

ВАЛЬДГАУЕР И АНТИЧНЫЕ ФИЛОСОФЫ ЭРМИТАЖА¹

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

DANIIL DOROFEEV
Saint Petersburg Mining University
WALDHAUER AND ERMITAGE'S ANCIENT PHILOSOPHERS

ABSTRACT. The article continues the author's research on the iconography of ancient philosophers. This time attention is drawn to the ancient philosophers of the main museum of Russia, the Hermitage. The author carefully and in detail talks about how his antique collection was formed during the 18th-19th centuries, dwelling on interesting and important pages in the history of the reception of ancient culture and art in Russia (especially highlighting in this regard the purchase of the collection of the Marquis Campana in 1861). Of central importance in this story is the personality of *Oscar Ferdinandovich Waldhauer* (1883-1935), one of the most important figures in Russian study of ancient art and museology throughout history, who largely determined the high level of presentation and research of the Hermitage's ancient collection. The author believes that this personality is still underestimated and seeks to emphasize his great role in the domestic and European study of ancient art, especially sculpture, in particular, portrait images of ancient philosophers. In the article, through reference to the key works of O.F. Waldhauer reveals the peculiarities of his understanding of the ancient portrait. The author explores in more detail the history, formation of the image, iconography, problems of attribution, stylistic features, analogues of the busts of *Socrates and Demosthenes*, together with the *headless statues of an unknown philosopher and a seated philosopher* that did not belong to them, but were artificially connected at the beginning of the 19th century (the separation of which was carried out just Waldhauer); *statues of a seated philosopher*; and *a bust of a Stoic philosopher, possibly Cleanthes*.

KEYWORDS: iconography of ancient philosophers, aesthetics of the image, Hermitage, Waldhauer O.F., ancient portrait, Socrates, Demosthenes, Cleanthes.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00687. The research is funded by Russian Science Foundation № 23-28-00687.

¹ Статья написана на основе выступления, представленного на посвященной 15-летнему юбилею журнала СХОЛН конференции 14 мая 2022 г.

I.

В ведущих музеях мира, возьмем ли мы Лувр или Британский музей, Капитолийский музей в Риме или Метрополитен-Музей в Нью-Йорке, музеи Ватикана или Прадо в Мадриде, Уффици во Флоренции или Мюнхенскую старую Глиптотеку и Пинакотеку, собрание античных памятников является непременной составляющей их коллекции и, если позволительно так сказать, показателем качества, негласным условием вхождения в музейную мировую элиту. Эрмитаж в этом отношении не исключение. Именно эрмитажное собрание представляет самое большое, разнообразное и масштабное по своей значимости в России собрание памятников античного искусства. В этом отношении с Эрмитажем трудно сравниться, при всем к ним уважении, коллекциям других крупных российских музеев, включая такие как ГМИИ им. А.С. Пушкина и Государственный Исторический музей, не говоря уже о региональных, например, интереснейшем собрании древних памятников музея «Херсонес Таврический» или музее-заповеднике Фанагория.

В этой связи интересно как складывалась уникальная коллекция античных произведений искусства Эрмитажа и в первую очередь особо интересующая нас здесь ее пластическая, скульптурная составляющая.

Любопытно, что начало этой коллекции можно вести со времени, когда Эрмитажа собственно еще и не было, но был уже Санкт-Петербург, который Петр I стремился сделать по-настоящему европейским городом. В XVIII в. это предполагало в том числе и оформление его культурной топографии античными памятниками или их репликами, «антиками», как их еще называют. Поэтому Петр Великий уделял Античности большое внимание, и рецепция античного наследия в годы его правления отдельная большая тема в истории русской культуры (Позднеев 2022). Скульптурные антики, включая образы античных философов, рассматривались как знаковый для этой эпохи эстетический и просветительский маркер организации частного, городского и личного образа, как важнейший визуально-пластический механизм образования города и человека (Дорофеев 2021, 868–894). В Риме и Венеции по приказу российского самодержца было куплено более 50 мраморных статуй и 80 бюстов, в Голландии было приобретено около 70 свинцовых скульптур. Большинство из них, в основном сделанные в XVIII веке, расставили в Летнем саду, *de facto* первом публичном музее античного искусства в России. Самым известным и ценным из приобретений Петра I, бесспорно, явилась скульптура Венеры, позже названная Таврической, которую купил в 1719 г. (в том же году она и была найдена в окрестностях Рима) представитель императора, специально посланный в Европу для покупки памятников искусства, Юрий Кологривов, с личного разрешения папы Климента IX (Фото 1). До начала XIX

века, почти век, Венера находилась в Летнем саду под открытым небом, потом несколько лет хранилась в Академии художеств, с 1827 года украшала Таврический дворец и лишь в 1850 г. переехала на постоянное местожительство в Эрмитаж.



Фото 1. Венера Таврическая, Эрмитаж.

Эрмитаж всегда, и когда он еще не был музеем, и когда стал им, был сильным центром притяжения и поглощения всех наиболее значимых произведений искусства, включая, конечно, античные. Поэтому многие из представленных в нем ныне великолепных памятников античной скульптуры были перекуплены или перемещены из других музеев и собраний, в которых они волей исторических судеб оказывались. Это касается образованной в 1757 г. Академии художеств²; Гатчинского и особенно Павловского дворца и парка, который в

² Для которой ее первый президент Иван Иванович Шувалов приобрел не только большую коллекцию слепков с античных памятников из разных музеев Европы, представленную ныне в музее Академии, но и несколько оригинальных античных произведений; в начале XX века в Эрмитаж поступили несколько прекрасных античных

XIX веке оценивался как имеющий второе по значимости, после эрмитажной, собрание античного искусства (в том числе купленного Павлом I во время его европейского путешествия с супругой Марией Федоровной в 1781–1782 гг. под именем графа и графини Северных), в 20-х годах XX века активно переместившееся в Эрмитаж; открывшегося в 1865 г. по инициативе князя Михаила Александровича Голицына музея (т.н. Голицынского музея)³ на Волхонке, который просуществовал 20 лет, до 1885 г., когда его богатейшая коллекция была продана Эрмитажу за 800 000 рублей; располагавшегося в доме Лаваль на Английской набережной Музея классической древности, часть коллекции которого с 1852 года находится в Эрмитаже и т.д.

Многие поступления выдающихся античных памятников связаны с именем Екатерины II. Они покупались императрицей и по отдельности, но мы укажем лишь на покупку целой коллекции. В 1787 г. ей была приобретена за 23 тысячи фунтов знаменитая на всю Европу коллекция античной скульптуры *Лайда Брауна*, директора Банка Англии, которую он собирал несколько десятилетий, периодически выпуская ее каталоги (так, в каталоге 1779 г. было представлено описание 260 памятников). Сперва античные произведения оказались размещены в парковых павильонах Царского Села, а примерно в середине XIX века оказались перемещенными в Эрмитаж. Для этого уже имелись определенные предпосылки.

Николаю I во время его посещения Мюнхена в 1837 году очень понравились музейные сооружения Глиптотеки и Пинакотеки для античных коллекций. Он приглашает их автора, *Лео фон Кленце*, одного из крупных знатоков Античности и создателя стиля «мюнхенского эллинизма» (называемого в России еще неогреческим), в Петербург. Именно фон Кленце создает проект здания, которое – впервые в России – специально строилось (в 1842–1851 гг., арх. В.П. Стасов и Н.Е. Ефимов) для открытого публичного художественного музея, получившего название «*Новый Эрмитаж*». Оно, наверное, известно всем, бывавшим в Петербурге и гулявшим по его историческому центру, прежде всего своим портиком с десятью пятиметровыми атлантами. Новый Эрмитаж открывается в 1852 году и на первом этаже, рядом с Библиотекой и Отделением гравюр и эстампов, размещается Отделение древностей, полно-

скульптур, переданные Академии адмиралом Григорием Андреевичем Спиридоновым, возглавлявшим русский флот во время русско-турецкой войны 1768–1774 гг. и приобретшим найденные на островах Эгейского моря античные памятники.

³ Подробнее об этом музее: Богемская 2004.

стью посвященное античному собранию Эрмитажа (Фото 2). Именно ко времени открытия в новый музей доставляются античные статуи, вазы и другие находки из Керчи, античной Пантикопеи, столицы Боспорского царства, где с 1830 г. велись активные археологические работы (поскольку Россия географически далека от культурного ареала античности, прежде всего Греции и Италии, единственный исторический оазис античной культуры в нашей стране – эллинские колонии в Северном Причерноморье).



Фото 2. Новый Эрмитаж в XIX в. Литография по рисунку И. Шарлеманя

Появление Отдела древностей, специально предназначенного для хранения, исследования и выставления произведений античного искусства, невольно активизирует процесс формирования новых коллекций. Удивительно, но уже в 1851–1852 гг. (т.е. как раз во время открытия Нового Эрмитажа) маркиз *Джан Пьетро Кампана* (1807–1880), с 1832 г. директор принадлежавшего Ватикану Римского ломбарда, предлагает Эрмитажу купить свою огромную коллекцию античных памятников, уже хорошо известную на всю Европу (покупка тогда не состоялась из-за чрезмерно высокой цены и нежелания Кампана продавать часть своей коллекции). Маркиз Кампана в качестве залога в ломбард принимал произведения искусства, а поскольку итальянская земля богата античными памятниками, которые начинают особо цениться с XVI в. и входят в моду с XVIII в., то большую часть таких залогов составляли именно античные произведения искусства: бюсты, гермы, статуи, вазы, фрески, ювелирные украшения и т.д. Также, будучи фанатом античного искусства и коллекционером по призванию и происхождению⁴, он и сам проводил успешные

⁴ Происходя из старинного аристократического рода, маркиз Кампана унаследовал небольшую нумизматическую коллекцию от отца и археологическую от деда.

археологические раскопки в Тускулуме, Остии, этрусском городе-государстве Черветери и, конечно, в Риме.

