

УДК 7.049.1; 808.5

А. Г. Сечин

ТРИ СИНТАГМЫ ИКОНИЧЕСКОЙ РИТОРИКИ НА ОСНОВЕ ПАРАДИГМЫ КОНТРАСТА

Импульсом для этой статьи послужило одно из предыдущих исследований автора, разрабатывающих тему иконической риторики на примере «дипломной картины» Александра Андреевича Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару», которую русский живописец создал в 1827 г., участвуя в конкурсе на большую золотую медаль, по программе, заданной Обществом поощрения художников. Его результаты уже опубликованы, поэтому здесь представлены в кратком изложении. Развитие темы шло от констатации классической риторики в произведении художника [1] до иконической [2], что можно проследить по указанным публикациям автора. Наиболее полно ход его размышлений, аргументы и выводы изложены в большой статье, напечатанной в журнале «Искусствознание» [3].

Рассматривая полотно Иванова, можно заметить физиогномическое сходство главных героев, которое тем более бросается в глаза, что они испытывают прямо противоположные эмоции, услышав толкование своих вещих снов из уст Иосифа Прекрасного: виночерпий через три дня будет возвращен фараоном ко двору, к прежней должности, а хлебодар — казнен. Это сходство было впервые отмечено Михаилом Алпатовым еще в середине прошлого века [4, с. 33] и в дальнейшем давало пищу для размышлений многим исследователям творчества художника [3, с. 282]. Так, Михаил Алленов предлагает в своей известной монографии, посвященной Александру Иванову, следующую развернутую трактовку данному феномену: «Это декларативно подчеркнутое сходство (виночерпия и хлебодара) погружает зрителя в атмосферу психологического эксперимента, заставляя раздумывать над странной прихотью художника, не пожелавшего разнообразить облик героев, отчего все действие воспринимается неким подобием театральной репетиции, где по указанию режиссера один и тот же актер разыгрывает пантомимические этюды на заданную тему. Художник словно прямо предупреждает зрителя, что его цель — не создание индивидуальных характеров, а умозрительное выведение и демонстрация своего рода чистых образов эмоций, свойственных человеческой природе вообще» [5, с. 90]. Эта, в сущности своей верная, характеристика художественного образа картины выразительно и недвусмысленно подтверждает наши выводы о том, что в основе внутренней формы произведения Иванова лежит *риторический силлогизм — семантический троп*¹, порожденный проникновением в язык живописи, т. е. в изобразительное искусство, правил риторики, а именно закона *антисимметричной диспозиции*, который в «Риторике» Аристо-

¹ Термин Ю. М. Лотмана [6, с. 406–407].

теля наиболее ясно изложен в виде принципа построения *противоположительного периода речи*² [2, с. 618–619; 3, с. 280–281, 288, 292–293].

Поскольку результатом такого взаимопроникновения изображения и риторики явилось живописное полотно, то в данном случае имеет смысл говорить о феномене *иконической риторики* и в этой связи воспользоваться понятием *визуальной*, или *иконической, синтагмы* в трактовке Умберто Эко. Тут следует заметить, что известный итальянский ученый различает «двойную функцию и двойное понимание риторики:

риторика как *техника порождения, эвристическая* риторика, провоцирующая дискуссию ради того, чтобы в чем-либо убедить;

риторика как *хранилище омертвелых и избыточных форм, утешительная* риторика, стремящаяся укрепить адресата в его убеждениях, прикидывающаяся спором, а на деле исчерпывающаяся апелляцией к чувствам» [8, с. 130].

Эко отмечает, что в школьной риторике на протяжении многих веков эти два принципиально разных вида элоквенции смешивали, а именно: говоря о риторике как о «технике порождения», взывая к ее творческим возможностям, в конечном счете скатывались к набору давно известных клише, общих мест, к «совокупности уже апробированных и принятых в обществе приемов убеждения» [8, с. 128–129]. В визуальной культуре и изобразительном искусстве эти общие места обычно находят свое выражение в четко заданном наборе иконографических признаков, образуя «синтагмы с устойчивым иконографическим значением» [8, с. 131].

