стремился только документировать скульптуру, утрата объема образа неизбежна. К тому же фотография всегда включает момент субъективности, пусть и не осознаваемой автором, поскольку она транслирует господствующую позу логоса, сочетающую как интеллектуальные концепты, эстетические переживания, дискурсивность и визуальность, так и совокупность установок, предрассудков, предвосхищений и представлений, – все современные эстетические, этические и идеологические нормы.

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

Если нет возможности поставить искусственный свет и выбрать тип освещения, можно использовать возможности данного – чаще всего искусственно-

¹⁴ Медиафилософия III, 2009, 83.

¹⁵ Вспоминаю ситуацию, когда на просьбу скульптора отснять его скульптуры известный петербургский фотограф Александр Китаев, сказал, что ему надо несколько дней пожить с ними в мастерской, почувствовать их и только потом снимать.

го музейного освещения (а это, надо помнить, тоже есть навязывание определенного «музейного» прочтения репрезентации образа), который – при условии естественного освещения – можно купировать, используя часы интенсивного дневного освещения, подбирая свой привлекший чем-то ракурс, выражающий эстетические и концептуальные установки автора. Первый импульс, как советует Виппер, снимать скульптуру спереди, с фронтальной точки, не всегда лучший. Фотограф инстинктивно ищет свое прочтение скульптурного портрета, новый ракурс: «Я ищу неожиданное. Ищу вещи, которые никогда не видел раньше» (Роберт Мэппелторп).

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

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

БИБЛИОГРАФИЯ

- Афонасина, А. С. (2014) «Античные источники о раскрашенных статуях», *ПРАХИМА (Praxema). Проблемы визуальной семиотики* 1, 31–40.
- Бодлер, Ш. (1986) *Об искусстве*. Москва, Искусство.
- Вальдгауер, О. Ф. (1938) *Этюды по истории античного портрета*. Москва–Ленинград (перевод первого издания опубликован в 1921 году в Ежегоднике Российского института истории искусств, т. I, вып. I).
- Виппер, Б. (1985) *Введение в историческое изучение искусства*. Москва, Изобразительное искусство.
- Гегель (1958) *Лекции по эстетике*. Книга третья. Москва.
- Герц, К. (1858) «Фотография в отношении к истории искусства», *Русский вестник*. Т. 15.

- Дворецкий, И. Х. (1958) *Древнегреческо-русский словарь*. В 2-х томах. Москва, Государственное издательство иностранных и национальных словарей: <http://dicipedia.com/dic-gr-ru-old-term-28618.htm>.
- Дюпен, Ж. (2005) «Невозможная реальность», *Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве*. Санкт-Петербург, Изд-во Ивана Лимбаха.
- Лебедев, А. В. (1989) *Фрагменты ранних греческих философов*. Часть 1. Москва.
- Илюшечкин, В. Н. (1998) «Античная физиогномика», *Человек и общество в античном мире*, отв. ред. Л. П. Маринович. Москва, Наука.
- Савчук, В. В., Степанов, М. А., ред. (2009) *Медиафилософия III. Фотография*. Санкт-Петербург, Изд-во Санкт-Петербургского философского общества.
- Пановский, Э. (2009) *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения*. Санкт-Петербург, Азбука-классика.
- Гаспаров, М. Л., пер. (1980) Пиндар. Вакхилид. *Оды. Фрагменты*. Москва, Наука.
- Светлов, Р. В. (1992) «Античный символ неба-времени», *Символы в культуре*, отв. ред. В. В. Савчук. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ.
- Хафнер, Г. (1984) *Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе*. Москва, Прогресс.
- Alloa, E. (2011) *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Berlin-Zürich, Diaphanes.
- Brunn, Heinrich & Arndt, Paul (1891–1899) *Griechische und römische portraits*, hrsg. von Friedrich Bruckmann. Lieferungen, 1–47, 9 v. München, 1891–99; *Antike Porträts*, bearb. von Richard Delbrück. Bonn: A. Marcus und E. Weber, 1912.
- Flusser, V. (1998) *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt am Main.
- Santayana, G. (1999) “Das fotografische und das geistige Bild (ca. 1905),” *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*. Eine Anthologie herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kemp. München, Schirmer/Mosel.
- Münkler, Herfried [u.a.], hrsg. (2009) *Strategien der Visualisierung: Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*. Frankfurt am Main, Campus-Verl.
- Belting, Hans (2013) *Faces: eine Geschichte des Gesichts*. München, Beck.
- Straten, Roelof van (1997) *Einführung in die Ikonographie*. Berlin, Reimer.
- Walter, Benjamin (1977) “Einbahnstraße. Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen,” in *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1. Frankfurt am Main.
- Weigel, S. “Zum «topographical turn». Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften,” *KulturPoetik* 2002. Bd. 2.
- Zanker, Paul (1996) *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*. University of California Press.