Так был создан широко известный не только в Риме и Италии, но во всей Европе музей под названием «Музеум Кампаны», располагавшейся в нескольких зданиях, в том числе на вилле маркиза на Латеране (где как раз и выставлялась основная, самая ценная часть античной коллекции), и являвшийся также центром реставрации античного искусства. Неуёмная страсть к коллекционированию привела к финансовым злоупотреблениям, в результате чего уже в 1847 по указу папы Пия IX началось расследование, окончившееся, однако, вполне благополучно для Кампана. Настоящие проблемы начались через 10 лет, в 1857 году, когда он был обвинен в растрате государственных средств, арестован, приговорен к длительному сроку заключения (замененного, правда, высылкой), а его коллекция конфискована и выставлена на продажу. Покупателями стали несколько музеев, в том числе императорский Эрмитаж, причем его представителю (а с 1863 г. директору) С.А. Гедеонову⁵ Папской комиссией было дано право предварительного выбора из продаваемой коллекции, в результате чего Россия получила самые значительные произведения из коллекции Кампана. Покупка обошлась Александру II в 125 тысяч скудо (почти 165 тысяч рублей серебром), за которые были куплены, среди прочего, 565 ваз, 139 бронз, 77 мраморных скульптур. Очень значительная часть коллекции, а именно все золото, большая часть керамики, ряд скульптур и древнеримских фресок, 450 картин итальянских мастеров XV–XVI вв., была куплена Наполеоном III для Лувра⁶ (сравнительно небольшая часть коллекции попала в Британский музей и музей Виктории и

⁵ С конца 40-х годов XIX века Степан Александрович Гедеонов работал в Риме при специальной Археологической комиссии Академии художеств, учрежденной для «приискания древностей» и возглавляемой тогда князем Г.П. Волконским. На этой должности он смог приобрести несколько античных скульптур для Эрмитажа, что, видимо, и было причиной для поручения ему ведения дел по оформлению новой, существенно более масштабной покупки.

⁶ В 2021 г. в Эрмитаже и Лувре прошла выставка, на которой лучшие образцы этой разделенной на два крупнейших музея мира коллекции были объединены, в результате чего можно было воочию убедиться в масштабности этого собрания. Следует сказать, что античные мыслители попали не только в Эрмитаж, о чем будет сказано ниже, но и в Лувр – это, например, Феокрыт (Эпикур?) и Карнеад. Вообще маркиз Кампана высоко ценил бюсты, гермы и статуи исторических личностей, которых поэтому было у него достаточно и они всегда занимали видное место в его музейной коллекции.

Альберти в Лондоне, а также ушла в частные собрания; в Риме, к слову, осталась лишь нумизматическая часть коллекции, состоящая из примерно 400 римских и византийских золотых монет). Именно после вхождения этой, самой значимой части античной коллекции маркиза Кампана, Эрмитаж сразу же становится одним из ведущих мировых музеев (подробнее о коллекции Кампаны и о самом маркизе: Sarti 2001 и Трофимова 2021).

II.

Наличие экспонатов – важное, но отнюдь не единственное условие для успешной организации музейной коллекции. Любую, даже самую выдающуюся коллекцию нужно суметь достойно и правильно, с учетом ее особенностей, представить в специально организованном для нее пространстве и по определенному, учитывающему самые современные подходы в музееведении, принципу как на постоянных, так и временных выставках. Отдельный и важнейший аспект музейной составляющей – ее научно-исследовательская работа, проявляющаяся в атрибуции музейного экспоната, т.е. установлении его времени, авторства, аутентичности, происхождения, стиля, аналогов и т.д. – всего того, что находит свое выражение в научном каталоге. Вся эта работа непрерывно ведется научным коллективом того или иного отдела музея и часто (как мы это увидим далее) оценка одного и того же произведения искусства может очень разительно отличаться от эпохи к эпохе. Уровень этой работы во многом определяется тем, кто возглавляет тот или иной музейный отдел.

Изначально музейным собранием Эрмитажа *de jure* руководил сам император, назначая своих представителей. В 1851 году недавно избранный академиком Российской Академии наук *Людольф Эдуардович Стефани* (1816–1887) назначается хранителем Отделения классических древностей в Новом Эрмитаже, и эту должность он занимал до самой своей смерти в 1887 г., т.е. 36 лет. Именно с его именем связаны первые исследования античной коллекции Эрмитажа: в 1856 г. под его авторством выходит первый тематический каталог «Путеводитель по античному отделению Эрмитажа». В 1861 г., как мы уже знаем, античная коллекция существенно (количественно и качественно) увеличивается и ей, как бесспорному центру притяжения музея, уделяется особое внимание. Около двух лет *Степан Александрович Геденов* (1816–1878) (который, напомним, и организовывал покупку коллекции маркиза Кампана в Риме, отбирая ее лучшие образцы) занимается расстановкой приобретенных произведений античного искусства и организацией нового устройства выставочных пространств музеев. Не случайно он и становится первым директором Эрмитажа в 1863 г., открывая новую страницу в истории музея. Так,

в 1865 г. своим непосредственным участием Гедеонов С.А. способствует покупки таких шедевров, как «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи и «Мадонна Конестабиле» Рафаэля, а в 1866 г. вводит режим свободного доступа в музей; в это же время и учреждается Отделение древностей. Ни одна уважающая себя музейная коллекция не может существовать без своего каталога, который представляет результат и уровень ее научного исследования и периодически должен обновляться и переиздаваться. Гедеонов в 1864 г. выпускает новый каталог древней скульптуры Эрмитажа, который впоследствии неоднократно переиздавался (Гедеонов 1864). Эта работа не могла быть остановлена и продолжалась далее. Следующий каталог античной коллекции Эрмитажа, который, наверное, может быть признан первым научным исследованием (по крайней мере, именно на него, а не на каталоги Стефани и Гедеонова продолжают ссылаться современные ученые Эрмитажа) был составлен и издан в 1896 г. *Гангольфом Егоровичем Кизерицким* (1847–1903), работавшим в Отделении древностей с 1880 г. (сначала помощником хранителя, а с 1886 г. старшим хранителем и руководителем)⁷.

При всем уважении к тем людям, кто формировал, организовывал и развивал античное собрание Эрмитажа в XIX веке, я хочу чуть более подробно остановиться на личности о особом значении деятельности *Оскара Фердинандовича Вальдгауера* (1883–1935), который, несомненно, является гордостью научной истории Эрмитажа и в целом отечественного и европейского антиковедения, хотя, к сожалению, его имя не слишком известно в наше время (Фото 3). Конечно, в достаточно узком кругу специалистов по истории античного искусства, особенно так или иначе связанных с Эрмитажем, он не забыт и время от времени выходят посвященные ему статьи, но, как мне кажется, этого все-таки недостаточно. Обращаясь к нему, я буду отталкиваться от единственной книги, посвященной на сегодняшний день О.Ф. Вальдгауеру, написанной заведующим сектора Древней Греции и Древнего Рима в начале 90-х годов прошлого века Е.В. Мамлеевым и опубликованной издательством Эрмитажа в 2005 г. (Мавлеев 2005).

⁷ Подробнее об истории Эрмитажа, причем не только ее античной коллекции, в этот период: (Пиотровский 2000, 219-270).



Фото 3. О.Ф. Вальдгауер

Вальдгауер был по происхождению балтийским немцем, родился в латвийской Виндаве (нынешний Вентспилс). Письма родным (мать и сестра уехали из России в Германию в 1914 г.) он писал в основном на немецком, в официальной анкете, в графе национальность, отмечал себя немцем, даже бóльшая часть его научной библиографии состоит из написанных на немецком языке работ. Этот факт очень показателен для отечественного антиковедения XIX–нач. XX века, ведь и академик Стефани, и Г.Е. Кизерицкий были немцами. Германия в то время являлась центром классической филологии и археологии (как называлась тогда античное искусствоведение), а немецкий язык был основным языком этих научных исследований. В Эрмитаже тогда даже в шутку говорили, что если на втором этаже говорят на французском, то на первом, где располагался отдел древностей, на немецком; действительно, в Отделе древностей работали практически одни немцы. Свободное знание немецкого, конечно, помогло образованию и становлению Вальдгауера как ученого, да и вся его последующая, включая советские годы, научная деятельность определялась самой активной коммуникацией с немецкой наукой. Зимой 1900–1901 гг. он приезжает в Мюнхен и становится учеником *Адольфа Фуртвенглера* (1853–1907), одного из наиболее уважаемых авторитетов европейского археологического антиковедения и музееведения того времени, наряду с Эрнстом Курциусом (1814–1896), прославившимся, прежде всего, своими раскопками в Олимпии, и Георгом Лешке (1852–1915), сокурсником А. Фуртвенглера, вместе с ним написавшим книгу о микенской керамике. Фуртвенглер, сам участвовавший вместе с Э. Курциусом в раскопках на о. Эгина,

был специалистом по античной вазописи, автором применяемых при раскопках важных инновационных методик датирования, активно участвовавшим в музейном деле в качестве директора музея слепков классической скульптуры и «Мюнхенского антиквариума». Из четырех детей его сын, Вильгельм, стал знаменитым дирижером, а дочь Марта стала в 1912 г. второй женой немецкого философа Макса Шелера⁸. В 1903 г. Вальдгауер заканчивает Мюнхенский университет и там же успешно защищает диссертацию, посвященную портретам Александра Македонского. Показательно и то, что именно Фуртвенглер направил О.Ф. Вальдгауера в Эрмитаж, с которым тот знакомится в 1903 г. и уже в декабре 1904 г. зачисляется на службу в Отдел древностей Эрмитажа в качестве кандидата, т.е. без получения содержания (внештатным сотрудником он являлся до 1909 г., когда он будет утвержден штатным инвентаризатором).

