https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-280-303

Проблема идентичности античного философа в православном храме: внешность, одежда, изречения

Д. Ю. Дорофеев
Санкт-Петербургский горный университет императрицы Екатерины II
Санкт-Петербург, Российская Федерация
dandorof@rambler.ru

Для цитирования:
Дорофеев Д. Ю. Проблема идентичности античного философа в православном храме: внешность, одежда, изречения // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 280–303. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-280-303

Аннотация. Статья посвящена проблеме идентичности образа античного философа в иконографии интерьерных росписей христианских, прежде всего православных, храмов. Автор опирается на визуально-теологические, визуально-антропологические и эстетико-антропологические принципы исследования. В статье представлен малоизвестный иконографический материал, раскрыто уникальное значение и исследованы особенности традиции изображения античных философов в средневековых православных храмах (в Византии, Греции, России, Болгарии, Румынии) в перспективе обсуждения проблемы определения идентичности изображённых лиц. Автор на широком материале обращается к анализу причин значительной актуальности этой проблемы, связанной с особым характером понимания образа античного философа в христианской средневековой культуре, отличного от его понимания в Древней Греции и Древнем Риме. Подробно исследуются такие элементы образа античных философов, как внешность, одежда и изречения, которые могут способствовать определению идентичности, но не являются универсальным средством решения этого вопроса (так, в разных региональных традициях за одним и тем же философом закрепляются разные изречения). Автор анализирует такие эстетические и иконографические атрибуты, как головной убор (широкополая шляпа, шапочка, восточный тюрбан, царская корона), борода, плащ философа. При исследовании внешности античных философов основанием являются «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота. Подчёркивается особое значение взаимосвязи текстового и визуального начал при формировании иконографической образности, например, влияние текста «Пророчества эллинских мудрецов» на иконографию античных философов на Руси в XVI–XVII вв. Особое внимание уделено иконографии Платона и Аристотеля.

Ключевые слова: иконография, античные философы, средневековые православные храмы, визуальный образ, идентификация, атрибуты идентичности.

© Дорофеев Д. Ю., 2024

Финансирование: исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда, проект № 23–28–00687 «Образы античных мыслителей в России в контексте европейского Просвещения: рецепция образов, их представление и воспитательное значение в Горном музее и других российских музеях», https://rscf.ru/project/23-28-00687/.

Identity of ancient philosophers in Eastern Orthodox iconography: Appearance, clothing, dicta

Daniil Yu. Dorofeev
Empress Catherine II Saint Petersburg Mining University
dandorof@rambler.ru

For citation:
Dorofeev D. Yu. Identity of ancient philosophers in Eastern Orthodox iconography: Appearance, clothing, dicta. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 2. Pp. 280–303. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-280-303

Abstract. The article explores the iconography of philosophers in the decoration of Eastern Orthodox churches. The tradition of depicting ancient philosophers in medieval Orthodox churches (Byzantium, Greece, Russia, Bulgaria, Romania) is poorly studied. The discussion in the paper is focused on one specific aspect of the problem, namely the identification of depicted philosophers. This problem is of particular interest owing to idiosyncratic connotations of philosophers' images in medieval Christian culture, different from those in ancient Greece and ancient Rome. Appearance, clothing and dicta in inscriptions are helpful to determine identity, but are not the only means of identification. For example, in various regional traditions the same philosopher is identified by different citations. The article also analyzes such attributes as a headdress (wide-brimmed hat, cap, oriental turban, royal crown), a beard and philosophers' cloak. For issues of appearance, "Hermeneia" by Dionysius of Fourna is an important guide. The synthesis of the textual and the visual is instrumental in the formation of iconographic traditions. The influence of the text "Prophecies of the Hellenic Sages" on the iconography of ancient philosophers in Russia in the 16th – 17th centuries is a remarkable example. Particular attention in the paper is paid to the iconography of Plato and Aristotle.

Keywords: iconography, ancient philosophers, medieval Orthodox churches, visual image, identification, attributes of identity.

Funding: the research was funded by the Russian Science Foundation, project No. 23–28–00687 "Images of ancient thinkers in Russia in the context of the European Enlightenment: The reception of images, their presentation and educational value in the Mining Museum and other Russian museums", https://rscf.ru/project/23-28-00687/.

Иконографическая традиция изображения античных философов в средневековых православных храмах, может быть, и не слишком знакома широкому кругу, но является древней, известной по крайней мере с XII–XIII вв., богатой по своему разнообразию. Эта традиция представлена как в католической культуре, так и во всех православных странах. Она чрезвычайно интересна со многих точек зрения, в частности, в контексте визуальной репрезентации человека, истины, образа, истории. Максимально полный на сегодняшний день в отечественной и европейской научной литературе обзор и анализ этой традиции недавно представлен нами [Дорофеев 2023]. Все, кто хоть сколько-нибудь знаком с этой традицией, знают, что вопрос идентификации изображённого персонажа очень часто стоит предельно остро. Для этого есть ряд оснований.

Прежде всего, средневековые образы античных философов практически не следуют той иконографии, которая бытовала в самой Античности и которая, несмотря на всю присущую древнегреческой скульптуре идеализацию, «субстанциальную индивидуальность» и единство ordo rerum extensarum (порядок протяжённых вещей) и ordo rerum idearum (порядок идеальных вещей) [Гегель 2001, 89–96], всё-таки ориентировалась на реальный исторический прототип. Действительно, хотя иконографических типов известных античных философов обычно было несколько, но чаще всего основой для них являлся какой-то конкретный образ, созданный при жизни философа или непосредственно после его смерти крупным или даже великим мастером. Так было с созданной Лисиппом по заказу раскаявшихся афинян в 3 четверти IV в. до н. э. скульптурой Сократа и его же авторства статуей Аристотеля примерно того же времени, а также с созданной Силанионом в 370 г. до н. э. статуей Платона и т. д. Благодаря хорошо поставленному на поток копированию такого исходного образца исторический визуальный образ философа хорошо сохранялся и спустя века, несмотря на то, что в письменных источниках (например, в книге Диогена Лаэртского) описания их внешности очень скупы, фрагментарны и, так сказать, характерологичны.

В христианскую эпоху ситуация со способом изображения человека в корне изменилась благодаря новой системе ценностей, влияющих на эстетический образ изображаемого лица, в котором проявлялось, соответственно, новое личностное видение бытия. Благодаря утверждению новой картины мира, касающейся в том числе понимания человека, существенно ослабевает влияние *пластической* античной традиции, которая, даже сохраняясь, существенно преображается и трансформируется в новых условиях создания *визуально-живописного* образа. Это хорошо видно, например, в ранней христианской монументальной живописи, в которой иконографический образ Христа учитывал и принципиально развивал образ античного философа [Гукова 2022; Попова 2006, 9–67].

Далее, нужно отметить, что к приходу античных философов в христианские храмы примерно в XII–XIII вв. память об исторической внешности античных философов уже полностью выветрилась из сознания поколения художников, представителей интеллектуальных элит и всей эпохи в целом. К тому же нужно иметь в виду, что средневековое христианское, особенно православное церковное (иконописное и монументальное) искусство, как и всё мировоззрение этого времени, являлось *символичным*, а поэтому античный реализм и даже натурализм (свойственный прежде всего римлянам) в изображении внешности и наружно-

сти человека вообще и античного философа в частности не являлся актуальным и необходимым. Визуальный чувственно-воспринимаемый образ в церковной живописи, прежде всего в иконе, понимался как про-явление идеи, подлинного бытия, первообраза, «конкретной метафизики» изображаемого [Флоренский 2023, 104–196]; образ формировался сочинением. Изображали не то, как реально выглядел античный философ, а как он *мог* выглядеть или как он *должен* был выглядеть в соответствии с представлениями о нём и его философии в конкретный исторический период. Поэтому не стоит искать в средневековом образе, например, Сократа сходства с созданным Лисиппом изображением философа – иконография, визуально-смысловые акценты и цели христианского Сократа совсем другие, нежели они были в Древней Греции и Древнем Риме.