«Иосиф, толкующий сны...» Александра Иванова, безусловно, являет собой красноречивый пример *эвристической риторики*, ибо здесь имеет место не применение определенной, давно известной *фигуры речи*, или, скорее, *фигуры изображения*, а использование художником одного из *общих условий* конструирования семантического тропа³, основанного на противопоставлении, — антисимметричной диспозиции. Поэтому результатом такого применения риторики как техники порождения стало не провозглашение банальной истины в последней инстанции, а своего рода смыслопорождающий закон, действующий в диапазоне от каузальной детерминации до детерминации теологической [1, с. 134–136; 3, с. 295–297].

У Иванова были предшественники в конструировании подобного семантического тропа: в качестве наглядных примеров можно привести картины двух итальянских живописцев начала XVII в.: «Увенчание терниями» Томмазо Салини и «Давид с головой Голиафа» Доменико Фетти. В полотне Салини мы видим жесткое противопоставление палача и жертвы, физиогномическое сходство которых

² Аристотель. Риторика. III. 40. 1409b. 35–1410a. 5 [7, с. 141–142].

³ Ср. у У. Эко: «...Когда риторика, например, в своей теории тропов кодифицирует неординарные формы речи, она занимается не частными тропами, но общими условиями их конструирования. ...У великих авторов риторические приемы, отвечая традиционным требованиям техник порождения, выглядят неожиданно свежими, причем до такой степени, что они становятся почти неузнаваемыми в речи, кажущейся живой, свободной и необычной» [8, с. 129].

придает художественному образу произведения дополнительное напряжение. Фетти — загадочный художник, который, как правило, не поддается прямолинейному, лобовому прочтению: лишь приглядевшись, замечаешь, что молодой аристократ, пожелавший увидеть себя в роли Давида-победителя, на самом деле словно умертвил самого себя, ибо черты лица поверженного великана отражают в увеличенном масштабе облик юноши. Обе картины сейчас находятся в постоянной экспозиции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве, но ранее, во времена учебы Иванова в Академии художеств, хранились в Эрмитаже, так что молодой художник мог их видеть [2, с. 622–623; 3, с. 287–289, 291].

Недавно на временной выставке в ГМИИ имени А. С. Пушкина⁴, где были представлены произведения из тех фондов музея, которые войдут в его постоянную экспозицию по мере расширения соответствующих площадей, можно было видеть еще один интересный пример использования антисимметричной диспозиции в картине совсем иного жанра. Это морализующее полотно немецкого живописца второй половины XVIII столетия Георга Мельхиора Крауса «Обманутый муж, или Вино и любовь». На выставке удалось хорошо рассмотреть изображение и прийти к выводу о том, что и для мужа-пьяницы и для любовника красотки служил моделью один и тот же мужчина, представленный живописцем в разных состояниях и ракурсах, что, безусловно, добавляет дидактическому художественному образу Крауса пикантности.

По мнению Умберто Эко, «*иконическая синтагма зависит от столь сложных контекстуальных отношений, что в ней трудно отделить смысловозначительные признаки от факультативных вариантов*» [8, с. 170]. Думается, что эта слитность, с одной стороны, создает сложности для выявления и анализа таких синтагм в изобразительном искусстве, но, с другой, повышает их эвристичность разнообразием и уникальностью индивидуального почерка художника, а также особенностями жанра, в котором создано произведение, стиля эпохи и т. д. Что касается определения *иконической синтагмы*, то Эко дает более-менее ясное представление о таковой лишь в рамках *утешительной риторики*, говоря о характерных для визуальных сообщений «синтагмах с устойчивым иконографическим значением» как особом расположении персонажей, подчиненном определенным правилам в соответствии с изображаемым сюжетом, или наборе определенных знаков, закрепленных за тем или иным персонажем [8, с. 131]. Отталкиваясь от обозначенных им свойств риторики как *техники порождения*, позволим себе сформулировать следующее определение: ***иконическая синтагма эвристической риторики в изобразительном искусстве*** — это семантический троп, возникающий на пересечении метаязыков изображения и красноречия в результате использования художником сознательно или неосознанно для выражения идеи своего произведения одного из общих условий конструирования риторического силлогизма сред-

⁴ Новая жизнь старых мастеров. Картины испанских, немецких и австрийских художников XVII — начала XIX вв. из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва, 3 марта — 11 мая 2015 г.