Именно с этого времени начинается активная работа по внедрению передовых и самых современных разработок немецкого антиковедения и европейского музееведения в опыт реорганизации выставочных пространств Эрмитажа. Как и любые новации, инициативы Вальдгауера встречали активное сопротивление со стороны консервативно настроенной части Отдела древностей, хотя было очевидно, что его античная экспозиция, по принципам своего экспонирования, являлась явно устаревшей, антиэстетичной и отсталой (это как раз тот случай, когда форма, отставая в своем развитии от содержания, не позволяет последнему раскрыть все свое значение и красоту). Несколько лет, до 1906 г., он занимался работой по инвентаризации, систематизации, каталогизации и перестановке собрания античных расписных ваз, любовь к которым привил Вальдгауеру его учитель, А. Фуртвенглер, в результате чего керамика стала второй, после античной скульптуры, его

⁸ Что касается А. Фуртвенглера, то нам важно выделить несколько моментов. Во-первых, он органично и продуктивно сочетал работу музейщика и академического ученого и передал связь этих ипостасей научной деятельности своему ученику О.Ф. Вальдгауеру. Во-вторых, Фуртвенглер внес свою лепту в античное собрание Эрмитажа, составив в 1883–1887 гг. каталог античной коллекции П.А. Сабурова (с 1870 по 1879 г. посла России в Греции, где он и приобретал античные памятники), которая в 1884 г. частично была выкуплена Эрмитажем. В-третьих, являясь в основном специалистом по геммам и особенно греческой вазописи и начав издание полного собрания ваз в «Griechische Vasenmalerei» (первый том вышел в 1904, третий в 1932), он оставил след в истории антиковедения и своим фундаментальным трудом (вышедшим в 1893 и 1908 г.) «Шедевры греческой скульптуры» («Meisterwerke der griechischen Plastik»), который был очень значим для становления О.Ф. Вальдгауера и которым он часто пользовался.

научной специализацией. В 1910–1912 гг. Вальдгауеру разрешается заняться перестановкой античной скульптуры в рамках так называемого «Музея древней скульптуры Эрмитажа» (это будет не последняя перестановка: в 1933–1934 гг. он еще дважды будет перестраивать эту композицию, и принцип этой перестановки в основном сохраняется до сих пор). Результаты этих работ были отмечены, и в 1913 г. Вальдгауера утверждают в должности хранителя Отдела древностей Эрмитажа.

Годы Первой мировой войны, революции, тяжелейшего периода «военного коммунизма» не могли не внести свой отпечаток на жизнь Эрмитажа. Отношение к российским немцам становится подозрительным и подчас даже враждебным: именно этим, скорее всего, можно объяснить неудачную защиту диссертации по творчеству Пифагора Регийского в Петроградском университете в 1916 г. (правда, уже в 1919 г. Вальдгауер там будет избран профессором). Но Вальдгауер продолжает вести активную работу, напрямую определившую судьбу античной коллекции. Весной 1918 г. обсуждается вопрос о перераспределении скульптурных собраний между Эрмитажем и Академией художеств, Павловским, Гатчинским, Царскосельским дворцами, в результате чего Эрмитаж обогащается новыми произведениями античного искусства, требующих, естественно, для своего размещения новой реорганизации выставочных пространств. Сейчас трудно представить, но в то время, когда на улицах Петрограда лежали умершие лошади, свирепствовал тиф, на рынках продавали – и покупали, такой был голод – собак и мышей, дрова стоили дорого и были большой роскошью, а в помещениях (спальнях и кабинете) часто была отрицательная температура – вот в это время О.Ф. Вальдгауер работает над составлением нового *научного* каталога античной скульптуры в Эрмитаже⁹, пишет статьи и работает над книгами, объезжает пригороды (Павловск, Гатчина, Царское село), ища – и успешно находя! – забытые в садах и парках «антики»¹⁰, ради восстановления аутентичного образа демонтирует искусственно соединенные реставраторами XIX в. в одно цело разнородные, принадлежащие разным скульптурам части статуй (последнее для нас особенно важно, в связи с последующим обращением к

⁹ Первое описание античной скульптуры Эрмитажа Вальдгауер издает уже в 1912 г., но полноценный каталог с фотографиями и краткой аннотацией на русском языке выходит в 1923 г., хотя на обложке указан 1924 г. (Вальдгауер 1923b); еще более расширенный каталог, в трех томах, Вальдгауер напишет и издаст на немецком языке (Waldhauer 1928–1936).

¹⁰ Например, в Павловском парке были найдены в земле статуи Гигиен и Афродиты.

судьбе образов эрмитажных античных философов). Удивительное трудолюбие всегда отличало жизнь этого человека, словно чувствовавшего, что ему дано немного времени...

3 декабря 1920 г. Вальдгауер становится официальным руководителем Отдела древностей, и к уже перечисленным видам работ добавляется активная преподавательская деятельность в разных вузах Ленинграда и Москвы, инициирование, формирование, организация новых выставок и выставочных залов, причем не только в Эрмитаже, но и в ГМИИ (так, например, в 1933–1934 гг. он инициировал создание зала Юпитера, Афины, архаики, и в это же время помогает московскому Музею изобразительных искусств создать новую античную экспозицию). На этой должности (кроме периода кратковременного исполнения обязанностей директора Эрмитажа в 1927–1928 гг.¹¹) он и будет оставаться до своей смерти в 1935 г.

Касаясь значения О.Ф. Вальдгауера в контексте рецепции античного наследия, прежде всего скульптурного, трудно не отметить, что в нем органично уживались и поддерживали друг друга глубокий фундаментальный ученый-антиковед, самозабвенный музейный работник и организатор-реформатор музейного пространства. Выше мы уже отмечали, что Вальдгауер был активно вовлечен в самую сердцевину новейших европейских исследований в сфере истории античного искусства. С 1905 г. и до начала Первой мировой войны в 1914 г., он ежегодно на несколько месяцев отправлялся в ведущие музеи Италии, Германии, Греции, Англии, Австрии и т.д. для изучения прежде всего находящихся там греко-римских коллекций, чтения и анализа новейшей научной литературы, выступлений на конференциях и активной устной коммуникации с ведущими зарубежными коллегами. Такие командировки возобновятся в 1925 г. и будут в дальнейшем неоднократно повторяться (последний раз осенью 1929 – зимой 1930 г.). Кроме родного немецкого свободно владея всеми основными европейскими языками, Вальдгауер легко общался со всеми ведущими мировыми специалистами-антиковедами, с некоторыми находясь в дружеских отношениях. Из них мы отметим близких для темы нашего исследования Ф. Студничку, автора книги о портретах Аристотеля (Studniczka 1908), и У. Виламовица-Мёллендорфа, знаменитого классического филолога, занимавшегося критическими исследованиями, изданиями и комментариями сочинений Платона и Аристотеля. Неудивительно, что он пользовался уважением и имел большой авторитет в международной

¹¹ Будучи директором Эрмитажа Вальдгауер устанавливает практику проведения ведущими учеными воскресных лекций на разные темы истории искусства; такой лекторий работает и поныне.

научной среде, показателем чего, например, явился опубликованный в 1929 г. в его честь юбилейный сборник работ с участием виднейших европейских и отечественных специалистов в области изучения античного искусства. Даже советские бюрократы не могли не признать, что Вальдгауер является ученым «мирового уровня» и в 1934 г. присудили ему звание «заслуженный деятель науки». Не стремясь обидеть предшествующих и последующих руководителей античного отдела, все же надо признать, что в Эрмитаже никто не мог и не может сравниться с Вальдгауером по масштабу и авторитету научной значимости в европейском антиковедении и музееведении.

В этой связи выделим несколько научно-исследовательских направлений, в которых Вальдгауер был новатором, причем не только в отечественной науке. Являясь представителем одновременно фундаментальной науки и музейного сообщества, Оскар Фердинандович смог найти продуктивный синтез этих двух сфер, направленных соответственно на достаточно узкую область академических ученых, и широкий, массовый круг посетителей музеев. Как справедливо отметила А.А. Трофимова, нынешний руководитель Отдела античного мира Эрмитажа, особенностью Вальдгауера являлась «неразрывная связь кабинетных штудий и специфики музейных форм работы» (Трофимова 2021b, 107). Именно он впервые в отечественной (и одним из первых в мировой) науке написал книги о таких великих древнегреческих скульптурах V–IV вв. до н.э., как Пифагор Регийский¹², Мирон, Лисипп, причем написал он их в научно-популярном ключе, без искусственных усложнений и профанных упрощений, в расчете на страстно открывавшего для себя великую античную культуру молодого читателя, в большинстве своем необремененного классическим образованием. Надо сказать, что писать так могут очень немногие, для этого нужно особое умение, почти дар.

Выступая «реформатором музейного дела», Вальдгауер продуктивно использовал свой опыт ученого, находящегося в центре европейского научного музееведения и антиковедения, для создания новых постоянных экспозиций античного искусства на принципе «портретирования эпох». Был преодолен чисто декоративный принцип расстановки, основной для дворцовых коллекций XIX века, и вместо него предложен художественно-исторический, позволяющий как наиболее выразительно представить античные памятники, так и показать последовательный процесс исторического развития искусства. Именно Вальдгауер, благодаря своему высокому европейскому авторитету и

¹² Если я не ошибаюсь, до сих пор, спустя более века, посвященная ему монография Вальдгауера является единственной в России (Вальдгауер 1915).

активной «миссионерской» деятельности, сделал античные памятники Эрмитажа известными на Западе, представив их самым достойным образом, как равнозначные коллекциям ведущих музеев мира, на международной музейной и научной арене.

Он был первым в России, кто последовательно и систематически обратился к исследованию античного портрета, базируясь на развиваемом еще А. Фуртвенглером методе «критике копий» (*Kopienkritik*) и формально-стилистическом анализе Г. Вельфлина¹³. Выражением этого интереса стали его двухтомные «Этюды по истории античного портрета», особенно вторая часть, вышедшая уже после смерти автора в 1938 г. (Вальдгауер 2020). В его работах раскрывал свой потенциал не старый иконографический подход, направленный на отдельную изображаемую личность, а стилистический, представлявший отношение художника, а через него и общества, времени, всей эпохи к этому образу. История античного портрета раскрывалась здесь как выражение духа времени. Также важно отметить, что Оскар Фердинандович смог показать *самостоятельное* значение римского пластического искусства, которое, несмотря на влияние на него великого наследия древнегреческой скульптуры, все же не сводилось лишь к его несовершенному повторению и копированию, как часто его оценивали. Недаром стили римского искусства в изображении человека столь разнообразны и так часто меняются с приходом того или иного императора (стиль эпохи Августа, Траяна, Адриана, Септимия Севера и др.). Даже в копиях римские мастера (конечно, каждый в меру своих талантов) являли очевидную творческую силу. И римский портрет был не имитацией и подражанием внешности моделей, а, обладая своей внутренней логикой, представал как определенное видение человеческого образа, обладающее уникальной эстетической ценностью. Поэтому римская скульптура не сводится ни к копированию, ни к индивидуалистическому натурализму, в ней есть, особенно в произведениях эпохи Флавиев, настоящий романтизм¹⁴ (Вальдгауер 1923а).