Ещё одна трудность в этом вопросе заключается в том, что всё-таки изображаются реальные исторические личности, а не мифологические или аллегорические персонажи; соответственно, у каждого персонажа должно быть своё *историческое имя*. Многие из созданных в Античности скульптурно-пластических образов самых разных философов не имели пояснительной идентифицирующей надписи, поскольку визуального типа, несмотря на всю идеализацию внешности мыслителя, было вполне достаточно, чтобы понять, кто это. В христианстве, и особенно в восточном христианстве, пластические изображения уступили приоритет живописным (темперным, фресковым, мозаичным), в которых слово имело очень большое значение и было неразрывно и органично связано с визуальным образом. Эта связь особенно выразительна для имени на иконе: о. П. Флоренский настаивает, что без надписания имени изображение ещё не является иконой, и иконное имя здесь закрепляет самотождество изображаемого на иконе лица [Флоренский 2023, 77]. Поэтому для визуального христианского сознания образ может выглядеть по-разному (не говоря уже об отсутствии связи с реальным историческим образцом), но его идентичность будет восприниматься во многом благодаря надписанию соответствующего имени. Это справедливо даже для иконографии христианских святых, хотя и в меньшей степени[1], но в намного большей степени это отличало образы античных философов, чьи реальные исторические прототипы были просто неизвестны по причине их неактуальности. К тому же, если иконография святых довольно жёстко нормировалась и определялась православной традицией (например, регламентацией иконных подлинников), закрепляющей их изображения на протяжении веков (хотя, безусловно, вариативность и здесь имела место), то в отношении античных философов такой строгости уже не было, что позволяло проявляться свободе художника в отношении их внешнего вида и тем самым ещё более размывало границы и принципы их визуальной идентификации. Однако, следует признать, что по мере развития иконографической традиции изображения античных философов в православных храмах образы их наиболее значимых (для христианства) представителей стали обретать свои собственные отличительные черты, помогающие (правда, не всегда и не везде) их идентификации (к этому вопросу мы ещё вернемся позже). В этой традиции, несомненно, существовала своя

[1] Правда, несмотря на то что церковная живопись не руководствовалась целью реалистично представить внешность изображаемого, всё-таки характерные черты наружности, скажем, апостола Павла или преп. Максима Исповедника, сохранялись.

«логика», которая, правда, не всегда была письменно зафиксирована (или её свидетельства не дошли до нас); эта логика в разных православных регионах и временных периодах, несмотря на наличие некой общей основы, могла очень сильно варьироваться, что, конечно, может сильно затруднять современную идентификацию.

Наконец, необходимо отметить самое очевидное: многие фресковые памятники иконографии античных философов или вовсе не дошли до наших дней (как, например, в соборах Варлаамо-Хутынского или Николо-Вяжищского монастырей Новгородской области), или дошли в очень плохом или не очень хорошем состоянии (как, например, соответственно в Филантропонионе, как называется церковь св. Николая на Янине, и в церкви св. Параскевы в небольшом греческом городке Сьятиста), создающем трудности для чёткого ответа на вопрос, кто на них изображён. Эти проблемы появились не только в наше время, были они уже и несколько веков назад, поэтому, когда требовалось поновление изображения, мастер был вынужден на свой страх и риск решать вопрос идентификации, устанавливая по своему усмотрению имя и даже детали внешности и изречений философа.

Тем не менее вопрос о том, кто же предстаёт перед нами, не может не возникать, вызывая стремление ответить на него более-менее обоснованно. Во многом это тема строго искусствоведческих изысканий (по необходимости частных) по атрибуции того или иного образа. Насколько эта тема сложна для искусствоведов, говорит хотя бы тот факт, что фреска Рафаэля «Афинская школа» в Станца делла Сеньятура Ватиканского дворца, на которой расположено самое большое количество античных философов – около 50 (сопоставимое, хотя и меньшее, число есть лишь в Бачковском монастыре и в монастыре Арбанаси[2]), до сих пор вызывает в отношении ряда исторических персонажей жаркие споры о том, кто же там изображён. Естественно, о хоть сколько-нибудь достоверной иконографической внешности философов здесь говорить совсем не приходится; достаточно сказать, что центральная фигура Платона очень напоминает Леонардо да Винчи.

Но я остановлюсь на другом примере, связанном именно с искусствоведческой интерпретацией. Джон Рёскин (1819–1900), возможно, самый глубокий, интересный и уж точно знаменитый в XIX веке историк искусства, многие свои книги посвятил Италии. Так, в его сочинении «Прогулки по Флоренции» содержание всей четвёртой части представляет собой исследование флорентийского собора Санта-Мария-Новелла, в первую очередь – фресковой живописи интерьера. Нас интересует его внимание к Испанской капелле, построенной в 1343–1355 гг. и чуть позже, в 1365–1367, расписанной Андреа Бонайуто (или Андреа Флорентийским), точнее, к идентификации нижнего ряда сложной фресковой композиции «Триумф св. Фомы Аквинского» (ил. 1). В ней, под аллегориями семи земных наук (грамматика, риторика, логика, музыка, астрономия, геометрия, арифметика) и наук небесных (гражданское и каноническое право, теология, созерцательная, догматическая, мистическая, полемическая дисциплины), представлены их персонификации в исторических лицах. Сразу отмечу, что уже во втором издании этой книги Рёскин несколько раз поправил свою же идентификацию, представленную в первом издании (что говорит о его неуверенности в этом вопросе): вместо Атласа,

[2] Имеющуюся там иконографию «эллинских мудрецов» впервые подробно исследовал болгарский учёный Иван Дуйчев. См.: Дуйчев 1978.

короля Фьезоле, персонализировавшего в первом издании Астрономию, он вставил Зороастра, а также поменял местами Боэция, вместо созерцательной науки ставшего персонализировать догматическую, и Дионисия Ареопагита, соответственно олицетворяющего во втором издании созерцательную, а не догматическую науку. Джон Рёскин был, несомненно, выдающимся знатоком позднесредневекового и раннеренессансного искусства, но и в его идентификации отсутствует Клавдий Птолемей, который в наше время однозначно признан представляющим в композиции «Триумф св. Фомы Аквинского» астрономию. Кстати, идентификация наук в ряде мест тоже вызывает вопросы [Рёскин 2007, 128–131], но этот аспект мы здесь опускаем.



Ил. 1. Андреа Бонайуто. Триумф св. Фомы Аквинского. Флоренция, Санта-Мария-Новелла, Испанская капелла. 1360-е гг.

Впрочем, наш подход является не искусствоведческим, а философско- и визуально-антропологическим, а потому более фундаментальным, хотя и пересекающимся с историей искусства и учитывающим её. Для нас важно, перед тем как обратиться к конкретным примерам, подчеркнуть следующее. Образ человека (а сейчас мы опускаем его различие в жизни и в искусстве) представляет собой определённую визуально-эстетическую целостность, обладающую в каждом конкретном случае своей индивидуальностью и даже уникальностью. Также принципиально важно, что эта смысловая целостность, с одной стороны, синтетически формируется, выявляется и интерпретируется на основе ряда своих эстетических, т.е. воспринимаемых извне, манифестаций благодаря способности, которую Эрвин Панофский определил как «*синтетическую интуицию*» [Панофский 2009, 32–44], а с другой – она определяет и фундирует собой эти манифестации. Взаимосвязи человеческого образа с двумя аспектами этих манифестаций, в которых он выступает, условны, как их причина и следствие, и составляют причины

динамики, развития, неоднородности этого образа. Так вот, среди этих манифестаций особое значение имеет *внешность*, *одежда*, *речь (изречения)*. Именно эти первичные эстетические манифестации могут быть продуктивно задействованы для установления имени (т.е. установления идентичности) античного философа в том или ином примере иконографии в православном храме[3]. Впрочем, само имя изображаемого, изначально данное образу или post factum приписываемое ему, тоже, как мы увидим чуть позже, может иметь символическое значение, позволяющее (правильно или неправильно – другой вопрос) идентифицировать конкретный образ.

Важно указать на то, что выбор античных философов для их изображения в храмах также не был произволен и был определённым образом обоснован. Число мыслителей часто (как в трапезной афонской Лавры св. Афанасия или в Преображенском соборе монастыря Великих Метеор) определялось числом апостолов – 12, хотя подчас в этом вопросе учитывалась и специфика организации внутреннего пространства (стены, арки, столбы), и тогда число могло быть и другим. Для понимания распределения этих 12 фигур важно отметить, что иконография античных философов в христианских храмах в большинстве случаев очень тесно связана с иконографией *Древа Иессеева*; поэтому их размещают по шесть справа и слева от спящего Иессея. Так, в трапезной афонской Лавры св. Афанасия слева от Иессея разместились Сократ, Пифагор, Эалия (Гипатия Александрийская – её образ также есть в Арбанаси и афонской Лавре), Солон, Клеанф, Филон, а справа – Гомер, Аристотель, Гален, Сивилла, Платон, Плутарх. Несколько иначе обстоит дело в притворе церкви Преображения в Великих Метеорах: созданная Власием Тсотсонисом в 2008 г. фреска, учитывая многовековую иконографическую традицию, разделяет 12 фигур на шесть слева (Сивилла, Солон, Пифагор, Сократ, Аполлоний Тианский, ап. Павел) и справа (св. Юстин Философ, Гомер, Фукидид, Аристотель, Платон, Плутарх) от возвышающегося над ними и изображённого над входом Иисуса Христа; фреска называется «Иисус Христос – Царь Славы» [см.: Дорофеев 2020, 80].

