

А. Г. Сечин

АНТИЧНАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ РИТОРИКА В КОНТЕКСТЕ ГЕНДЕРНОГО ПОДХОДА В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Изобразительная риторика как техника, или инструмент, формообразования в пространственных искусствах, несмотря на очевидное признание ее существования и заслуг в художественной деятельности человечества, остается гораздо менее изученной, чем соответствующие разделы литературы и собственно красноречия, откуда берут начало название данной творческой технологии, а также ее терминология¹. Но и риторика как элоквенция² привлекает внимание прежде всего историков, объектом исследования которых в самом широком смысле является культура (или совокупность культур) прошлого прошедшего, Past Perfect, если использовать отлично подходящий к данной ситуации термин из английской грамматики. Так называемая риторическая культура, или риторическая эпоха, охватывающая временной отрезок более чем в два тысячелетия, с V века до н. э. до конца XVIII столетия, завершилась достаточно давно³. Именно на рубеже XVIII–XIX веков инвективы в адрес риторики достигли особенно яростного накала⁴. В устах философов и художественных критиков она надолго стала квинтэссенцией бездумного пустословия, а физиономия ратора, или софиста, представлялась безнадежно обезображенной флюсом формализма в ущерб содержательной стороне текста. Бурное развитие исторического подхода в осмыслении как явлений действительности, так и событий прошлого, казалось, было готово вбить последний гвоздь в гроб софистики любого рода. И даже сейчас, когда один за другим выходят пособия по риторике, а сама она заняла место в качестве учебной дисциплины в школьном расписании, по крайней мере в образовательных учреждениях гуманитарного толка, обращение к ней извинительно объясняют чисто прикладным характером и сугубо утилитарной целью — детей надо научить ярко и убедительно выражать свои мысли словами. Тем не менее, спустя двести лет после завершения эры ее безраздельного господства следует признать, что риторика оказалась столь же неистребимой и живучей в пространстве культуры, как какие-нибудь тараканы в нашей повседневной жизни, сколь бы ни проклинали и ни досадовали на нее приверженцы исторического типа

¹ До сих пор среди ученых-гуманитариев продолжают дискуссии на тему применения вокабуляра риторики в анализе художественных образов живописи, скульптуры, архитектуры. См. краткий, но вполне информативный очерк с избранной библиографией на эту тему в книге Н. В. Злыдневой «Изображение и слово в риторике русской культуры XX века» [1, с. 13–32].

² Лат. *eloquentia* — красноречие.

³ Если распространить на культуру региона в целом сформулированное во второй половине прошлого века С. С. Аверинцевым, А. В. Михайловым и др. представление о «рефлексивно-традиционалистском» состоянии европейской литературы на протяжении более чем двадцати веков, ядром которого была как способ обобщения действительности как раз риторика [2, с. 7; 3].

⁴ Верхнему рубежу эпохи «готового» слова, то есть эпохи риторической культуры, ее кризису, посвятил много работ А. В. Михайлов [4, 5].

В России, куда многие общеевропейские культурные перевороты приходят с некоторым опозданием, риторика как «засилье формального абстрактного содержания, в отличие от содержания действительного», подверглась ожесточенному преследованию со стороны В. Г. Белинского [6, с. 107].

© А. Г. Сечин, 2012

мышления и безусловного примата авторского и оригинального подхода в искусстве. В чем же дело? Где зарыта причина этой поразительной живучести?

Если воспользоваться законами диалектики Гегеля, который попытался взглянуть на софистику как на закономерный путь критики и сомнения, этап, который в отведенное ему историей время был призван вывести мысль за пределы господствующих нравственных и религиозных представлений, ставших барьером для ее развития [7, с. 80], то нужно отметить, что исторический тип мышления и сам имеет историю, а помимо этого еще и свой ограниченный ареал в культурном пространстве: ведь все, что определено, проросло и обросло дефинициями, тотчас же обретает границу, за пределами которой существует иное, чаще всего, как раз в полном соответствии с учением Гегеля, по всем статьям противоположное этому первому, определенному. Риторический тип мышления старше исторического, но не в этом, как нам кажется, его преимущества. В сфере искусства, к которой относится в том числе занимающая нас сейчас изобразительная риторика, его явным достоинством является именно неподверженность истории, неизменность («закоснелость») и, благодаря этому, известная доля причастности к вечности, к миру вечных ценностей.

Одним из плодов расцвета исторического типа мышления стала кристаллизация в середине XVIII века в виде научной дисциплины истории искусств, точкой отсчета этого процесса принято считать выход в свет в 1764 г. знаменитой книги И. И. Винкельмана [8, 9], которая впоследствии послужила образцом для безбрежного моря подобных сочинений, посвященных отдельным странам, континентам, народам. Идея прохождения тем или иным стилем своего особого пути от возникновения через акме к деградации до сих пор пользуется популярностью у историков искусства и, наверное, по праву. В искусствоведении признано хорошим тоном исследовать какой-либо стиль в соответствии с этой схемой, в основе которой ясно просматривается цикл развития живого организма. И хотя в середине прошлого столетия в науке возник по отношению к «органике» Винкельмана ревизионизм⁵, постепенно усиливавшийся, многие искусствоведы либо не замечают этой критики, либо, как кажется, даже не знают о ней.