Что касается древнегреческой скульптуры, то Вальдгауер показал и можно сказать доказал, что древнегреческое искусство не ограничивается всем известным идеализмом, в нем есть и реалистическая линия, и эти установки

¹³ Подробнее об изучении античного портрета Вальдгауэром: Трофимова 2021b, 108–112; обзор эволюции, основных научных новаций, приоритетов, акцентов ученого дан в статье верной ученицы и первого биографа Вальдгауера А.А. Передольской (Передольская 1938, 3–42).

¹⁴ А.А. Передольская показала, как в незаконченной статье *Flavische Idealplastik* он обоснованно раскрывал романтическую составляющую искусства эпохи Флавиев (Передольская 1938, 29–39).

могут чередоваться в качестве определяющих и даже взаимодействовать. Так, например, в работах первой половины V в. до н.э., того же Пифагора Регийского, он видит воплощение реализма, а начиная с середины V в. до н.э., с Фидия – идеализма. Надо сказать, что у Вальдгауера был особый талант «прочитывать» за воспринимаемым пластическим портретом то, как понимался характер, целостный этос изображаемого человека самим художником и историческим временем, когда создавалось произведение, точно объясняя какими выразительными средствами достигался этот эстетический смысл образа. А.А. Передольская очень точно сказала, что его работы, в основе которых лежал глубокий и очень тонкий стилистический анализ античных художественных памятников, являлись «школой воспитания глаза» (Передольская 1938, 5). Поэтому его двухтомное исследование «Этюды по истории античного портрета» стало классическим, и до сих пор не утратил своей актуальности анализ в нем портретов Сократа и Еврипида, Менандра и Софокла, Платона и Эсхина.

III.

Сразу нужно признать, что эрмитажное собрание античных философов не может сравниться, например, с Залом философов в Капиталийском музее Рима или Новой Карлсбергской глиптотеки в Копенгагене. Впрочем, свою, и немалую, художественную ценность оно, бесспорно, имеет, тем более что, насколько мне известно, больше ни один российский музей (включая ГМИИ им. А.С. Пушкина) не имеет в своих собраниях образцы аутентичных (пусть и римских копий) скульптурных статуй и бюстов философов, созданных античными мастерами (правда, это тот случай, когда очень хотелось бы ошибиться)¹⁵. Одно это побуждает внимательно отнестись к имеющимся образам

¹⁵ Мы здесь не имеем в виду созданные преимущественно в XVI – нач. XIX в. живописные и особенно пластические антики и их копии и слепки, изображающие греческих и римских философов, которые можно встретить в Русском музее, Летнем саду, Павловском и Гатчинском дворцах, музее Академии Художеств, музее Горного университета и др. Также мы не рассматриваем здесь фресковые образы античных философов в православных храмах, например в Благовещенском соборе Кремля, Троицкой церкви в Останкино, взятых из Новоспасского монастыря образов Аристотеля, Плутарха, Анахарсиса и др. в Историческом музее, Солона и Вергилия в Центральном музее древнерусского искусства им. Андрей Рублева и т.д. – это отдельная и чрезвычайно интересная традиция, которой мы также активно занимаемся (Дорофеев 2023, 1031–1044).

античных философов Эрмитажа и далее мы представим их краткое рассмотрение, тем более что за каждым из них стоит своя история – странички из истории искусства, истории философии, истории рецепции и освоения Античности в России и в первую очередь в Санкт-Петербурге.

1. Сократ, Демосфен и торсы безымянных философов

Среди купленной для Эрмитажа скульптурной составляющей коллекции маркиза Кампана выделялись две полноценные статуи – Сократа и Демосфена (Фото 4). Их особое значение подчеркивалось и тем центральным местом, которое они занимали в коллекции маркиза Кампаны, о чем свидетельствуют дошедшие до нас фотографии из зала «Museo Campana» по каталогу 1856 и последующих годов издания. Судьба этих статуй схожа и очень показательна для понимания отношения реставраторов XVIII–XIX в. к античным памятникам (Трофимова 2021а, 250–254).

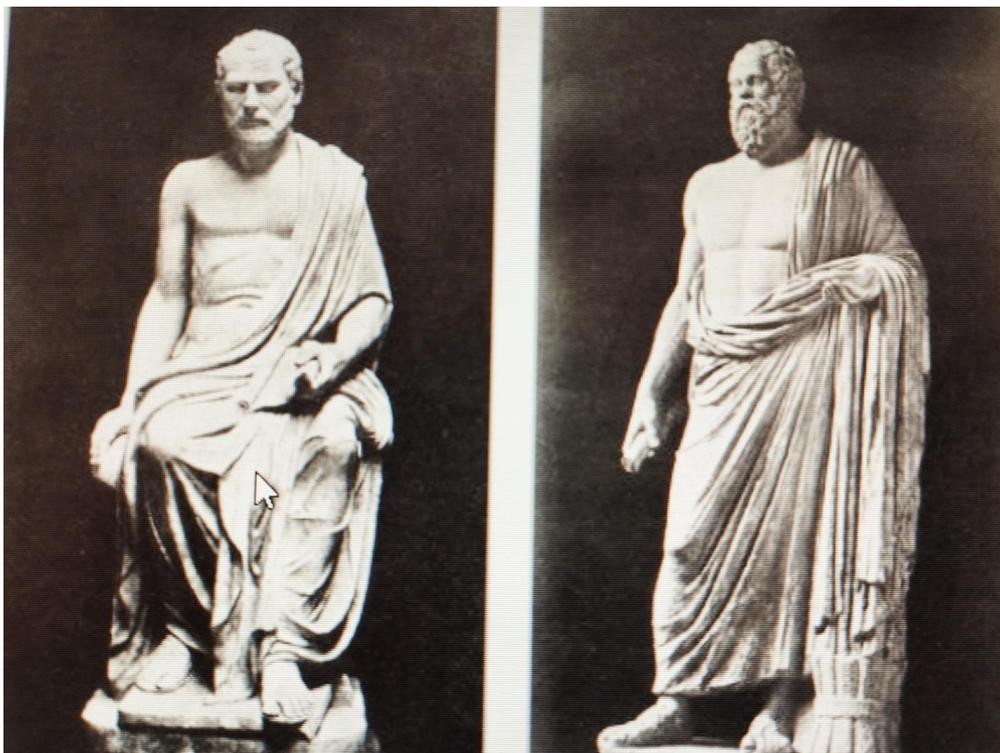


Фото 4. Демосфен и Сократ. Фото из каталога маркиза Кампаны 1856 г.

Начнем с *Сократа*. Статуя из каррарского мрамора, высотой 157 см, представляла во весь рост человека в перекинутом через левое плечо гиматии, прямо перед предшественнике «плаща философа» (называемого в Античности

аболла и трибон¹⁶), в правой руке держащего свиток, а в полусогнутой – чашу. Сразу стоит отметить, что иконография Сократа представлена в основном в двух образах: основанном на прижизненном изображении философа, в котором он явлен этаким городским афинским юродивым, странным маргинальным одиночкой с характерной силено-сатировской внешностью; и созданным Лисиппом по заказу раскаявшихся афинян спустя несколько десятилетий после казни Сократа портрете «великого мудреца», провозгласившего знание добродетелью и не испугавшегося подтвердить это знание ценой своей жизни (2–3 четверть IV в. до н.э.)¹⁷. Отдельно нужно подчеркнуть, что статуи Сократа до нас не дошло ни одной, только бюсты и гермы, если не считать одной совсем небольшой статуэтки из Британского музея (Хафнер 1981, 242–244). К этим двум группам портретов Сократа сам Вальдгауер добавляет еще третью, которая несет отпечаток позднейших эпох греческой культуры, признавая, что вторая группа, «лисипповский Сократ», была самая распространённая и признанная в Античности, свидетельством чему является большое количество ее копий (Вальдгауер 1923, 37).

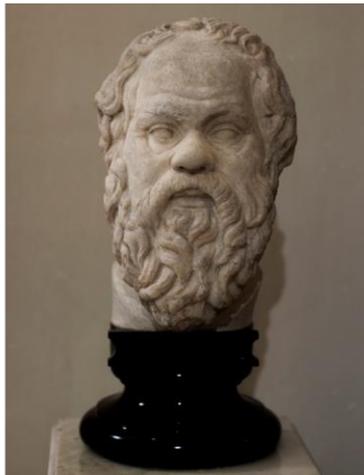


Фото 5. Сократ, Эрмитаж.

То, что голова Сократа (Фото 5) является римской копией скульптуры Лисиппа, примерно II в. н.э., было ясно сразу (подобный, только лучшего качества, иконографический образ философа есть в национальном музее Рима, а также в Зале философов Капитолийского музея). Это голова была найдена в

¹⁶ Подробнее об культурной истории «плаща философа» как важной составляющей философского образа в Античности: Болгова, Денисова, Синица 2021, 784–798.

¹⁷ Естественно, Лисипп создавал свой портрет Сократа с учетом его прижизненных изображений, но общая эстетическая и даже ценностная трактовка образа была уже совсем другой.

руинах близ античного города Фраскати, в Тускулуме (окрестности Рима, склоны Альбанских гор), где располагались виллы императоров Тиберия, Клавдия, Веспасиана и, конечно, знаменитая по «Тускуланским беседам» вилла Цицерона. Раскопки в Тускулуме начал в 1806 г. брат Наполеона Люсьен Бонапарт, в 1819 и 1824 году их уже возглавляли профессиональные французские и итальянские археологи. Раскопки там в 1829 г. начал проводить сам Кампана и, возможно, он же и нашел этот портрет Сократа. Там же и, видимо, тогда же был найден торс, который является римской копией II в. н.э. с греческого оригинала второй половины V в. до н.э. (Фото 6) Возможно, и к этому склоняются некоторые ученые-антиковеды, эта была статуя философа, и если эта правда, то, следовательно, уже во второй половине V в. до н.э. существовали скульптуры философов (сейчас мы имеем копии только более поздних оригиналов). Особо интересно, кого бы такой образ мог изображать, учитывая общественную значимость и публичное измерение статуи в Древней Греции этого периода.