Критериями выбора конкретных лиц для вхождения в этот вариативный канон двенадцати являлись, прежде всего, близость их учения (реального или домысливаемого на основе их реальных или апокрифических сочинений, как, например, в случае с апокрифом «Пророчества семи мудрецов о Христе») христианским догматам, закрепившийся в христианской традиции их ценностный образ[4] и соответствующая оценка их христианскими святыми. Так, например, святой Юстин Философ (100–165) в «Апологии» очень высоко оценил взгляды Сократа и Платона, как близкие христианским, что, несомненно, способствовало распространению

[3] Заметим мимоходом, что для человека в жизни, в отличие от образа в искусстве, среди таких основополагающих манифестаций выступает, например, дом, домашнее приватное пространство, в котором непроизвольно выражается его глубинная сущность. Впрочем, «дом» у образов античных философов тоже есть, и он важен для понимания их рецепции в христианской культуре: это притворы, паперти, галереи, трапезные, внешние стены, тумбовый, в самом низу, ряд алтаря православных храмов.

[4] Так, за Эпикуром, во многом благодаря исторической несправедливости, закрепилась репутация сторонника и «теоретика» чувственных удовольствий, поэтому его изображений в храмах и не было, разве только лишь в отрицательном виде, как на иконографическом сюжете «Корабль веры» (в XVIII в. простонародные иконы лубочного аллегорического стиля с этим сюжетом назывались ещё «Корабль, знаменующий церковь, воюющую и от еретиков гонимую на земле»).

их образов в православных храмах. Впрочем, тот же Юстин упоминает в этом ряду Гераклита, которого, однако, мы *ни разу* не встречаем в православных храмах, несмотря на то что его учение о Логосе, возможно, даже повлияло на ап. Иоанна; это тем более странно, что сюжет «плачущий Гераклит и смеющийся Демокрит» был очень распространён в западноевропейской живописи XV–XVII веков.

Имя – главный идентификатор образа; поэтому, когда оно присутствует, можно подумать, что вопрос закрыт. На самом деле и к нему нужно подходить критически, ведь в христианской иконографии античных философов оно зачастую указывает не на того, *кто изображён*, а скорее на того, *кто изображал*, т. е. кто увидел в данном образе определённого философа или посчитал, что данный философ должен быть таким, а не иным. Очень часто фрески поновлялись, в результате чего образ мог менять элементы внешности, содержание изречений и даже имя. Поэтому важную роль здесь играла этимологическая и семантическая интерпретация имени. Собственно личное имя уже могло нести в себе указание на пророческую миссию и религиозно-аксиологический смысл. Образ сивиллы почти всегда сопровождает христианскую иконографию античных философов. Слово «Сивилла», происходящее из эолийского диалекта, образовалось с помощью сложения основ σιός («бог») и βύλλα или βόλα («воля»), т. е. оно буквально означало «являющая божью волю» женщина, что вполне можно было рассматривать в смысле богооткровения и пророчества о Христе. Созвучие имени Хилона, одного из семи мудрецов, имени иудейского философа-неоплатоника Филона Александрийского сперва легитимировало появление первого в христианских храмах, а позже в некоторых случаях даже заменило его, например, в афонском Иверском монастыре, скорее всего, при реставрации фрески из-за показательной ошибки художника, а в монастыре св. Николая на Янине, т. н. Филантропионион, сознательно, чтобы поддержать национальные корни.

Иногда замена имени философа происходит оттого, что изначальная идентифицирующая надпись стирается с фрески полностью или частично, и при восстановлении мастеру нужно брать ответственность на себя, чтобы определить, кто же здесь изображён. Из-за этого встречаются курьёзы. Так, в Иверском монастыре на Афоне рядом с образом было написано «ὁ σοφο...», т. е. «мудрый», как часто назывались греческие философы, но утрачено имя, которого характеризовал этот эпитет; поновлявший это изображение мастер посчитал, что это первые буквы имени Софокл, о котором к тому же Климент Александрийский сообщает, что он был благочестивым человеком, и цитирует якобы ему принадлежащие слова о монотеистическом Боге, который создал небо и землю. Имя Фукидида там же, в Иверском монастыре, тоже подправлено, но не вполне ясно, почему выбор пал на древнегреческого историка, хотя можно строить тут различные версии; кого задумывал изначально представить здесь мастер, можно только предполагать или, точнее, гадать. Эти и ряд других примеров показывают, что связь между именем и визуальным образом была неустойчивой, очень часто зависела от привходящих (в том числе субъективных) факторов и могла на протяжении времени меняться, так что в разных местах одно и то же имя могло обозначать разные образы, а похожий образ идентифицироваться разными именами [см.: Σπετσιέρης 1963–1964, 439–448].

Поэтому, помимо имени, так важно значение *внешности* изображённого. Как уже, надеюсь, ясно, в контексте персональной идентификации это самое проблем-

ное место, поскольку христианская иконография Средневековья (как, впрочем, и эпохи Возрождения и Просвещения, вплоть до конца XIX века) в этом вопросе не принимает в расчёт историческую аутентичность и не учитывает античный опыт, представляя свою собственную, имеющую мало общего с реальной, версию образа. По сути, вопрос о том, как действительно выглядели античные философы, заменяется вопросами о том, как их *следует* изображать, как они *должны* выглядеть с точки зрения определённого взгляда на них и как их следует себе *представлять*. Самое полное представление того, как нужно изображать античных философов, дают написанные в 1730–1733 гг. афонским иконописцем Дионисием Фурноаграфиотом (1670–1744) «Ерминии» (от греч. ἑρμηνεία – объяснение, истолкование, изложение), в которых сохранена древняя православная иконографическая традиция, в частности, Панселиновской школы. По предположению Специериса, Дионисий был связан с Иверским монастырем, в котором мы как раз встречаем целый ряд образов античных философов, и эти «Ерминии» прежде всего выражают именно эту местную иконографическую традицию, поскольку подобные своды правил изображения в других местах могли быть иными [Σπετσιέρης 1963–1964, 446–447]. Правда, эти отличия всё же распространялись на детали, а в целом это своего рода обобщение *православных иконописных подлинников*, определявших каноны изображения образов. Тот факт, что в «Ерминиях» весь 135 параграф отдельно посвящён тому, как следует представлять античных философов, говорит о том, что они вошли в православную иконографическую традицию и заняли в ней своё особое место.

Отдельно подчеркнём, что представленное в самом общем виде описание внешности соседствует у Дионисия с изречениями философов, что показывает *неразрывную связь визуального и нарративного начал* в общей смысловой фактуре образа. Как мы отметили чуть выше, православная иконопись и живопись (мы всё-таки разделяем фресковую живопись и иконы) включает в состав образа те или иные слова, из которых наиболее значимо имя изображаемого. Но в отношении античных философов визуальное представление их *изречений* имеет не меньшее (а подчас и большее) значение, чем их имя. Те фразы, которые им приписываются и которые представлены в центре изображения на развевающемся свитке, по замыслу и иконографической логике должны определять то, как следует воспринимать данный образ. Можно сказать, что ту функцию, которую у святого выполняет его имя, у античного философа в его православной иконографии выполняет имеющееся у него изречение. Дело в том, что именно изречения свидетельствуют о том, *как* тот или иной философ пророчествует о Троице, богочеловечестве Христа, Богородице и других догматах. Фактически, визуально запечатлённый текст таких пророчеств является индульгенцией, легитимацией и объяснением присутствия образов de jure языческих мыслителей в православном храме, пусть в основном и во вспомогательных пространствах (паперти, галереи, трапезная). Из-за его важности приведём полностью этот фрагмент «Ерминий» [Дионисий 1868]:

> 1. *Аполлоний*, старец с длинною раздвоенною бородой, повязанный платком, держит хартию со словами «Я возвещаю Единого в Троице, царствующего на небеси, Бога, которого нетленное Слово воплотится во чреве чистой Девы. Оно, подобно

огненной стреле, быстро протечёт пространство, оживотворит весь мир и принесёт его в дар Отцу».

2. *Солон Афинский*, старец с круглою бородою, держит хартию со словами: «В последние времена приидет некто на сию многопревратную землю, и явится во плоти без недостатка. Определение Божества неизменно. Он уничтожит пагубу неисцельных страстей, послужит предметом зависти неверного народа, и будет повешен высоко, но всё претерпит кротко и добровольно».