ствами живописи, скульптуры или графики, например, условий конструирования противоположительного периода речи (антисимметричной диспозиции). В связи с последней нужно отметить, что психологи, пытаясь выявить в ходе специальных исследований биологические аспекты эстетики, обнаружили следующую закономерность: не только визуальному выражению представлений и мыслей, формирующихся в сознании человека в процессе восприятия окружающего мира, но и любому иному свойственно стремление к ясности и четкости, для чего *противопоставительная, догматическая форма* оказывается в высшей степени уместной [9, с. 30].

Разрабатывая тему иконической риторики на материале изобразительного искусства Нового времени и находя при этом корни указанного риторического силлогизма в античной риторике, в частности, в соответствующем сочинении Аристотеля, задаешься вопросом: где же в самой античности можно найти примеры подобных изображений? Далее мы попытаемся ответить на него.

Но прежде чем перейти непосредственно к античности, рассмотрим в качестве своего рода промежуточного этапа семантический троп, также построенный на сопоставлении двух ярко выраженных противоположностей, но родом из эпохи Возрождения. О противопоставлении в Капелле Медичи во Флоренции (1520–1534), одном из наиболее совершенных творений не только Микеланджело, но и мирового искусства вообще, образов двух ярких представителей этого семейства — Джулиано⁵ и Лоренцо Великолепного⁶, внуков Козимо Медичи Старшего, уже много сказано и написано⁷. Сомнений в том, что контраст двух братьев положен в основу художественного образа произведения в целом, ни у кого не возникает. Ученые спорят о причинах такого контраста, с учетом того факта, что изображения совершенно не портретны⁸. Хорошо известно, в том числе

⁵ См. воспроизведение: Grabmal von Giuliano II. de Medici (Michelangelo) Capelle Medicee Florenz-4.jpg // Wikimedia Commons. 11.02.2015. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Giuliano_II._de_Medici_\(Michelangelo\)_Cappelle_Medicee_Florenz-4.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Giuliano_II._de_Medici_(Michelangelo)_Cappelle_Medicee_Florenz-4.jpg) (дата обращения: 15.12.2015).

⁶ См.: Grabmal von Lorenzo II. de Medici (Michelangelo) Capelle Medicee Florenz-2.jpg // Wikimedia Commons. 11.02.2015. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Lorenzo_II._de_Medici_\(Michelangelo\)_Cappelle_Medicee_Florenz-2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_von_Lorenzo_II._de_Medici_(Michelangelo)_Cappelle_Medicee_Florenz-2.jpg) (дата обращения: 15.12.2015).

⁷ Ср. у Умберто Бальдини: «Об общем иконологическом смысле Капеллы писали и спорили больше, чем о каком-либо творении Микеланджело. Невозможно пересказать все различные интерпретации, предлагавшиеся в течение столетий как для всего комплекса, так и для отдельных входящих в комплекс статуй» [10, с. 32–33]. Наиболее представительной библиографией на русском языке остается составленная В. Н. Гращенковым для 2-го издания фундаментального сборника-альбома «Микеланджело», где Капелле Медичи отведен специальный отдел [11, с. 165–176].

⁸ Формально фигуры Полководцев (Capitani), как их именовал сам скульптор, восседают над саркофагами младшего сына Лоренцо Великолепного Джулиано, герцога Немурского, и его внука Лоренцо, герцога Урбинского, но их непортретность кажется не случайной, а принципиальной, противопоставляя друг другу два собирательных образа, причем оба Великолепных должны играть в них ведущие роли благодаря своей большей известности, значительности и харизме [12, с. 58].

из зафиксированных высказываний самого маэстро, что портрет как жанр был абсолютно чужд Микеланджело⁹. Так, Эрвин Панофский считал, что итальянский гений пластически выразил здесь возникшее в среде гуманистов Флорентийской академии под влиянием идей неоплатонизма учение о двух противоположных путях к Богу: жизни деятельной (*vita activa* — Джулиано) и жизни созерцательной (*vita contemplativa* — Лоренцо), хотя, точнее, «деятельная праведность — это только предпосылка созерцательного постижения»¹⁰ [15, с. 315, 331–336]. Но и Джулиано Медичи погиб очень рано, двадцатипятилетним, в ходе заговора Пацци, так что именно эстету Лоренцо довелось уже в одиночестве продолжить восхождение к высшей добродетели¹¹. Толкование Панофского разделяли многие ученые, например, Рудольф Виттковер, который подчеркивал, что неоплатонизм не был навязан или внушен Микеланджело извне, — великий художник в буквальном смысле вырос во Флорентийской академии, впитал эти идеи еще подростком [16, р. 101–102]. Даже такой «тяжеловес» отечественного искусствознания, как Виктор Никитич Лазарев, упрекая Панофского в том, что тот якобы навязывал Микеланджело глубоко чуждую ему роль иллюстратора отвлеченных идей гуманистов, сам писал о Капелле Медичи так: «И хотя в этом замысле все построено на контрастах, единство не нарушается, поскольку мы имеем единство противоположностей. Короткие, покатые крышки саркофагов — с трудом лежащие на них мощные фигуры; меланхоличный, задумчивый Лоренцо — полный активности Джулиано; сильно выдвинутые вперед саркофаги — отнесенные вглубь ниши со статуями умерших; тонкое, легкое архитектурное обрамление — перенасыщенное пластическими формами заполнение; маленькие двери — давящие на них массивные ниши-табернакли; тяжелый нижний ярус — предельно облегченные верхние части капеллы» [11, с. 19–20]. Неудивительно, что такая игра контрастов в итоге порождает неисчерпаемую игру смыслов и интерпретаций.