Фото 6. Статуя неизвестного философа, Эрмитаж.

В XVIII и начале XIX в., когда спрос на антики был максимальный, у реставраторов утвердилась практика искусно монтировать разновременные и иногда сделанные даже из разных материалов античные фрагменты в одно целое (подчас произвольно добавляя от себя отсутствующие фрагменты), для повышения эстетического удовольствия покупателя созерцания целостного образа и, конечно, существенного повышения цены. Наша статуя, как и статуя

Демосфена (о которой будет сказано чуть ниже), была «создана» как целостное произведение искусства не ранее 1806 г. и не позднее 1856 г., когда она в таком виде была представлена в каталоге коллекции Кампана. Неизвестно точно, поступила ли она в таком виде в коллекцию Кампаны или стала такой в его реставрационной мастерской.

Часто, нужно признать, все это делалось довольно умело и стилистически выверенно, не говоря уже о выработанной для этого особой технологии шлифовки материала. Но в нашем случае, как кажется, вкус и понимание стиля и духа античного искусства эпохи высокой классики подвело мастера. И дело не столько в вставленном в правую руку свитке, – в конце концов, можно забыть, что Сократ ничего не писал, ведь статуя со свитком привычный иконографический типаж для античного философа или оратора, – сколько в вставленной в левую руку чаше. Такая чаша, обозначающая принятую Сократом в темнице чашу с ядом (скорее всего, цикутой), могла появиться только в воображении человека XVIII–XIX в. (Фото 4). Ведь она представляла биографическим фактом, возведенным в символ или аллегория смерти и мужества философа, а это было абсолютно не свойственно античной иконографии образа. Конечно, трагическая смерть Сократа, в которой проявилось все его величие как личности и как философа, стала фактом культуры практически сразу после казни благодаря диалогам Платона и остается им, вдохновляя на осмысление уроков этого опыта, до сих пор (Гвардини 2018). Но для воплощения уникального образа античным художникам не нужно было обращаться к какой-либо биографической детали, они достигали этого исключительно художественными, эстетическими средствами. Вальдгауер очень глубоко и тонко чувствовал неповторимую ценность аутентичности древнегреческого скульптурного образа и болезненно воспринимал все искусственные его искажения. Неудивительно, что именно он в самом начале 20-х годов прошлого века (ко времени издания каталога античной коллекции Эрмитажа в 1923 г.¹⁸) был инициатором демонтажа статуи Сократа, в результате чего с тех пор и до настоящего времени в Эрмитаже отдельно выставляется портретный бюст

¹⁸ Однако очень любопытно, что в самом каталоге на фото представлена фотография единой статуи, хотя голова и статуя выделены уже отдельно под номерами 170 и 170а и в сопровождающем тексте прямо указывается, что голова Сократа не принадлежит статуи; кстати, точно также обстоит дело с головой и статуей сидящего Демосфена (под номерами 171 и 171а), правда, там прямо указано, что голова Демосфена уже снята (Вальдгауер 1923b, 90). Возможно, ко времени публикации каталога голову Сократа еще не отсоединили от остальной части статуи. Кстати, еще в 1910 г. Вальдгауер подымал вопрос об исправлении внесенных реставраторами в античные статуи искусственных дополнений.

Сократа и безголовая статуя стоящего философа (без искусственно добавленной руки с чашей и руки со свитком). Несомненно, к этому его понуждало не только стремление восстановить античный памятник, но и любовь к очень высоко ценимому им Лисиппу.

Лисипп намного чаще своих предшественников обращался к созданию портретов исторических личностей – Александра Македонского, царя Селевка, Еврипида (это характеризовало не только личные предпочтения мастера, но и новые тенденции древнегреческого искусства). Но, кажется, тема образов мыслителей для него была особенной, и не случайно, кроме портрета Сократа, он создал еще статуи семи мудрецов, из которых сохранилась лишь реплика Бианта. Лисипп создавал свой образ Сократа на основе его прижизненных портретов, может, даже нескольких. В характерные формы лица Сократа с плоским носом, усами и бородой, Лисипп влил новое содержание: прищуренный глаза, выражение нервной напряженности, усиленное морщинами на лбу, придающими лицу особую подвижность, показывающую способность реагировать движением и трепетом на каждый душевный аффект – все это показывает доминирование душевной (внутренней) жизни над физической, что подчеркивается и моделировкой впалых щек, проведенными с энергией линиями бороды и волос, «удивительной» игрой света и тени. «Все эти формы рассчитаны на одно впечатление: выражение усиленной духовной жизни, интенсивной умственной работы, причем глаза как будто не замечают окружающих его явлений, а взор всецело обращен внутрь» (Вальдгауер 1923, 38). Для образа Сократа характерна пробегающая по всем подкожным мышцам «легкая дрожь», тогда как моделировка лица Бианта «энергична и по-своему проста», хотя и выражает сосредоточенное мышление (Вальдгауер 1923, 38). Гениальное проникновение в тайну целостного образа человека-философа Сократа, показывающее как внешние черты лица и целостная эстетика человеческого образа могут выразить склад, характер, целостный этос и способ бытия личности (без какого-либо обращения к внешним биографическим деталям типа чаши)!

В портрете Сократа видно усиление реалистического элемента, он передает традиционные черты философа без всякой идеализации, выражая, однако, красоту нового типа – человека мыслящего, самоуглубленного, поглощенного напряженной духовной работой.¹⁹ И при этом «характеристика

¹⁹ Вторая половина IV в. до н.э. – это уже конец эпохи традиционной калокагатии, воплощенной в победителях олимпийских и других игр у Пиндара, она, конечно, не исчезает, а трансформируется, интериоризируется, насколько это можно было для древнегреческого сознания, освобождается от необходимой привязки к внешней

психических элементов проведена с такой интенсивностью, что индивидуальный портрет Сократа отходит на задний план перед образом мыслителя как такового» (Вальдгауер 1923а, 96–98). Гений Лисиппа смог творчески объединить, с одной стороны, индивидуальные особенности сократовской внешности, его личностно-эстетические особенности, а с другой, иконографический тип мыслителя как такового (как он понимался в то время), образец философа, каким, собственно, Сократ и является до сих пор. Перед нами наглядное воплощение в великой древнегреческой скульптуре принципа «субстанциональной индивидуальности» Гегеля, являющего не столько «телесность души», сколько «тело духа», выражающего всеобщее в частном и возводящего частное до уровня всеобщего (Гегель 2001, 92–97). Сам Вальдгауер понимал такую установку как сочетание реалистического и идеалистического начала в древнегреческой скульптуре.

В 1861 г. в Эрмитаж, вместе с другими античными памятниками из коллекции Кампана, поступила необычная скульптура *сидящего Демосфена*, высотой 160 см., из каррарского мрамора (Фото 4). Демосфен свободно, несколько расслабленно сидит на скамье, покрытой подушкой, гиматий спадает через левое плечо, левой же рукой он держит свиток, правой опирается на ручку сиденья, голова представляет всем известный иконографический облик самого известного греческого оратора. Эта голова является римской копией первой четверти II в. н.э. (эпоха Траяна) греческого бронзового оригинала статуи работы Полиевкта, установленной в 280 г. до н.э. на афинской агоре с характерной надписью: «Если бы мощь, Демосфен, ты имел бы такую, как разум, власть в Элладе не смог бы взять македонский Арес» (напомню, что Демосфен, в отличие от Эсхина, портретный медальон которого также есть в коллекции Эрмитажа, выступал с ярко выраженной антимакедонской позицией). Этот портрет, как и лисипповский портрет Сократа, был очень распространен в Античности, до нашего времени дошло около 50 его копий. Можно сказать, что Демосфену повезло – до наших дней дошло сразу несколько его статуй. Так, в XVIII веке в Кампании была найдена мраморная статуя человека с печально-задумчивым взором и настолько выразительным лицом, что позволяет предположить, что изначальный портрет, на который ориентировался и Полиевкт спустя 42 года после смерти оратора, был сделан еще при жизни Демосфена (сейчас эта статуя хранится в Новой Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене: Фото 7). Но главное, изначально статуя была со сложенными впереди руками, без каких-либо свитков, которые стали появляться в

красоте, но наполняется эстетическим воплощением внутренней красоты, красоты ума и добродетели (Лосев, Шестаков 1965, 102–109).

его иконографии позднее, как результат искусственных дополнений, домысливания, модернизации; образ со сложенными руками и переплетенными пальцами подтверждают и другие статуи, скопированные с древнегреческого оригинала (Хафнер 1981, 120–122), например, статуя из Музей Кьярамонти Ватиканских музеев, у которой, нижняя часть рук потеряна, но видно, что изначально они переплетались.



Фото 7. Демосфен, Новая Карлсбергская Глиптотека в Копенгагене.

Сидящим Демосфена никогда не изображали. В эрмитажной статуи голова была присоединена к торсу сидящего мужчины, который является римской копией греческого оригинала второй половины V в. до н.э. (т.е. разница во времени создания оригиналов головы и торса составляет минимум около полутора веков). Сделано это было тогда же, когда голову Сократа присоединили к торсу, т.е. между 1806 и 1856 гг., возможно, в реставрационной мастерской маркиза Кампана, возможно, еще до попадания в нее. В начале 20-х годах XX века Вальдгауер разъединил искусственно объединенные разновременные фрагменты (как мы отметили выше, в прим.17, об этом он сам упоминает в изданном в 1923 г. каталоге. См. Фото 8). Сам Вальдгауер очень интересовался портретом Демосфена, который для него был одной из важнейших

исходных точек для характеристики портретной скульптуры эпохи эллинизма, наряду с образами Феофраста, Эпикура, Гермарха (к которому присоединяется портрет Метродора), Арата, Хрисиппа, Зенона и Карнеада (Вальдгауер 2020, 106–117)²⁰.