3. *Фукидид*, с проседью в бороде, разделённой на три пряди, говорит: «Бог есть единый умный Свет, и Ему хвала! ибо Он в уме своём содержит всё, как единицу. Не иной Бог, не ангел, не иная Мудрость, не демон, не природа, а один Господь и Творец всего, Слово всесовершенное, рождённый от рождающего, низшедши к естеству, создал плодотворную воду».

4. *Плутарх*, старец плешивый, с остроконечною бородою, говорит: «Превысшему из всех не придумывается никакое начало. Слово из него, а не из другого кого-либо. И ясно открылось, что Божия премудрость и Слово содержит пределы земли».

5. *Платон*, старец с длинною широкою бородою, говорит: «Ветхий Денми юн, и юный исконен. Отец в Сыне и Сын во Отце. Единое тройственно и тройственное едино».

6. *Аристотель*, старец с курчавою бородою, говорит: «Не трудно рождение Бога, ибо в Нём само собою осуществляется Слово».

7. *Хилон* филолог, старец плешивый, с длинною раздвоенною бородою, говорит: «Он выше великого неба, превосходнее неугасающего света и непотухающего огня. Пред ним трепещут небеса, земля и море, бездна, тартар и демоны. Он – сам Отец без отца, преблаженный».

8. *Софокл*, старец плешивый, с бородою разделённою на пять прядей, говорит: «Есть Бог безначальный. Существо Его не сложно. Он сотворил небо и землю».

9. *Фул*, царь египетский, старец с широкою бородою, говорит: «Отец в Сыне и Сын во Отце. Бесплотный воплотился, пребывая яко Бог».

10. *Валаам*, прорицатель, старец с круглою бородою, повязанный платком, говорит: «Воссияет звезда от Иакова, восстанет человек от Израиля, и погубит князи моавитские» (Числ 24).

11. *Мудрая Сивилла* говорит: «Приидет с неба Царь веков судить всяку плоть и весь мир. Из неневестной Матери и непорочной Девы имеет явиться единородный Сын Божий, безначальный, неприступный, един Бог-Слово, которого трепещут небеса».

Итак, здесь уже представлен определённый утвердившийся канон лиц, способа их изображения и сопутствующих их образам высказываний. Так, например, образ Софокла в Иверском монастыре имеет ту же надпись, которая указана у Дионисия; образ Фукидида в Филантропонионе сопровождает такое же изречение, как в этих «Ерминиях» и т. д. К сожалению, «Ерминии», хотя и представляют наиболее полный дошедший до нас свод принципов православной иконографии античных философов, не могут всегда использоваться в качестве ответа на вопрос о идентификации образов. Так, в Иверском монастыре за образом Фукидида закреплено уже другое изречение, нежели в «Ерминиях» Дионисия (это позволяет критически отнестись к гипотезе Спецериса о том, что он был связан с этим монастырём). Большая проблема заключается в том, что довольно часто мы встречаем образы античных философов, которые выходят за рамки представленных в «Ерминии» Дионисия. Православное культурное пространство в Средние века, при очевидной глубинной общности, всё-таки очень неоднородно, отличаясь своими прио-

ритетами: Византия, Греция в период турецкого завоевания, Сербия, Болгария, Румыния, Древняя Русь – везде мы находим свои отличительные особенности; что же говорить о западном христианстве! Поэтому давайте сразу отметим также тех, кто не упомянут в списке Фурнаграфиота, но кого довольно часто можно встретить в православных храмах: Гомер, Анахарсис, Фалес, Пифагор, Сократ, Еврипид, Клеанф, Диоген, Гален, Вергилий, таинственная Эалия-Гипатия. В каждом случае выбор был не случаен и имел своё основание, к тому же, существенно определяясь местом, где встречается изображение, и историческим временем. Иначе говоря, каждый встречающийся образ античного философа требует осуществления своего рода герменевтико-археологического анализа, выясняющего причины его появления и особенности иконографического типажа в конкретном месте и в конкретное время. Так, например, в Древней Руси Сократ не был особенно популярен и не слишком часто встречался в храмах, в отличие от Платона, Аристотеля, Плутарха, но причины этого требуют особого исследования.

Отдельно нужно сказать об *изречениях*, обычно представленных на раскрытых свитках, которые держат в руках античные философы. К сожалению, и они не могут выступать универсальным ключом, открывающим дверь решения проблемы идентификации. Представленные в «Ерминии» изречения, должные сопровождать образ философа, хотя и представляют часть традиции, но не является нормативно-каноническими, хотя бы уже потому, что для подобной иконографии и не существовала жёсткого канона. Поэтому содержание изречений определялось *региональной традицией*, а то и просто волей и представлениями самого художника. Например, закреплённое за Аристотелем изречение «Неистощима природа, которая родила Бога, ибо от него воплощается Слово» встречается в той или иной степени сохранности в Иверском монастыре Афона, монастыре Живоносного Источника в спартанской Голани (от греч. «Голас», т.е. голые скалы), монастыре Веллас, церкви пророка Ильи в Сьятисте; изречение «Ветхий – новый и новый – древний; Отец в Дитяти и Дитя в Отце; одно делится на три и три на одно; бестелесное становится телесным и смертным от неба» сопровождает образ Платона в Иверском монастыре, в церкви св. Николая на Янине, церкви в Велласе, пророка Ильи в Сьятисте. Все эти церкви принадлежат одной византийской традиции, и потому эти совпадения показательно-закономерны, демонстрируя некую устойчивую определённость в иконографии конкретных образов античных философов (хотя в отношении других, например Плутарха, таких совпадений уже не будет).

В других регионах мы видим иную ситуацию. Так, в русской иконографической традиции (в частности, в росписях Благовещенского собора Московского Кремля) содержание изречений определяется переведённым и напечатанным в начале XVI века письменном памятнике «*Пророчества эллинских мудрецов*», в котором – отметим это особо – за античными философами закреплены уже другие, нежели в «Ерминиях» или в ряде греческих церквей, изречения. Приведём несколько примеров. Аристотель глаголет: «Аполон несть бог, но жрецъ. Но есть Бог на небесах, ему же снити на землю и воплотитися от девы чисты. В него же и аз верую. А по моей смерти тысяща и осьмот лет назад снити ему на землю, а четыреста лет по божественном его рожестве мои кости осиает солнце». Платон: «Досажен бысть он, умрый древле, от некоего христианина, яко безбожен и лукав укаряем бе. В сне же представ досожающему: Аз бо, рече, грешна убо себя быти не отмещуся,

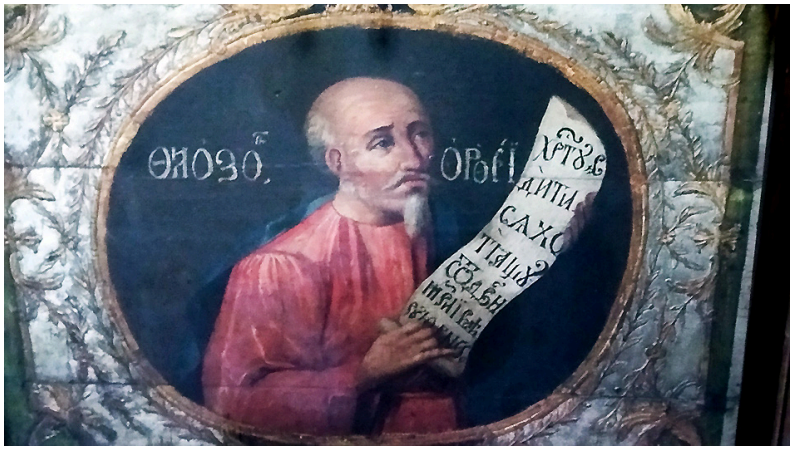
Христу же в ад сходящу ни един преж меня верова в него». Солон: «Непостижима и богоначалная заря снидет с высоты и просветит седящая в тме и сени съмертнеи». Плутарх: «Исус же мудр; аще мужа того нарицати подобает, превышнего вина пребывает». Хилон: «Несъделанна естества божественаго рожениа неимущи начало» [Казакова 1961, 367–368].