Чтобы показать, что шедевр Микеланджело — не единственный образец подобного семантического тропа в искусстве Ренессанса, приведем еще два примера.

⁹ По словам одного из современников художника, Микеланджело «не изобразил герцога Лоренцо и герцога Джулиано такими, какими их создала природа... а наделил величием, благородством... такими, которые, казалось ему, принесут больше славы, говоря, что через тысячу лет людям будет безразлична их внешность» [13, с. 84].

¹⁰ Эти неоплатонические идеи еще ранее нашли воплощение в изысканном убранстве студиоло Федерико да Монтефельтро (1422–1482), первого герцога Урбинского, одним из девизов которого был «*Armae et littere*» («Военные доблести и Науки»). Изображения на интарсиях, украшающих стены небольшого кабинета для интеллектуальных занятий, образуют систему, в основе которой ясно читается программа соположения активной и созерцательной сторон жизни одного человека, причем, сам хозяин студиоло отдавал явное предпочтение *vita contemplativa* [14].

¹¹ Если же обратиться к тому, что нам известно о младших герцогах, то оказывается, что меланхолия, скорее, была привычна Джулиано Немурскому, в то время как Лоренцо Урбинский, напротив, отличался воинственностью и склонностью к авантюрам. В середине прошлого века М. Вайнбергом было установлено, что поначалу статуя *il Penseroso* (Задумчивого) соотносилась с Джулиано, герцогом Немурским, что больше соответствовало истине, но затем, в 1533 г., Полководцы поменялись местами и, как следствие, именами, приблизившись к характерам старших Медичи [12, с. 55–56].

Первый из них — знаменитая картина Тициана из римской Галереи Боргезе «Любовь земная и Любовь небесная» (1515)¹². Произведение весьма сложное для интерпретации¹³. Здесь, если можно так выразиться, имеет место «женский» контраст, он, в отличие от герцогов Медичи, не столь однозначно выражен в облике самих дев, выглядящих полными близнецами. Различия касаются поз, одеяний и аксессуаров, пейзажного фона за спинами изображенных дам, что и затемняет смысл, усложняет его многократно, уводит от прямолинейного истолкования, придавая риторической антитезе истинно эвристический характер.

Второй пример, тоже по-своему уникальная вещь, — бронзовое тондо работы Донателло, так называемая «Мадонна Келлини» (ок.1450)¹⁴, названное так по имени ее первого владельца, врача Джованни Келлини Самминиати, получившего его в дар от самого художника за оказанные ему услуги медицинского характера. Вид с тыльной стороны говорит о том, что тондо могло использоваться как форма для изготовления отливов из стекла, о чем свидетельствует запись в сохранившемся дневнике Келлини [18, р. 436–437; 19, с. 268, прим. 9]. Хотя стеклянные изделия не дошли до нас, но есть копии из других, более прочных материалов, стука и терракоты. Стекланный отлив вставляли в окно, и когда проникающий сквозь него солнечный свет выявлял изображение, его-то и связывали с выражением чистоты Богоматери, Любви небесной. Кроме того, стекло могло быть окрашено, и колоризация проникающего через него божественного света придавала образу праздничность, эстетическое и религиозное чувство сливались воедино во славу Пречистой Девы Марии. В то же время само бронзовое тондо, отлитое из металла, который в свою очередь был изготовлен из руды, добытой в земле, могло почитаться выражением Любви земной. Таким образом, контраст был заложен в самом материале, который одухотворялся божественной благодатью, ниспосланной людям через руки мастера, словно совершая путь от греха к искуплению.