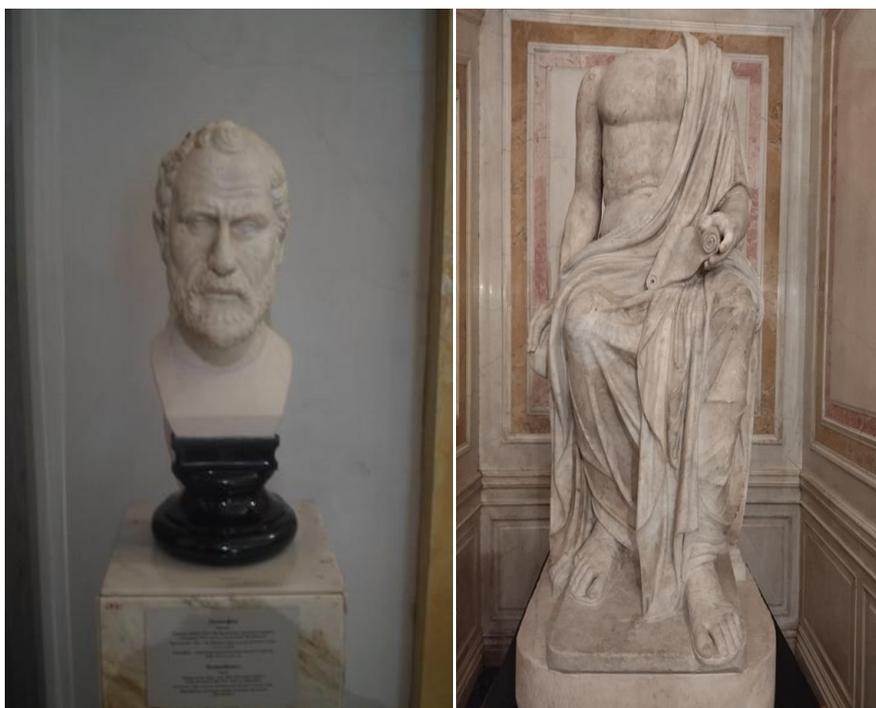


Фото 8–9. Демосфен, Эрмитаж. Неизвестный философ, Эрмитаж.

Сидящий мужчина, скорее всего, также был философом (по крайней мере, так он идентифицирован сейчас в эрмитажной экспозиции), что еще раз подтверждает, что во второй половине V в. до н.э. в Греции, прежде всего в Афинах, уже существовали скульптурные портреты философов (Фото 9). Конечно, сидящие философы могут показаться не совсем обычными, ведь для многих античная пластика представлена или статуей стоящего во весь рост человека, часто с указующей вперед рукой и держащей свиток, или бюстом и гермой. Однако в античной скульптуре иконография сидящего человека встречается довольно часто, и несколько раз таким человеком оказывается философ или поэт. Поза сидящего человека в эллинизме вообще была характерна именно

²⁰ Вальдгауер давно и много интересовался образом Демосфена, подтверждением чему, кроме исследований в опубликованных изданиях, является и наличие в его рукописном наследии завершенной, но не изданной рукописи объемом в 5 л., посвященной портрету Демосфена и написанной не позже 1917 г. (Мамлеев, с. 131).

для образа философа. Следующий эрмитажный образ это еще раз подтверждает.

2. Сидящий философ

Итак, из дошедших до нас античных памятников стоит отдельно выделить такой класс скульптур, которые изображают *сидящие образы*. В классической Древней Греции, культура которой основана на ценности активного образа жизни, сидячими изображаются только в состоянии расслабленного отдыха. Укажем, например, на сидящего кулачного борца (из римского музея Палаццо-Массимо в Термах) или отдыхающего Геракла Лисиппа (из коллекции Эрмитажа). Иной иконографический образ *сидящего человека связан с властью* – это *трон*. Властью могут обладать боги и императоры. Посмотрим, например, на сидящую Персефону из Южной Италии (Великой Греции), из Тарента (Берлинские музеи), и на императора Августа, изображенного в образе Юпитера (в том числе из коллекции Эрмитажа). Как мы знаем, многочисленные скульптуры императоров часто меняли головы – прагматичные римляне считали, что для нового императора подойдет и тело со скульптурного изображения старого властителя. Следовательно, можно предположить, что само тело было наименее индивидуализированной частью пластического образа, представляя нормативную модель. Идеализированное тело мы встречаем и в Древней Греции, но в Риме поменялось понимание идеального телесного образа. Вот, например, статуя сидящего Тиберия с приставленной головой (из Римских музеев Ватикана); поскольку Тиберий был уже вторым императором (41–54 н.э.), можно предположить, что тело до него относилось к статуе Августа. (Были и изображения сидящими царственных женщин – например, Ливии; римлянки из музея Неаполя и т.д.). Надо понимать, что сидящий император – это очень удачный иконографический тип для образа величавой уверенности, спокойствия, которое может себе позволить только действительно могущественная, возвышающаяся над остальными личность (которая одна сидит, все остальные стоят), зримое воплощение суверенной самодостаточности, близкой божественной. К этому и стремились римские императоры.

Но сидящими мы встречаем не только богов и императоров (в образе богов). Так изображали и поэтов с философами; возможно, тем самым, пластически выражалось значение *власти духа*. Укажем на сидящего мужчину, т.н. Менандра, и поэта Посидиппа (Музей Пия-Клименты, Рим, Ватиканские музеи), греческого философа из Зала философов Капитолийского музея (Рим) (Фото 10) и Новой Карлсбергской глипготекы (Копенгагена) и т.д. В целом же поза сидящего человека утверждается в иконографии в III-II вв. до н.э. и, хотя

и не становится чрезвычайно распространенной, встречается довольно часто, о чем и говорят их римские копии преимущественно I–II в. н.э. Незвестных изображений философов достаточно, все-таки в античном мире философ был довольно репрезентативной, публичной и не маргинальной фигурой. И хотя многие изображения поддаются идентификации, сидящих философов мы находим только анонимных или лишь с вероятностной идентификацией. Более того, многие из них дошли до нас *безголовыми*. Естественно, без головы идентифицировать воплощенную в образе сидящего человека личность очень затруднительно, чаще всего здесь возможны только версии на основе вторичных соображений. Таковы, например, скульптуры сидящих философов из Карлсбергской Глиптотеки Копенгагена или из музея Остии (есть версия, что это Хрисипп). Как мы теперь знаем, в Эрмитаже есть образ безымянного безголового сидящего философа, «родившегося» благодаря демонтажу Вальдгауером с его плеч головы Демосфена. Но также в эрмитажной коллекции есть и полноценная, с головой, статуя сидящего философа.



Фото 10. Философ, Капитолийский музей

В Эрмитаже, в 114 зале, представлена целостная статуя сидящего мужчины, облаченного в плотные хитон и гиматий, полностью закрывающий грудь, руки и колени; взгляд задумчив и устремлен вдаль (Фото 11). Философ сидит на кресле с подлокотниками, на каждом из которых изображен лежащий крылатый лев или львиноголовый грифон. В Эрмитаж эта статуя поступила из собрания С.М. Голицына (т.н. «Голицынского музея»²¹) в 1887 г.

²¹ Подробнее об этом музее: Богемская 2004.



Фото 11. Сидящий философ, Эрмитаж.

Сидящий философ на самом деле не так прост, как может показаться. Его датировка и интерпретации не раз менялись, причем довольно радикально. Так, Кизерицкий, автор первого каталога античной скульптуры эрмитажной коллекции, считал античную часть скульптуры греческой работой III в. до н. э., отмечая, что голова, ступни, кресло и плинт реставрированы. О.Ф. Вальдгауер, составитель второго каталога, при рассмотрении статуи, усматривал работу мастера круга Праксителя и не сомневался в принадлежности головы фигуры торсу. Не ограничиваясь несколькими строчками в каталоге, он посвятил разбору иконографии сидящего философа отдельную главу во второй части «Этюд по истории античного портрета». В ней он характеризовал статую сочетанием простоты и утонченности и подробно, обращая особое внимание на трактовку мастером волос, глаз, усов, бороды, складок одежды, настаивал на принадлежности оригинала школе Праксителя и даже конкретно его сыновьям Кефисодоту и Тимарху, через сравнительный анализ с ее аналогами – эрмитажными бюстами Менандра, неопалитанского портрета неизвестного, ватиканской гермы Гермарха, гермы так называемого Гомера из Лувра²² (Вальдгауер 2020, 58-73). Л.И. Давыдова, нынешний хранитель

²² Смелость Вальдгауера как ученого проявляется в том, что, взвесив все стилистические доводы, он решился выдвинуть гипотезу, что известный во всем мире бюст Гомера из Лувра, на основе которого сформировался и сам образ поэта в куль-

античной коллекции и автор последнего, изданного в 2020 г. каталога греко-римской скульптуры Эрмитажа, соглашается с Вальдгауером в том, что трактовка одежды и общего силуэта характеризуется мягкостью линий и контуров, что свойственно манере Праксителя; голова исполнена несколько суше и соотносится с более поздними образцам, возможно, вышедшими из мастерской Кефисодота²³ и Тимарха, сыновей Праксителя (Давыдова 2020, 281). Трактовка одежды и силуэта характерны для круга Праксителя, но при этом современный ученый все же датирует статую сидящего философа как римскую работу I в. н.э. по греческому образцу IV–III в. до н.э.

Судьба оценок атрибуции античных памятников подчас циклична. Так, например, поступившая из коллекции маркиза Кампана герма Сафо с греческого оригинала IV в. до н.э., считалась, в том числе О.Ф. Вальдгауером, оригинальной, потом специалисты Эрмитажа признали в ней работу Нового Времени и долгое время она находилась в хранилище, пока, после реставрации 2000 г., она вновь не была признана античным произведением искусства, уже не как герма, а как бюст. Возможно, такая цикличность ждет и сидящего философа. Поэтому нельзя не отметить и еще одну более позднюю оценку этой скульптуры, которая показывает как меняются оценки атрибуции античного памятника с течением времени и в зависимости от установки конкретного исследователя. В статье, полностью посвященной загадке сидящего философа, Трифонова (2013, 92–98) выдвигает очень смелое предположение, что скульптура представляет собой пастиччо: она состоит из нескольких частей (голова, торс, обувь, кресло), выполненных в разной стилистике, из разных видов мрамора и в разное время. Так, голову этой статуи автор статьи предлагает датировать первой половиной XIX века²⁴, торс был сделан античным мастером, возможно, не из круга Праксителя, но ориентировавшегося

туре, на самом деле может принадлежать не поэту, а являться переделкой образа стареющего Софокла или вовсе даже быть портретом философа (Вальдгауер 2020, 71–72).