Всего в «Пророчествах эллинских мудрецов» 19 имён; помимо представленных, это Гермес Трисмегит, Менандр, Гомер, <В>алам, Фригия, две Сивиллы, Исус Си<ра>хов, Еврипид, Анаскорид, Диоген, Олор, Афродитиан и Лисимах. Надо уточнить, что эти персоны представлены в так называемом «списке Гурия Тушина» XVII века, который по набору лиц несколько отличается от первого издания в Хронографе в 1512 г. Различаются в них и содержательные акценты: если в более раннем издании подчёркивается учение о Троице и воплощении Христа, то в более позднем особо выделяется именно тема воплощения. Как видим, расхождения и в списке имён, и в изначальной установке, и в содержании изречений довольно существенны даже в рамках одного текста, не говоря уже о сравнении с «Ерминиями», что говорит, видимо, о разных источниках, целях, задачах и причинах появления данной иконографии в конкретный исторический период[5]. Вообще поиск источника, из которого заимствованы изречения, очень проблематичен. Мы можем сказать, что художник Благовещенского собора опирался на дошедшие до нас в нескольких редакциях «Пророчества эллинских мастеров»; а на что опирался автор самого этого текста или художник другого собора, ответить будет уже очень затруднительно, в том числе, конечно, по причине несохранности источников, хотя такие важные для нашей темы тексты, как «Сказание об Афродитиане», «Сказании о Ермии (Гермесе Трисмегисте)», «Сказания о Сивиллах» до нас, к счастью, дошли.

Кроме того, при изучении данного иконографического сюжета очень скоро уже нельзя не заметить, что одно и то же высказывание в разных местах может сопровождать образы разных античных философов; тем самым и содержание изречений, сопровождающих изображения, не может служить универсальной подсказкой при их идентификации, требуя в каждом случае критической проверки по совокупности других критериев. Причём такие различия имеют место даже внутри одной региональной традиции примерно в одно и то же время. Так, приведённое выше изречение, закреплённое за Аристотелем в тушинском списке «Пророчеств эллинских мудрецов» и представленное в Благовещенском соборе Московского Кремля, практически без изменений дословно отнесено к Платону в русских иконописных подлинниках XVII века [Казакова 1961, 366–367; Буслаев 1861, 360–365]. Или, если рассмотреть четыре образа «эллинских мудрецов» в Троицкой церкви в Останкино начала XVIII в. (Аполлона, Истоика, Филодоса, Орфея), то надписи Аполлона и Истоика окажутся цитатами «Пророчеств эллинских мудрецов», а вот текст Орфея («Христу родитися хотящу от Девы Марии, верую в него...») (ил. 2) художник, скорее всего, взял из сочинения Максима Грека «Слово обличительное» («Христос хощет родитися от Девы Марии и верую в него,

[5] Так, Н. В. Казакова обоснованно предполагает, что распространение иконографии античных философов в России XVI–XVII вв. связано с желанием найти в них союзников в борьбе с еретической новгородско-московской сектой, отвергающей богочеловечество Христа [Казакова 1961, 362–365].

при Константине и Ирине пакы, солнце, узриши мене…»), который приписал его Орфею, хотя в православной иконографической традиции (в частности, в регионе Южная Буковина, в монастыре Воронца) он соотносится с Платоном [Сергеев 1985, 327–328]. Эти примеры показывают, что исследование надписей к образам античных философов – трудная, но увлекательная задача, тщательное исследование которой в каждом отдельном случае может прояснить тёмные пятна истории в отношении рецепции античности в православной культуре.



Ил. 2. Москва, церковь Троицы Живоначальной в Останкине. Орфей. Кон. XVII в.

Скажем несколько слов и о *внешности* «эллинских мудрецов». Очевидно, что внешность античных философов в православных средневековых храмах не ориентируется на идеал «витрувианского человека». Правда, идеалы калокагатии влияли на иконографию образов (например, победителей Олимпийских игр или прославившихся граждан) и в самой Древней Греции прежде всего в эпоху поздней архаики и ранней классики (VI – пер. пол. V в. до н. э.), но уже с Сократа они начинают уступать красоте внутреннего этоса, а с эпохи эллинизма всё больше вытесняются экспрессивной составляющей образа. Более того, иконный образ человека и вовсе являет его *преображённый лик*, т. е. преображение его бытия (в том числе телесного) благодаря со-единению, со-причастию с Богом, – то, что лежит в основе онтологии человеческой личности и что Флоренский рассматривал как визуальное про-явление *идеи*. Также можно вспомнить пояснения Е. Трубецкого, указывавшего смысл «неестественной», «истончённой телесности» и аскетизма иконных ликов в отрицании, одухотворении и в конечном счёте преображении естественного биологизма, что воплощается во всей фигуре, но прежде всего в глазах [Трубецкой 1993, 202–206].

Внешность античных философов в этом отношении двойственна и неоднородна: с одной стороны, они, как и ветхозаветные пророки, ещё не знали истины явленного Бога, Христа, во всей очевидности и непосредственности, а с другой – они пророчествовали о Нём. Проще говоря, античные философы *ещё* не обрели лика, но, пусть и затуманенный, просвет Истины *уже* коснулся их образа. Визуальный образ в христианстве, в отличие от пластического образа

в Античности, хорошо передаёт выражение глаз, просветлённость, интеллектуализм, созерцательность, аскетичность тела. Часть этих характеристик, например, особая тонкость и изогнутость тела, отличает и античных мыслителей; правда, говорить в этом контексте о какой-то чёткой *персональной дифференциации* (которая отличает святых воинов от святых монахов, святых правителей от юродивых, не говоря уже об индивидуальной специфике иконографии) можно с большим трудом, а ведь именно она важна для идентификации. При этом философы могут выглядеть как высокопоставленные чиновники и даже цари, изображаясь в богатых одеждах по моде XV–XVI веков и с таким атрибутом императорской власти, как *корона*, что встречается, например, в афонской Лавре св. Афанасия и в Бачковском монастыре в образах Платона и Аристотеля. Здесь идентификация личности античного философа возможна по конкретной иконографической детали, которая, правда, не универсальна для всей средневековой православной живописи, а характерна для её конкретного региона. Хотелось бы избирательно остановиться на некоторых таких иконографических маркерах, характерных для внешности того или иного античного философа и могущих помочь в их идентификации. Ради краткости мы объединим внешность и одежду, тем более что в реальном восприятии человеческого образа их и невозможно рассматривать отдельно.

Начнём с Платона. Сразу укажем, что Платона в эпоху Средневековья и Возрождения изображали в образе задумчивого мудреца, чья зрелая красота должна была соответствовать его божественной мудрости (как это представлено в той же «Афинской школе» или в ряде скульптурных бюстов эпохи Возрождения) и, естественно, ничего не имела общего с известной античной иконографией широколобого человека. В этом случае только бесспорный визуальный или нарративный маркер, которым могли служить или название книги («Тимей», как в «Афинской школе» Рафаэля), которую он держит в руках, или чёткая идентификационная надпись его имени («Платон, сын Аристона», как на одном бюсте эпохи Возрождения – точнее, эта подпись появилась в саму эпоху Ренессанса, словно закрепляя идентификацию, к слову, явно ошибочную) позволяет определить, кто перед нами, настолько его внешность *безлично-идеализирована* и при желании может быть соотнесена с очень многими мыслителями. В православной традиции изображения Платона, правда, встречается яркая в своей выразительности иконографическая деталь, характерная только для данного философа; это расположенный на его голове *гроб с костями*. Такой образ Платона, встречающийся в монастырях Южной Буковины (Сучевицы, Воронец, Молдовица) (ил. 3) и, в несколько изменённом виде (гроб с костями не на голове, а рядом с ногами философа), на южных вратах Троицкого собора Ипатьевского монастыря [см.: Дорофеев 2020, 83] отсылает к сохранённому в византийской «Хронографии» Феофана Исповедника (760–818) преданию о найденном в царствие Константина гробе Платона с его крещёными костями и пророчестве о приходе Христа [Феофан 2005]. Но такие иконографические маркеры, однозначно отсылающие к личности конкретного философа, встречаются крайне редко. Внешность описывается очень неопределённо. В «Ерминии» о Платоне указано только, что это старец с большой бородой. Несколько более подробно описывается, как нужно изображать Платона, в русских иконописных подлинниках XVII века (что гово-

рит о том, что в это время изображения античных философов были уже достаточно широко распространены): «Рус, кудряв, в венце: риза голуба, испод киноварь; рукою указует на свиток». Хотя борода здесь и не упомянута, но, как можно предположить, именно потому, что в русской средневековой традиции без неё и не представлялся мужской образ зрелого человека. А вот в Бачковском монастыре Платон изображается на удивление юным и безбородым (ил. 4), хотя в большинстве других случаев это благородно-зрелый (но не старый) бородатый мужчина.