Наконец, третий пример иконической синтагмы, основанной на противопоставлении, связан уже непосредственно с античным изобразительным искусством. Речь пойдет о двух знаменитых бронзовых статуях, найденных вместе

¹² См. воспроизведение: Tiziano — Amor Sacro y Amor Profano (Galería Borghese, Roma, 1514) // Wikimedia Commons. 22.06.2011. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_\(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514).jpg) (дата обращения: 15.12.2015).

¹³ Герб знатного венецианца Николо Аурелио, изображенный на передней стенке саркофага, позволяет предположить, что это «свадебная картина», заказанная художнику по случаю бракосочетания Аурелио и Лауры Багаротто, состоявшегося в 1514 г. Свадьбе предшествовали трагические события: и отец, и первый муж невесты были обвинены в измене и приговорены к смерти по приказу Совета Десяти, секретарем которого был тогда Аурелио [17, с. 105]. Вытекающее из этого обстоятельства истолкование, однако, не представляется исчерпывающим для произведения, насыщенного аллегориями, символами и намеками.

¹⁴ См. воспроизведение, в том числе оборотной стороны, на сайте Музея Виктории и Альберта (Лондон), где сейчас хранится «Мадонна Келлини»: The Virgin and Child with four angels; The Chellini Madonna / Donatello / V&A Search Collection // Victoria and Albert Museum. Last updated: 01.12.2015. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O70184/the-virgin-and-child-with-roundel-donatello/> (дата обращения: 15.12.2015).

в 1885 году на Квиринальском холме в Риме: так называемые «Эллинистический властитель»¹⁵ и «Кулачный боец»¹⁶. Ныне обе находятся в Национальном римском музее (Рим). Долгое время эти две бронзы рассматривались исследователями независимо друг от друга, за исключением особого мнения Ф. Уильмса-Лемана, высказанного им в одной из его статей в 1945 году и не нашедшего тогда сторонников среди археологов [23]. Пристальное изучение обеих статуй, в том числе с помощью дотошного фотографирования и сравнения деталей, приводят к выводу о том, что они принадлежали одной скульптурной группе, скорее всего, как предполагал Ф. Уильмс, изображая одного из братьев Диоскуров — Полидевка [Поллукса] («властитель»), победившего в кулачном бою на пути к Золотому Руну задиристого Амика («боец»), царя бекриков в Вифинии¹⁷. На головах обоих участников только что завершившейся схватки можно заметить припухлости и ссадины: например, вздувшаяся складка на лбу, а также припухлые уши у Полидевка [24, S. 36, 39, Abb. 31–32]. Особенно ярко разукрашено лицо проигравшего Амика¹⁸. Чтобы выделить его раны, древний мастер поступил прямо-таки изощренно: прорезал бронзу, имитирующую кожу, впадинами, которые заполнил медными вкладками, имитирующими кровоподтеки, — они сохранились на ушах статуи [21, p. 223; 24, S. 36, 38, Abb. 28–29; 25]. Для изображения гематомы на правой скуле Амика скульптор использовал специальный сплав иного цвета [21, p. 223]. Кроме того, в облике персонажей зафиксирован этнофизиогномиче-

¹⁵ См. воспроизведение: The So-called «Hellenistic Ruler»: A Magnificent and Highly Important Late Hellenistic Bronze Statue of a Hellenistic Prince (?) or Prominent Roman Citizen (?) / Ancient Art // Flickr — Photo Sharing. 02.04.2011. URL: <https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/9184679917> (дата обращения: 15.12.2015).

¹⁶ См.: Bronze Statue of a Boxer / MrJennings // Flickr — Photo Sharing. 22.03.2008. URL: <https://www.flickr.com/photos/mrjennings/4463128625/> (дата обращения: 15.12.2015).

Статуи были найдены во время строительных работ на южном склоне Квиринальского холма с промежутком в один месяц. В их датировке до сих пор существует большая разногласия мнений ученых: от второй половины IV до II в. до н. э. [20, p. 60, 69, 71; 21, p. 223]. В слайд-шоу на странице сайта Музея Гетти есть изображение «Кулачного бойца» на фоне старой фотографии XIX столетия, где только что найденная статуя зафиксирована на месте ее обретения в 1885 г. [22].