²³ Кстати, Плиний Старший, который является для нас основным письменным источником информации по античному искусству, сообщает в «Естественной истории», что Кефисодот был автором статуй философов (XXXIV, 87).

²⁴ «При рассмотрении стилистических особенностей, характерных для лица персонажа, стоит обратить особое внимание на специфическую трактовку щек, исполненных плоскостно и значительно сужающих лицо. Этот прием способствует тому, что лицо философа приобретает выражение, свойственное некому идеализированному образу просвещенного, интеллигентного человека, что в свою очередь, как нам

на него и происходящего из Малой Азии, а кресло, как и туфли, вследствие их стилистической эклектичности и неоднородности, в которой прослеживаются черты Античности, Средневековья и Нового Времени, могут быть отнесены к второй половине XIX в. Автор считает, что в своем нынешнем виде статуя образовалась лишь в XIX в., хотя указывает, что это «предположение имеет предварительный характер» (Трифонова 2013, 98).

3. *Клеанф*

Герма поступила в Эрмитаж в 1861 г. из купленной части античной коллекции маркиза Кампана. Сделана из мрамора, высотой 52 см. (Фото 13). В изданном в 1856 г. каталоге этой коллекции (как и в позднейших каталогах 1858 г. и 1859 г.) этот портрет с полной уверенностью приписывается Геродоту, причем без каких-либо сомнений в этой идентификации (D'Escamps 1856, 45). На самой герме есть и соответствующая надпись – ΗΡΟΔΟΤΟΣ, сделанная «условно эпиграфическим шрифтом», не очень умело и скорее всего в первой половине XIX века (Трофимова 2015, 64). В каталоге также указано, что эта скульптура из античного города Тускулума, где, как мы помним, были найденные портреты Сократа и Демосфена. Если головы Сократа и Демосфена решили присоединить к чуждым им (и более ранним) телам других философов, то в данном случае голова была присоединена к другой герме, дополнена некоторыми деталями (нос, мочки ушей), искусственно очищена и подписана именем знаменитого историка. Но, может, в таком виде герма уже поступила в коллекцию маркиза Кампана, иначе он, получается, сознательно обманывал, давая ложную информацию в каталоге. Не исключено, что маркиз-коллекционер просто хотел, чтобы в его коллекции были известные исторические мыслители (поэтому, кстати, такая же фальшивая надпись с именем Карнеад украшает перешедший в Лувр бюст I в. н.э., возможно, являющийся на самом деле очень отдаленным портретом Демосфена (Трофимова 2021, 327) (Фото 12). Впрочем, уже в каталоге Кизирицкого эта герма представлена безымянной, как «портрет философа», что повторяется и в каталоге Вальдгауера 1923 г. Оскар Фердинандович считал, что эта реплика была сделана с оригинала второй половины V в. до н.э. Сейчас специалисты Эрмитажа на основе стилистических аналогий (прежде всего из Музея Прадо и Музея Поля Гетти, а также на основании мрамор-

кажется, не отсылает к античным прототипам, но отражает художественные предпочтения Нового времени, тогда как для античной скульптуры описанная особенность в трактовке щек не характерна» (Трифонова 2013, 95).

ного бюста конца I в. н.э. из Карлсбергской глиптотеки) возводят эту реплику к оригиналу 280 г. до н.э., приписывая ее с вероятностью греческому философу Клеанфу, возглавившему стоическую школу после Зенона в 261 г. до н.э. Поэтому именная атрибуция сопровождается знаком вопроса в постоянной экспозиции. Статуй и бюстов Клеанфа, в отличие от Зенона и Хрисиппа, вообще было немного, еще меньше до нас дошло, что увеличивает ценность этого портрета.

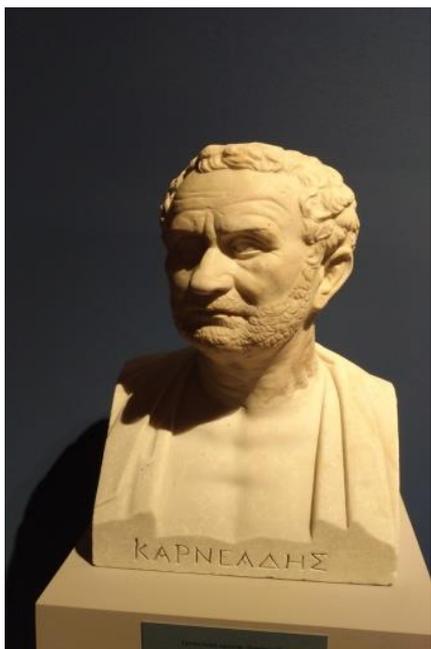


Фото 12. Карнеад, Лувр.

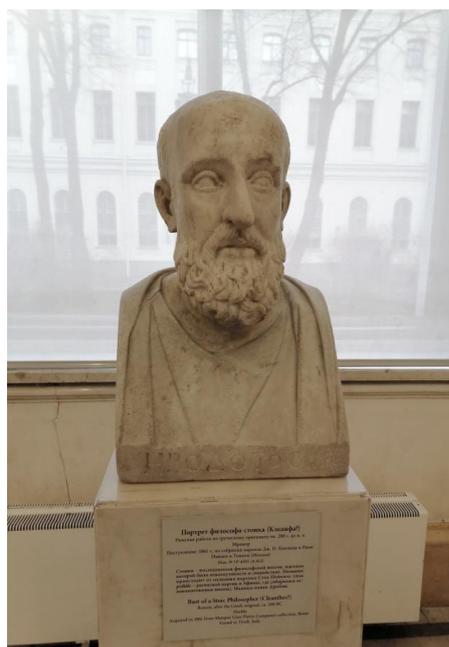


Фото 13. Философ-стоик (Клеанф ?), Эрмитаж.

Стоическая философия очень, так сказать, характерологическая и следы принадлежности к ней очень выразительно и недвусмысленно проявляются в портретных образах. Это, впрочем, касается, не только стоицизма. Исходя из понимания философии в Древней Греции прежде всего как «образа жизни» и «заботы о себе», неудивительно, что она формировала образ человека, выбравшего ее для себя, внося свои дифференцирующие эстетические акценты в зависимости от специфики философского учения. *Образ образуется образом жизни и, следовательно, философией, если она выбирается таковым.* Этика и эстетика образа здесь тесно переплетаются, особенно в античной и прежде всего древнегреческой философии (Дорофеев 2018, 200–207). Я уже не говорю о том, что непосредственный образ философа, манифестирующий устремленность к истине и любознательность, зачастую полнее и сильнее представлял для окружающих сущность его учения, чем формально-безличностные слова письменных сочинений (за что они

неоднократно критиковались Платоном). Подобное понимание эстетического образа не только философа, но и человека вообще имеет свои онтологические и философско-антропологические основания, которые в античных произведениях искусства, портретах древнегреческих мыслителей разных философских направлений, представлены очень выразительно и рельефно.

И здесь очень важно, что к похожей оценке приходят со своей стороны и представители истории античного искусства. «Особенности иконографии проявляются в чертах лица, форме бороды и прически, в позе и комплекции. В целом, глядя на портреты, можно сказать, что философы одного направления имеют один и тот же физиогномический тип и близкое телосложение. Эпикурейцы изображены с продолговатым одухотворенным лицом, развевающимися волосами и длинными прядями волнистой бороды, у них сухощавые фигуры. Киники, известные по портретам популярного у римлян Антисфена, и серии близких ему изображений, изображались как маргинальные личности, с всклокоченными волосами и “вызывающим” взглядом. Образы стойков, запечатленные в портретах Зенона и Хрисиппа, отличаются “бескомпромиссным” выражением лица, выражающим моральное превосходство и силу ума. Все формы их портретов предельно сосредоточены, волосы коротко пострижены, зальсины открывают высокий лоб, аккуратная борода обрамляет лицо. Главное впечатление, которое производят портреты – дисциплина, убежденность, аскетизм» (Трофимова 2015, 65). Имеются, конечно, и общие черты для иконографии античных философов независимо от их принадлежности к той или иной школе. Это прежде всего люди зрелого, даже преклонного возраста, подчас болезненного сложения, с бородой, часто с зальсиной и широким лбом, в «плаще философа», но главное с существенно более статично-бесстрастным, неподвижным видом, чем, например, поэты или ораторы (Schefold 1997). Возможно, такими пластическими средствами моделирования образа подчеркивался контраст между внутренним и внешним, сущностным и незначительным, мощью разума и слабостью тела.

Наш Клеанф именно таков, выражая общепризнанное представление о стоической философии и о том, как должен выглядеть философ-стоик. Мы видим пожилого, но еще не старого, лысого мужчину, с высоким широким лбом, вытянутым овалом лица, с большими широко раскрытыми глазами, взгляд которых выражает невозмутимость (*ataraxia*), бесстрашие (*apatheia*) и самодавляющую отрешенность (*autarkia*) – главные принципы стоической философии, эстетическая манифестация которых выразительно определяет образ и склад (*ethos*) человека и не может быть не замеченной. Не случайно, вопрос

об идентификации эрмитажной гермы был решен специалистами в пользу Клеанфа именно после ее сравнения с портретом Зенона из неаполитанского археологического музея (Richter 1984, 218) (Фото 14).²⁵ К этой оценке склоняется и нынешнее руководство Отдела античного мира Эрмитажа, хотя и допускает возможность коррекции этой идентификации в будущем (Трофимова 2015, 66). Не будем и мы торопиться с итоговым решением.