Ил. 3. Румыния. Монастырь Сучевица. Платон (слева)
Ил. 4. Болгария. Бачковский монастырь. Платон (справа)

В этой связи уместно напомнить, что до эпохи эллинизма борода была неотъемлемой составляющей облика любого зрелого эллина. Только начиная с эпохи Александра Македонского, введшего моду на гладкое лицо (так, например, он показан безбородым на знаменитой фреске, изображающей его битву с Дарием), борода рассматривалась как эстетический знак преимущественно образа философа. Думаю, борода здесь ещё подчёркивает специфику философской деятельности: ведь на этом пути можно достичь каких-либо реальных результатов лишь с возрастом, обретя определённый жизненный опыт, который приходит только с годами. Для грека философ-мудрец просто не может быть безбородым. Однако в эпоху Возрождения уже можно найти портреты Аристотеля без бороды; например, на одном из рисунков Теодора Галле из коллекции Орсини (вторая половина XVI в.) греческий философ изображён с бородой, а на другом – безбородым. Без бороды в эпоху Просвещения копировали античные статуи; примеры таких копий (сделанных по одному образцу) можно найти в Академии художеств Санкт-Петербурга и в Горном музее Горного университета; названные копии

также идентифицированы как безбородый образ Аристотеля[6] (ил. 5). В христианстве же, призывающим «быть как дети» (Мф 18:3), юный и безбородый образ, возможно, должен был символизировать чистоту, невинность, духовное совершенство. К слову сказать, ангелов, причастников и вестников божественной мудрости, также изображали безбородыми; в этой связи безбородый Платон Бачковского монастыря чем-то напоминает икону XII века «Ангел Златые Власы», хранящуюся в Русском музее.



Ил. 5. Санкт-Петербург. Горный музей Горного университета.
Аристотель. Скульптор А. А. Анисимов, 1820

Если говорить о внешности, то нужно всегда иметь в виду установку на образ античного философа: если это будет отрицательная оценка мыслителя как язычника, то внешность будет выражать это соответствующим образом, как, например, в случае с изображением Сократа со вздыбленными волосами в иллюстрированном древнерусском сборнике «Пчела» (ил. 6), хотя лицо представлено спокойным и отрешённым (кстати, так же изображён Исократ, которого, возможно, в силу сходства имени, русские мастера не слишком отличали от Сократа); если же преобладает установка на положительную оценку образа, то тот же Сократ будет изображаться вполне благообразно и с короной (как в Лавре св. Афанасия на Афоне и в Бачковском монастыре) или даже с нимбом (как в монастыре Арбанаси).

[6] Подробней об иконографии Аристотеля см.: Studniczka 1908; Зубов 1963, 319–332. Правда, в этих текстах, до сих пор представляющих интерес, ничего не указано об упомянутых петербургских образах Стагирита, о которых, а также о других античных бюстах из коллекции Горного музея см. чуть подробнее: Дорофеев и др. 2023, 681–682.

Впрочем, если присмотреться, взъерошенные волосы Сократа и Исократа в иллюминированном сборнике «Пчела» очень напоминают собой зубцы царской короны; особенно на образе Исократа хорошо видно, что у этих зубцов есть основание, надетое на голову, из-под которого видны волосы (ил. 7). В контексте проблематики статьи нам важно, что эти и другие детали не столько характеризуют какого-то конкретного философа, сколько относятся к целому ряду или даже ко всем античным мыслителям, что, мягко говоря, не очень помогает в успешном разрешении вопроса об идентификации.



Ил. 6. Сборник «Пчела». Сократ (слева)
Ил. 7. Сборник «Пчела». Исократ (справа)

Отдельно в этой связи нужно выделить *головной убор*. Это чрезвычайно важный, в том числе для разрешения проблемы идентификации, иконографический знак, хотя, повторим, он может относиться не к конкретному лицу, а к обобщённому образу античного философа. Сивилла всегда изображается с короной на голове. Но и великих древнегреческих философов довольно часто изображали с царской короной на голове, тем самым подчёркивая их особое значение; такие изображения, например, есть в Лавре св. Афанасия на Афоне, на внешних стенах церквей Южной Буковины (например, в Сучевице), в церкви Рождества в Арбанаси или в Бачковском монастыре. Можно подумать, что такой иконографический маркер характеризует только небольшую избранную группу философов, имеющих бесспорный авторитет великих, например, Сократа, Платона, Аристотеля. Но нет, там, где распространён образ античного философа с короной, *почти все* философы изображены с ней. Так, в афонской Лавре св. Афанасия с короной представлены, не считая Сократа, Платона и Аристотеля, Диалид, Клеанф, Гален, Плутарх, Филон – все, кроме почему-то Пифагора. То же самое в Бачковском монастыре,

где только Гален с Плутархом представлены в шапочках, но с драгоценными камнями. Похожую ситуацию мы находим и в монастыре Сучевица, где на южной стене, в нижнем ряду «Древа Иессева» все философы представлены в коронах (ил. 8). Корона – символ царской (т. е. высшей, по крайней мере на земле) власти. Возможно, тем самым подчёркивается, что духовные лидеры, включая просветлённых античных философов (причём без какой-либо иерархии), должны иметь реальную власть. Такая коннотация явно указывает на знакомство средневековых мастеров с учением Платона о том, что в идеальном государстве правителями являются философы.



Ил. 8. Румыния. Монастырь Сучевица. Фреска «Древо Иессеево». Деталь

Не менее часто античные философы представлены с восточного типа *чалмой, тюрбаном* или *повязанным платком.* Так изображён Платон в Иверском и Ватопедском монастырях на Афоне, в греческом Филантропонионе на Янине; Аристотель в Иверском монастыре Афона, в Филантропонионе на Янине; Плутарх в Иверском монастыре Афона, в Филантропонионе на Янине, в Новоспасском монастыре в Москве; Софокл в Ватопедском и Иверском монастырях Афона; Платон, Аристотель, Фукидид, Плутарх в церкви св. Параскевы в греческой Сьятисте и др. (о многочисленных примерах подобной иконографии из сборника «Пчела» я и не говорю). Такой головной убор может служить знаком определённой *инаковости* персонажа, в чём-то аналогичной инаковости волхвов, пришедших поклониться рождённому Христу. В этот же ряд может быть поставлена широкополая шляпа и плотно облегающая голову шапочка книжника. Так, например, Вергилий из Благовещенского собора Московского Кремля представлен в такой шляпе [см.: Дорофеев 2020, 87; Зотов 2021, 81], а в несколько иного покроя шапке, более высокой и напоминающей стрелецкую, в «Пчеле» изображены Геродот, Демокрит, Феофраст и несколько раз Аристотель [ср.: Зотов 2021, 79]. В монастыре Воронца в Южной Буковине Аристотель также изображён в такой шапочке, но украшенной драгоценными камнями. Вообще говоря, изображение Аристотеля с подобной шапочкой на голове было очень распространено в Западной Европе XVI в., и выдвигалась версия, что сам Леонардо сознательно подражал в своём внешнем виде этой детали аристотелевского образа, который предположительно был заложен портретным рисунком греческого гума-

ниста Мануила Хрисолора (1355–1415) [Зубов 1961, 322]. Отдельно отмечу, что художники Возрождения часто рисовали портреты Аристотеля в такой шапочке, свидетельство чему – несколько гравюр из собрания Д. А. Ровинского, хранящихся в Петербургской публичной библиотеке, – впрочем, в том же собрании можно встретить гравюры Аристотеля и без головного убора. Также в шапочке изображён Гален в Бачковском монастыре. Такой визуальный маркер подчёркивал отличие античных философов от образов христианских святых, голову которых украшал нимб.

Головной убор был не единственным визуальным маркером инаковости; эту же функцию в русской средневековой культуре могли выполнять восточного стиля одежды, причёска и другие составляющие внешности, особенности физиогномики [Зотов 2021], но всё же эта деталь особенно показательна. Не исключено, что визуальная инаковость призвана была подчеркнуть амбивалентность образа античного философа: он одновременно и отличен от христианства, и особым профетическим образом причастен ему. Надо сказать, что подобная деталь иконографического образа была сформирована уже в Античности для скульптурных бюстов Пифагора, совершавшего путешествия на Восток, и таким способом выражала исторический контекст его биографии. Однако в христианской традиции образ Пифагора не очень распространён, и в ней он, напротив, чаще всего изображается без головного убора. Следовательно, подобного рода иконографические атрибуты не могут быть всеобщим отличительным признаком ни для самого Пифагора, ни тем более для всех античных философов, и его выбор далеко не всегда понятен. Хотя всё же широкая распространённость этого визуального знака не позволяет говорить о его случайности и произвольности. Любопытно, что на фреске храма Преображения в Великих Метеорах работы Власия Тсотсониса, который опирался на древнюю иконографическую традицию, из десяти античных философов у трёх – Пифагора, Аристотеля и Плутарха – на голове восточные чалмы. В христианской иконографии она также характеризует не только Платона. Ещё более часто, чем Платона, с подобной чалмой изображают Аристотеля (Филантропонион на Янине, Спасо-Преображенский собор Новоспасского монастыря [см.: Зотов 2021, 78], Иверский и Ватопедский монастыри на Афоне, «Пчела» и т.д.). Если ненадолго вернуться к фресковой композиции «Триумф св. Фомы Аквинского» из флорентийского собора Санта Мария Новелла, то также бросается в глаза, что из 14 персоналий у 10 есть головной убор: у двоих иерархическая тиара (папы Климента V и епископа Гиппонского Августина), у императора Юстиниана и Пифагора – шапочки, широкополая шляпа – у Иеронима (в 1 издании у Рёскина это Боэций, во втором – Дионисий Ареопагит) и Аристотеля (в 1 издании Рёскина это Атлас, король Фьезола, во втором – Зороастр), у Иоанна Дамаскина и Евклида – восточная чалма, Присциан – в восточном тюрбане.