¹⁷ См. фотографии статуй в каталоге выставки «Назад к классике. Новый взгляд на старую [т. е. Древнюю] Грецию», состоявшейся в 2013 г. в Музее скульптуры Либигхауз, во Франкфурте-на-Майне [24, S. 34–39, Abb. 24–32; 25]. Нужно заметить, что данная атрибуция, пока не получила признание у всех археологов-античников, что неудивительно, — эта среда весьма консервативна и недоверчива по отношению к подобным революционным инновациям. Об этом красноречиво говорит каталог другой выставки — «Сила и пафос. Бронзовая скульптура эллинистического мира», которая проходит сейчас в США, куда привезли римского «Кулачного бойца»: в статье о нем есть ссылка на публикацию в немецком каталоге, но обе бронзовые статуи по-прежнему рассматриваются независимо друг от друга [20, p. 69, 70; 21].

¹⁸ См.: Boxer of Quirinal, Greek Hellenistic bronze sculpture of a sitting nude boxer at rest, 100–50 BC, Palazzo Massimo alle Terme, Rome / Carole Raddato // Flickr — Photo Sharing. 08.02.2014. URL: <https://www.flickr.com/photos/carolemage/13332830545/> (дата обращения: 15.12.2015).

ский контраст, который пластически явлен изображением лохматых бровей царя бевриков и волос, покрывающих его тело [24, S. 33–34, 36–38, Abb. 26–27, 30]. Последние были процарапаны уже по холодному металлу, а затем, видимо, заполнены черной краской или пастой, которая не сохранилась [21, р. 223]. У Полидевка как этнически чистого грека мы не найдем на теле подобных примет неухоженности. Например, брови в таких случаях обычно рисовались, если статую высекали из мрамора, или процарапывались, что хорошо видно на лице Полидевка, в то время как у Амика они изображены густыми и косматыми, подобно бровям варвара или кентавра [24, S. 33–34, 36, 38–39, Abb. 26, 28, 31–32; 25]. Однако ладная конструкция атлетичного тела Амика ничем не уступает таковой его противника, что можно объяснить его происхождением от бога морей Посейдона¹⁹. Это бросающееся в глаза качество является своего рода общим знаменателем для элементов иконической синтагмы, ее базисом, на котором и разыгрывается дальнейшее противопоставление героев древнего мифа друг другу, причем с точки зрения иконографии здесь использован, хотя и в редуцированном виде, помимо следов боя, также этнофизиогномический контраст между греком и варваром, хорошо известный по античным физиогномическим трактатам, например, по «Физиогномике» Псевдо-Аристотеля [27, р. 152–160; 28, с. 27–28, 30–31].

История встречи Амика с аргонавтами кратко рассказана в «Мифологической библиотеке» Аполлодора (I, 9, 20) и «Мифах» Гигина (17). В обеих книгах драчливый царь бевриков погибает от сокрушительных ударов сына Зевса Полидевка, которого сам же вызвал на кулачный бой. Еще один античный автор, Феокрит (XXII, 28–134), повествует о поединке исполинов седой старины намного подробнее и заканчивает свой рассказ иначе:

*Мощный боец Полидевок, ты его победил, но жестокой
Карой не стал унижать; лишь поклясться великою клятвой
Должен он был, призывая отца Посейдона в пучине,
Что никогда он пришельцам не станет вредить добровольно [29, с. 99].*

И хотя облик римского «Кулачного бойца» ближе описанию Феокритом сидящего на берегу потока «видом ужасного» гиганта Амика — «с ушами, разбитыми в битве кулачной, с грудью округлой, могучей, с широкой и плоской спиной» [29, с. 95] — перед поединком, скульптурная группа, скорее всего, представляет зрителям его финал.

Восходя в обратном порядке, от античных статуй к живописи Иванова, можно заметить следующую интересную закономерность: постепенно чисто физическое, в том числе физиогномическое, противопоставление главных персон произведения уступает место эмоциональному противоположению внешне практически идентичных акторов, что можно, на наш взгляд, объяснить своего рода дистиллирующим влиянием христианства и гуманизма. Во всех трех основных примерах — синтагмах иконической риторики — сквозь антисимметричную дис-

¹⁹ Амик был сыном Посейдона и нимфы Мелии [26, с. 36].