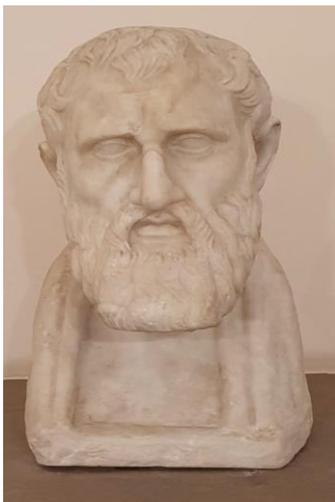


Фото 14. Зенон Китионский, Неаполь

Очевидно, что античные портреты в целом и античные портреты философов в частности еще не сказали своего последнего слова и нас ждут на этом пути много открытий и находок, которые не прекратятся до тех пор, пока античность будет живым источником для вдохновения, творчества и образования, включая формирования собственного образа, для человека современного мира.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Богемская, К.Г., ред. (2004) *Голыцынский музей на Волхонке: каталог выставки в ГМИИ имени А.С. Пушкина*. Москва: Художник и книга.

²⁵ То, что принадлежность стоической философии эстетически выразительно закрепляется в характерном внешнем образе человека объясняет и то, что бюст из захоронения в Остии благодаря сравнению с представителем стоицизма, но уже Хрисиппом также идентифицируют как изображение Клеанфа (Хафнер 1981, 148). Кстати, отлитая из бронзы копия неаполитанского бюста Зенона есть в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ряд слепков античных философов есть и в музее Академии художеств Санкт-Петербурга.

- Болгова, А.М., Денисова, И.В., Синица, М.М. (2021) «Трибон – плащ философа поздней античности», *Via in tempore. История. Политология* 48.4, 784–798.
- Вальдгауер, О.Ф. (1915) *Пифагор Регийский. Исследование в области греческой скульптуры первой половины V в. по Р.Х.* Петроград.
- Вальдгауер, О.Ф. (1923) *Лисипп*. Берлин: Государственное издательство.
- Вальдгауер, О.Ф. (1923a) *Римская портретная скульптура в Эрмитаже*. Петроград: Издательство Брокгауза и Ефрона.
- Вальдгауер, О.Ф. (1923b) *Античная скульптура*. Петроград: Издательство Брокгауза и Ефрона.
- Вальдгауер, О.Ф. (2020) *Этюды по истории античного портрета*. Москва: Юрайт.
- Гвардини, Р. (2018) *Смерть Сократа. Интерпретация платоновских диалогов «Евтифрон», «Апология Сократа», «Критон» и «Федон»*. Пер. с нем. И.П. Стребловой С.-Петербург: Владимир Даль.
- Гедеонов, С.А. (1864) *Императорский Эрмитаж. Галерея древней скульптуры*. С.-Петербург.
- Гегель, Г.В. Ф. (2001) *Лекции по эстетике*. Т. 1. С.-Петербург: Наука.
- Давыдова, Л.И. (2020) *Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа*. С.-Петербург: Издательство Эрмитажа.
- Дорофеев, Д.Ю. (2021) «Античные философы в Санкт-Петербурге: визуально-пластическое образование города и человека», *ΣΧΟΛΗ (Scholē)* 15.2, 868–894.
- Дорофеев, Д.Ю. (2018) «Этика жизни и эстетика образа античного философа», *Вопросы философии* 6, 200–207.
- Дорофеев, Д.Ю. (2023) «“Эллинские мудрецы” в христианских храмах: путеводитель по философской иконографии Средневековья», *ΣΧΟΛΗ (Scholē)* 17.2, 993–1049.
- Лосев, А.Ф., Шестаков, В.П. (1965) *История эстетических категорий*. Москва: Искусство.
- Мавлеев, Е.В. (2005) *Вальдгауер*. С.-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Позднеев, М.М., ред. (2022) *Петр Великий и античность. Рецепция античного наследия в петровскую эпоху*. С.-Петербург: Издательско-полиграфическая ассоциация высших учебных заведений.
- Передольская, А.А. (1938) «Оскар Фердинандович Вальдгауер», в: Вальдгауер О.Ф. *Этюды по истории античного портрета*. ч. 2. Ленинград: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 3–42.
- Пиотровский, Б.Б. (2000) *История Эрмитажа. Краткий очерк. Материалы и документы*. Москва: Искусство.
- Трифонова, Е.Ю. (2013) «Еще раз о статуе философа из собрания Государственного Эрмитажа», *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. С.-Петербург, 3, 92–98.
- Трофимова, А.А. (2015) «Геродот и Клеанф: превращения античного портрета. К проблеме изучения эрмитажной скульптуры из коллекции Дж.-П. Кампана», *Клио. Журнал для ученых* 11(107), 60–68.

- Трофимова, А.А. и др., ред. (2021) *Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампана*. С.-Петербург: Издательство Гос. Эрмитажа.
- Трофимова, А.А. (2021a) «Портретные статуи Демосфена и Сократа в коллекции Кампаны», *Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны*. С.-Петербург: Издательство Гос. Эрмитажа, 250–254.
- Трофимова, А.А. (2021b) «Античный портрет в трудах О.Ф. Вальдгауера и М.И. Ростовцева», *Искусство древнего мира* 11, 107–123.
- Хафнер, Г. (1981) *Выдающиеся портреты Античности. 337 портретов в слове и образе*. Москва: Прогресс.
- D'Escamps, H. (1856) *Description des marbres antiques du Mus.ée Campana à Rome*. Paris: Typogr. de H. Plon, 1856.
- Richter, G.M.A. (1984) *The Portraits of the Greeks*. Rev. by R.R.R. Smith. New York: Cornell University Press.
- Sarti, S. (2001) *Giovanni Pietro Campana (1808–1880): The Man and His Collection*. Oxford: Archaeopress.
- Schefold, K. (1997) *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel: B. Schwabe.
- Studniczka, F. (1908) *Das Bildnis des Aristoteles*. Leipzig.
- Waldhauer, O. (1928–1935) *Die Antiken Sculpturen der Ermitage*. Bd.1–3. Leipzig.

References in Russian:

- Bogemskaya, K.G., red. (2004) *Golicynskij muzej na Volhonke: katalog vystavki v GMII imeni A.S. Pushkina*. Moskva: Hudozhnik i kniga.
- Bolgova, A.M., Denisova, I.V., Sinica, M.M. (2021) «Tribon – plashch filosafo pozdnej antichnosti», *Via in tempore. Istoriya. Politologiya* 48.4, 784–798.
- Val'dgauer, O.F. (1915) *Pifagor Regijskij. Issledovanie v oblasti grecheskoj skul'ptury pervoj poloviny V v. po R.H. Petrograd*.
- Val'dgauer, O.F. (1923) *Lisipp*. Berlin: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Val'dgauer, O.F. (1923a) *Rimskaya portretnaya skul'ptura v Ermitazhe*. Petrograd: Izdatel'stvo Brokgauza i Efrona.
- Val'dgauer, O.F. (1923b) *Antichnaya skul'ptura*. Petrograd: Izdatel'stvo Brokgauza i Efrona.
- Val'dgauer, O.F. (2020) *Etyudy po istorii antichnogo portreta*. Moskva: Yurajt.
- Gvardini, R. (2018) *Smert' Sokrata. Interpretaciya platonovskih dialogov «Ev-tifron», «Apologiya Sokrata», «Kriton» i «Fedon»*. Per. s nem. I.P. Streblovoj S.-Peterburg: Vladimir Dal'.
- Gedeonov, S.A. (1864) *Imperatorskij Ermitazh. Galereya drevnej skul'ptury*. S.-Peterburg.
- Gegel', G.V. F. (2001) *Lekcii po estetike. T. 1*. S.-Peterburg: Nauka.
- Davydova, L.I. (2020) *Greko-rimskaya skul'ptura v sobranii Ermitazha*. S.-Peterburg: Izdatel'stvo Ermitazha.
- Dorofeev, D.Yu. (2021) «Antichnye filosafo v Sankt-Peterburge: vizual'no-plasticheskoe obrazovanie goroda i cheloveka», *ΣΧΟΛΗ (Schole)* 15.2, 868–894.
- Dorofeev, D.Yu. (2018) «Etika zhizni i estetika obraza antichnogo filosafo», *Voprosy filosofii* 6, 200–207.
- Dorofeev, D.Yu. (2023) «“Ellinskie mudrecy” v hristianskih hramah: putevoditel' po filosafofskoj ikonografii Srednevekov'ya», *ΣΧΟΛΗ (Schole)* 17.2, 993–1049.
- Losev, A.F., Shestakov, V.P. (1965) *Istoriya esteticheskikh kategorij*. Moskva: Iskusstvo.
- Mavleev, E.V. (2005) *Val'dgauer*. S.-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha.

- Pozdneev, M.M., red. (2022) Petr Velikij i antichnost'. Recepciya antichnogo naslediya v petrovskuyu epohu. S.-Peterburg: Izdatel'sko-poligraficheskaya associaciya vysshih uchebnyh zavedenij.
- Peredol'skaya, A.A. (1938) «Oskar Ferdinandoviyach Val'dgauer», v: Val'dgauer O.F. Etyudy po istorii antichnogo portreta. ch. 2. Leningrad: OGIZ-IZOGIZ, 3–42.
- Piotrovskij, B.B. (2000) Istoriya Ermitazha. Kratkij ocherk. Materialy i dokumenty. Moskva: Iskusstvo.
- Trifonova, E.Yu. (2013) «Eshche raz o statue filosafo iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha», Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. S.-Peterburg, 3, 92–98.
- Trofimova, A.A. (2015) «Gerodot i Kleanf: prevrashcheniya antichnogo portreta. K probleme izucheniya ermitazhnoj skul'ptury iz kollekcii Dzh.-P.Kampana», Klio. Zhurnal dlya uchenykh 11(107), 60–68.
- Trofimova, A.A. i dr., red. (2021) Mechta ob Italii. Kollekcija markiza Kampana. S.-Peterburg: Izdatel'stvo Gos. Ermitazha.
- Trofimova, A.A. (2021a) «Portretnye statui Demosfena i Sokrata v kollekcii Kampany», Mechta ob Italii. Kollekcija markiza Kampany. S.-Peterburg: Izdatel'stvo Gos. Ermitazha, 250–254.
- Trofimova, A.A. (2021b) «Antichnyj portret v trudah O.F. Val'dgauera i M.I. Rostovceva», Iskusstvo drevnego mira 11, 107–123.
- Hafner, G. (1981) Vydayushchiesya portrety Antichnosti. 337 portretov v slove i obraze. Moskva: Progress.