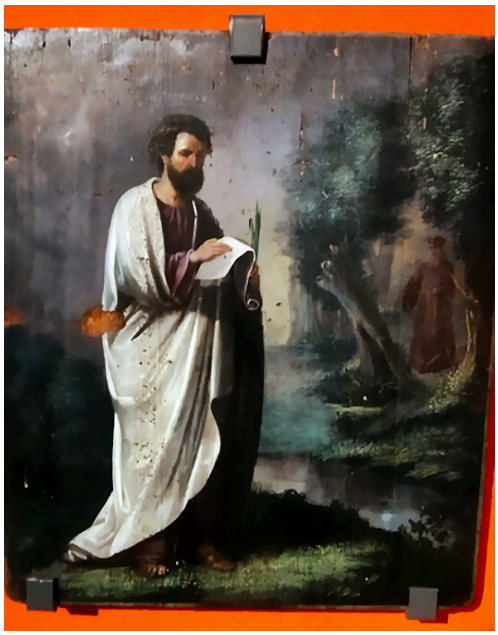
В качестве одежды почти у каждого из античных философов мы видим свободно облегающий тело *хитон* (нижняя одежда, типа рубашки) и *гиматий* (верхняя одежда, полотнище, в которое заворачивались, как в плащ). Такие плащи, перекинутые на одно или два плеча, свободно ниспадающие через руку, стали непременным эстетическим символом философа ещё с Античности. Одной из разновидностей такого плаща, которую использовали именно философы, был *трибон* (в латинском языке его называли *палий* или *аболла*); он обычно был из льна или

шерсти, и его отличительной особенностью было то, что чаще всего он выглядел аскетичным, не терпящим украшательств, потёртым, старым, изношенным. Вообще трибон происходит из Спарты, и философы, начиная с Сократа, подражали спартанскому образу жизни и эстетическому образу, в том числе в одежде. Трибон стал отличительным знаком образа киника, то ли Диоген, то ли Антисфен стали впервые складывать его вдвое (так впоследствии мы часто можем видеть). В эпоху эллинизма в качестве отличительных маркеров образа философа к трибону добавились и утвердились в этом качестве *котомка* и *посох*: образ философа стал практически неотличим от образа странника в христианской культуре. Бородатый, в плаще-трибоне, часто надетом без хитона, в позе оратора с одной вытянутой рукой, а другой держащий свиток, – вот образ философа в Античности, который перешёл и в христианство[7]. Философа почти безошибочно можно было узнать по этому виду в поздней античности (что подтверждает, например, Юстин в «Диалоге с иудеем Трифоном», когда собеседник узнал его по внешним особенностям образа). Христиане перенимают этот образ. Регламентация одежды, включая её цветовую гамму, была характерна для античности: право носить трибон также требовало определённой инициации, посвящения в философы, что легитимировало для конкретного человека данную одежду. Это перешло и в христианскую культуру, особенно в период раннего христианства. Так, в одной из схолий к «Словам» Григория Богослова отмечается, что у риторов были трибоны красного, пурпурного и багряного цветов, а у философов – серые или тёмные, хотя могли встречаться и светлые (ангельский цвет). Поскольку христианство воспринималось как высшая, истинная философия, христиане также носили трибоны, преимущественно тёмные и даже чёрные, за что язычники (например, Либаний или Евнапий) часто их критиковали. Это прекрасно видно в трактате Тертуллиана «О плаще». Это важно: образ жизни бродячих киников был очень близок пастушескому (философ-странник), странником был и Христос, также Христос был пастырем, ведшим в качестве овец всё человечество (иконография Доброго пастыря во II–V вв.)[8]. Поэтому и Христа изображали в философских трибонах, и одежда христианского духовенства – это трансформация и эволюция одежды философов [см.: Болгова и др. 2021].

---

[7] Достаточно сказать, что именно так изображался Христос в раннем христианском искусстве; кстати, уже Аполлинарий Сидоний (430–486), святой католической церкви и один из тех, в ком соединяются Античность и христианство, в одном своём письме перечисляет позы, в которых обычно изображались греческие философы (Epistolae IX 9). Это свидетельствует о том, что в Античности существовал определённый канон изображения философов. Кстати, этот канон повлиял не только на изображение Христа. Так, ап. Павел на самой ранней из дошедших до нас русских станковых икон «Апостолы Павел и Пётр» (сер. XI в.), происходящей из собора св. Софии Великого Новгорода и хранящейся сейчас в Новгородском объединённом музее-заповеднике, в величественной позе подымает правую руку к груди, гиматий ниспадает прямыми свободными складками, придавая величавое спокойствие его фигуре, которая своим сосредоточенным обликом очевидно напоминает античного философа [Салько 1982, 216]. Правда, если Античность привнесла в этот облик пластическую позу, то христианство добавило личностно-самоуглубленное выражение глаз.

[8] Любопытно, что хронотоп странничества из античной и христианской средневековой культуры перешёл и в современную, характеризуя, например, в поэзии русских эмигрантов первой волны восприятие окружающего мира, в частности, Парижа [Schukina, Aouini 2023].



Ил. 9. Св. Юстин Философ. Икона. XIX в. Москва, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва

В контексте сказанного о трибоне очень характерен редкий образ Юстина Философа на иконе XIX века (ил. 9), представленной, наряду с не менее интересными и редкими фресковыми образами 1719–1720 гг. Дия (Зевса), Солона и Вергилия, найденными ещё в 1972 г. в деревянной Воскресенской церкви села Карельское Сельцо Калининской области В. Н. Сергеевым [Сергеев 1985, 328–330; Сергеев 2020, 73–90], на проходившей весной 2023 г. выставке «Эллинские мудрецы» в музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева [Гульманов 2023]. Апологет Юстин сыграл решающую роль в сближении Античности, в частности, древнегреческой философии, и христианства. К философии, а в I–II в. н. э. была только *античная* философия, он приобщился ещё в период получения образования, будучи язычником, но и приняв христианство, он продолжал носить плащ, символическую одежду философов. Он и вёл жизнь странствующего учителя, объединяя собой античную философию и христианскую веру. Изображения Юстина известны с XI века, но представленный на выставке его иконный образ второй половины XIX века (скорее всего, исполненный по частному заказу) уникален для русской иконописи. Юстин представлен в центре иконы во весь рост; он изображён с тёмными курчавыми волосами и бородой, одет в длинный, перекинутый через плечо белый плащ-гиматий поверх тёмного хитона; в руках он держит свиток с пальмовой ветвью. Святой философ изображён на фоне тёмного пейзажа с туманной дымкой над рекой и рощей (по настрою это в чём-то отдалённо напоминает живописный манифест романтизма, картину 1818 г. Гаспара Давида Фридриха «Странник над морем тумана»). Из рощи навстречу Юстину выходит ещё один философ, не сразу выделяемый, поскольку он сливается с тёмным

ландшафтом. Возможно, это некто, обративший в христианство самого Юстина, а может быть – киник Крискент, по обвинению которого Юстин был схвачен, подвергнут мучениям и умерщвлён. Икона производит очень сильное впечатление, и в ней очень органично объединена иконографическая традиция изображения античного и христианского философа. Благодаря такому союзу хочется вновь и вновь открывать для себя Античность и христианство, философию и религию, тем более что их визуальный диалог раскрывает здесь завораживающие перспективы и горизонты, в рамках которых можно если не окончательно решить проблему иконографической идентичности философов в храме, то хотя бы поставить её и, пустившись в путь по её решению, обрести новое видение.