позицию визуальной риторики с разной интонацией и с различной степенью возможности, направления и сложности смыслового развития художественного образа проступает вечная парадигма контраста жизни и смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сечин А. Г. Классическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 3. С. 121–137.
2. Сечин А. Г. Иконическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2015. Вып. 5: Образы классической древности. Искусство античного мира и его наследие в мировой художественной культуре. С. 617–625.
3. Сечин А. Г. Иконическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Искусствознание. 2015. № 1–2. С. 278–307.
4. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1956. 419 с.
5. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство, 1980. 206 с.
6. Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 404–422.
7. Аристотель. Риторика / пер. Н. Платоновой // Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Московского университета, 1978. С. 15–164.
8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
9. Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна; пер. с англ. М. А. Снеткова, Ю. Л. Амченкова, В. Ф. Куликова, Н. О. Фоминой. М.: Мир, 1995. С. 29–73.
10. Бальдини У. «Самый редчайший шедевр, когда-либо созданный смертными» // «Эрмитажный мальчик» и Новая ризница Микеланджело: [каталог выставки]. Флоренция, Дом-музей Буонарроти, 09.05–10.07.2000; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, 12.09–12.11.2000 / кураторы С. Андросов и У. Бальдини. СПб., Флоренция: Artout: Maschietto & Masolino, 2000. С. 23–41.
11. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников / сост. В. Н. Гращенков; вступит. ст. В. Н. Лазарева. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1983. 451 с.
12. Баранов А. К вопросу о программе скульптурного ансамбля капеллы Медичи // Микеланджело и его время. Сб. ст. / под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. М.: Искусство, 1978. С. 51–63.
13. Дажина В. Д. Микеланджело. Рисунок в его творчестве. М.: Искусство, 1986. 215 с.
14. Махо О. Г. Образы войны и науки в интарсиях урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 154–161.
15. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
16. Wittkower R. Sculpture: Processes and Principles. London: Allen Lane Penguin Books, 1977. 288 p.
17. Педрокко Ф. Тициан. Полное собрание картин / пер. с ит. Т. В. Козак и Н. Я. Фальковской. М.: СЛОВО /SLOVO, 2002. 320 с. (Великие мастера).

18. The Springtime of the Renaissance. Sculpture and the Arts in Florence 1400–60: [Catalogue of the Exhibition]. Florence, Palazzo Strozzi, 23.03–18.08.2013; Paris, Musée du Louvre, 26.09.2013–06.01.2014 / concept and curated by B. P. Strozzi, M. Bormand. Florence: Mandragora, 2013. 548 p.
19. Головин В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрени, 2003. 288 с. (Очерки визуальности).
20. Hemingway S. Contexts of Discovery // Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World: [Catalogue of the Exhibition. Florence, Palazzo Strozzi, 14.03–21.06.2015; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 28.07–01.11.2015; Washington, National Gallery of Arts, 06.12.2015–20.03.2016] / edited by J. M. Daehner and K. Lapatin. Los Angeles, Firenze & Milano: J. Paul Getty Trust: Giunti, 2015. P. 60–71.
21. Daehner J. M. Statue of a Seating Boxer (Terme Boxer) // Ibidem. P. 222–223.
22. Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World. 28.07–01.11.2015 // J. Paul Getty Museum: website. URL: http://www.getty.edu/art/exhibitions/power_pathos/ (дата обращения: 15.12.2015).
23. Williams P. Amykos and the Dioskouroi // American Journal of Archaeology. 1945. № 49. P. 330–347.
24. Brinkmann V. Zurück zur Klassik // Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland: Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 08.02–26.05.2013. [Katalog] / Hrsg. von V. Brinkmann. München: Hirmer, 2013. S. 15–57.
25. Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland. 08.02–26.05.2013 // Liebieghaus Skulpturensammlung: Website. URL: <http://www.liebieghaus.de/lh/index.php?StoryID=529> (дата обращения: 15.12.2015).
26. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. 736 с.
27. Stewart A. Attalos, Athens, and the Akropolis: The Pergamene «Little Barbarians» and Their Roman and Renaissance Legacy. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 358 p.
28. Сечин А. Г. Типический маскулинный образ в эллинистическом изобразительном искусстве: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2007. 131 с.
29. Феокрит, Мосх, Бион. Идиллии и эпиграммы / пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. 326 с. (Литературные памятники).