Библиография

Болгова и др. 2021 – *Болгова А. М., Денисова И. В., Синица М. М.* Трибон – плащ философа поздней античности // Via in tempore. История. Политология. 2021. Т. 48. № 4. С. 784–798.

Буслаев 1861 – *Буслаев Ф.* Древнерусская народная литература и искусство. Санкт-Петербург, 1861.

Гегель 2001 – *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. Т. 2. Санкт-Петербург, 2001.

Гульманов 2023 – Эллинские мудрецы. Выставка / Сост. А. Л. Гульманов. Москва, 2023.

Гукова 2022 – *Гукова С. Н.* Иконография Иисуса Христа в восточнохристианской традиции. Москва, 2022.

Дионисий 1868 – Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом / Пер. Порфирия, еп. Чигиринского. Киев, 1868.

Дорофеев 2020 – *Дорофеев Д. Ю.* Античные философы в православных храмах: истоки зарождения и причины распространения иконографической традиции // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 70–94.

Дорофеев 2023 – *Дорофеев Д. Ю.* «Эллинские мудрецы» в христианских храмах: путеводитель по философской иконографии Средневековья // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция. 2023. Т. 17. Вып. 2. С. 993–1049.

Дорофеев и др. 2023 – *Дорофеев Д. Ю., Боровкова Н. В., Васильева М. А.* Горный музей как пространство науки и образования Горного университета // Записки Горного института. 2023. Т. 263. С. 674–689.

Зотов 2021 – *Зотов С. О.* Типология атрибутов инаковости в русской иконографии античных философов // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 73–85.

Зубов 1963 – *Зубов В. П.* Аристотель. Москва, 1963.

Казакова 1961 – *Казакова Н. А.* «Пророчества эллинских мудрецов» и их изображения в русской живописи XVI–XVII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XVII. Ленинград, 1961. С. 358–368.

Панофский 2009 – *Панофский Э.* Этюды по иконологии / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. Санкт-Петербург, 2009.

Попова 2006 – *Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. Москва, 2006.

Рёскин 2007 – *Рёскин Дж.* Прогулки по Флоренции / Пер. с англ. А. Герцык под ред. А. Г. Образцовой. Санкт-Петербург, 2007.

Салько 1982 – *Салько Н. Б.* Живопись Древней Руси XI – начала XIII века. Мозаики. Фрески. Иконы. Ленинград, 1982.

Сергеев 1985 – *Сергеев В. Н.* О надписях к изображению «эллинских мудрецов» // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXVIII. Ленинград, 1985. С. 326–331.

Сергеев 2020 – *Сергеев В. Н.* Дорогами старых мастеров. Москва, 2020.

Трубецкой 1993 – *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства. Москва, 1993. С. 195–220.

Феофан 2005 – *Феофан Византиец.* Летопись от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта / Пер. В. И. Оболенского. Под ред. О. М. Бодянского // Феофан Византиец. Летопись от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта. Приск Панийский. Сказания / Изд. подг. А. И. Цепков. Рязань, 2005. С. 7–434.

Флоренский 2023 – *Флоренский П.* Иконостас. Москва, Санкт-Петербург, 2023.

Дуйчев 1978 – Дуйчев И. С. Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис. София, 1978.

Schukina, Aouini 2023 – Schukina D., Aouini D. The Chronotope of Paris in the Poetry of First-Wave Russian Emigrants: A Case Study of Irina Knorring's Poems. *Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso*. 2023. 18. 4. Pp. 1–21.

Studniczka 1908 – Studniczka F. Das Bildnis des Aristoteles. Leipzig, 1908.

Σπετσιέρης 1963–1964 – Σπετσιέρης Κ. Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις Εκκλησίας. Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. 14 (1963–1964). Σ. 386–458.

References

Bolgova et al. 2021 – Bolgova A. M., Denisova I. V., Sinitsa M. M. Tribo as a Pallium of the Philosopher in Late Antiquity. *Via in tempore. History. Political Science*. 2021. Vol. 48. 4. Pp. 784–798. In Russian.

Buslaev 1861 – Buslaev F. Old Russian Folk Literature and Art. St. Petersburg, 1861.

Dionysius 1868 – Herminia or Instructions in the Art of Painting, Compiled by the Hieromonk and Painter Dionysius Furnoagrafiot. Transl. into Russian. Kiev, 1868.

Dorofeev 2020 – Dorofeev D. Yu. Ancient Philosophers in Orthodox Churches: The Sources of Generation and the Reasons for the Distribution of the Iconographic Tradition. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. Pp. 70–94. In Russian.

Dorofeev 2023 – *Dorofeev D. Yu.* "Hellenic sages" in Christian Temples: A Guide to the Philosophical Iconography of the Middle Ages. *ΣΧΟΛΗ (Schole). Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2023. Vol. 17. 2. Pp. 993–1049. In Russian.

Dorofeev et al. 2023 – *Dorofeev D. Yu., Borovkova N. V., Vasilyeva M. A.* Mining Museum as a Space of Science and Education of the Mining University. *Journal of Mining Institute*. 2023. Vol. 263. Pp. 674–689. In Russian.

Duychev 1978 – Duychev I. S. Ancient pagan philosophers and Writers in Old Bulgarian Painting. Sofia, 1978. In Bulgarian.

Florensky 2023 – Florensky P. Iconostasis. Moscow, St. Petersburg, 2023. In Russian.

Gulmanov 2023 – Hellenic Sages. Exhibition. Ed. by A. L. Gulmanov. Moscow, 2023. In Russian.

Gukova 2022 – Gukova S. N. Iconography of Jesus Christ in the Eastern Christian Tradition. Moscow, 2022. In Russian.

Hegel 2001 – Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. Vol. 2. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2001.

Kazakova 1961 – Kazakova N. A. "Prophecies of the Hellenic Sages" and Their Images in Russian Painting of the 16th – 17th Centuries. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. XVII. Leningrad, 1961. Pp. 358–368. In Russian.

Panofsky 2009 – Panofsky E. Studies in Iconology. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2009.

Popova 2006 – Popova O. S. Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons. Moscow, 2006. In Russian.

Ruskin 2007 – Ruskin J. Morning in Florence. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2007.

Salko 1982 – Salko N. Early Russian Painting. 11th to Early 13th Centuries. Mosaics. Frescoes. Icons. Leningrad, 1982. In Russian.

Schukina, Aouini 2023 – Schukina D., Aouini D. The Chronotope of Paris in the Poetry of First-Wave Russian Emigrants: A Case Study of Irina Knorring's Poems. *Bakhtiniana Revista de Estudos do Discurso*. 2023. 18. 4. Pp. 1–21.

Sergeev 1985 – Sergeev V. N. On the Inscriptions to the Image of the "Hellenic Sages". *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. XXVIII. Leningrad, 1985. Pp. 326–331. In Russian.

Sergeev 2020 – Sergeev V. N. The Roads of the Old Masters. Moscow, 2020. In Russian.

Studniczka 1908 – Studniczka F. Das Bildnis des Aristoteles. Leipzig, 1908.

Theophanes 2005 – Theophanes the Byzantine. The Chronicle from Diocletian to the Kings Michael and His Son Theophylact. *Theophanes the Byzantine. The Chronicle from Diocletian to the Kings Michael and His Son Theophylact. Priscus of Panius. Tales*. Transl. into Russian. Ryazan, 2005. Pp. 7–434.

Trubetskoy 1993 – Trubetskoy E. N. Speculation in Colors. *Philosophy of Russian Religious Art*. Moscow, 1993. Pp. 195–220. In Russian.

Zotov 2021 – Zotov S. O. The Typology of the Otherness in the Russian Iconography of Ancient Philosophers. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2. Pp. 73–85. In Russian.

Zubov 1963 – Zubov V. P. Aristotle. Moscow, 1963. In Russian.

Σπετσιέρης 1963–1964 – Σπετσιέρης Κ. Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις Εκκλησίας. Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. 14 (1963–1964). Σ. 386–458.

Информация об авторе
Даниил Юрьевич Дорофеев
доктор философских наук,
заведующий кафедрой философии
Санкт-Петербургский горный университет императрицы Екатерины II
Российская Федерация, 199106, Санкт-Петербург, Васильевский остров, 21 линия, 2
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1583-4545
e-mail: dandorof@rambler.ru

Information about the author
Daniil Yu. Dorofeev
Dr. Sci. (Philosophy),
Head of Philosophy Department
Empress Catherine II Saint Petersburg Mining University
2, 21st Line, Vasilyevsky Island, St. Petersburg, 199106, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1583-4545
e-mail: dandorof@rambler.ru

Материал поступил в редакцию / Received 08.03.2024
Принят к публикации / Accepted 19.07.2024