Примечательно, что противники органической схемы Винкельмана усмотрели ее ахиллесову пяту как раз в ее риторичности: немецкий ученый, создавая свою историю искусств, явно имел в виду фундаментальный труд Джорджо Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», а также сохранившиеся книги «Естественной истории» Плиния Старшего, в которых идет речь об античных живописцах и ваятелях [12, р. 96–101]. К слову, и более ранний труд Вазари, безусловно, зависим от сочинения Плиния, которое, как теперь считают, буквально напичкано риторическими тропами и фигурами, заимствованными римским энциклопедистом из сочинений его предшественников, большей частью потерянных для нас безвозвратно⁶. Таким образом, схема развития искусства пришла к Винкельману уже «органической» через указанных посредников от эллинистической эпохи, когда она и была впервые

⁵ Имеются в виду, прежде всего, работы американских ученых-антиковедов, начало которым положили публикации Риса Карпентера [10, 11]. См. об этом статью Марка Фуллертонна [12].

⁶ То же замечено относительно экфрасисов (описаний) произведений искусства в текстах Лукиана и Павсания. Ясь Элснер показывает, что античность вообще не знала рассуждений о стиле в живописи или скульптуре ради него самого, стиль привлекался в контексте элоквенции: ради полного здоровой иронии автопортрета образованного мужа (Лукиан) либо ради того, чтобы пробудить у читателя размышления о славном прошлом Эллады (Павсаний) [13, р. 62–66].

сформулирована, причем одним из таких посредников, весьма важным и значительным, явился естественнонаучный труд, самой природой своего предмета склонный к «органике». Не будем выяснять, насколько риторика причастна к генезису данной схемы, ограничимся констатацией того, что именно риторическая традиция сыграла ведущую роль в ее долгой жизни.

В связи с только что сказанным заострим внимание читателя на одном родовом, характерном и чрезвычайно важном свойстве риторики, уже упоминавшемся выше, — ее консервативности. Пожалуй, стоит усилить эту приверженность традиции до точно распознаваемого сопротивления переменам вообще, желания, по возможности, придерживаться уже зарекомендовавших себя ранее форм, которые со временем принимают вид почти заклинаний. Это существенно отличает риторический тип мышления от исторического, и такую «косность» ставили и ставят в вину риторике ее критики. Между тем, автор одной из древнейших «Риторик» Аристотель писал, правда, в другом своем знаменитом сочинении, «Поэтике», о приливе чувств, возникающем именно в результате узнавания, или припоминания, которое может испытывать как герой трагедии, так и признающие в нем знакомого другие участники действия, и далее, опосредованно, зритель в театре: «Третье [узнавание] — через воспоминание, когда человек увидит что-то и расчувствуется: так в „Киприйцах“ Дикеогена [герой] заплакал, увидев картину, а в „рассказе у Алкиноя“ зарыдал от воспоминаний, слушая кифариста, и через это оба были узнаны» (*Аристотель*, Поэтика, 16) [14, с. 663]. Итак, в миметических искусствах, к которым относились изобразительные, момент узнавания мог быть специально запланирован создателем, введен в художественную ткань произведения, чтобы зритель «расчувствовался», и указанное родовое свойство риторики было тут вполне к месту, всегда под рукой, действуя при этом не прямо, а косвенно, используя для узнавания разнообразный материал.

Приводя в первом случае пример с произведением изобразительного искусства, древнегреческий философ говорит, по-видимому, о портрете. Есть у древних авторов и другие известные отсылки к портретному жанру. Например, у жившего значительно позже Плутарха одно из часто цитируемых мест не указывает на какое-либо определенное живописное произведение, но в контексте биографии, а именно жизнеописания Александра Великого, воспринимается программным заявлением относительно изображений конкретных людей: «Подобно тому как художники, мало обращая внимание на прочие части тела, добиваются сходства благодаря точному изображению лица и выражения глаз, в которых проявляется характер человека, так и нам пусть будет позволено углубиться в изучение признаков, отражающих душу человека, и на основании этого составлять каждое жизнеописание, предоставив другим воспевать великие дела и битвы» (*Плутарх*, Александр, 1) [15, с. 116].

Плутарх, наверное, имел в виду персон большого исторического масштаба, чья уникальная внешность способна вызвать интерес и у наших современников, но как быть с людьми не знатными и не знаменитыми? Какое удовольствие от узнавания могли получить даже их потомки через пару поколений? Ведь они никогда их не видели живыми... Вот тут-то и приходит на помощь риторика! Портреты, созданные в лоне традиционной риторической культуры, как фаюмские образы, в перспективе, после смерти модели, предназначенные быть размещенными в пеленах мумий⁷, так и изобра-

⁷ См. главу V «Риторика и фаюмский портрет» в монографии А. Б. Ковельмана «Риторика в тени пирамид» [16, с. 142–148].

жения благородных молодых щеголей волшебной воздушной кисти Антонелло да Мессина⁸, были узнаваемы их современниками как раз с точки зрения заключенной в них и уже знакомой зрителю поэтики общих мест, или риторических фигур. За каждым таким узнаванием известного в особенном вставал столь же хорошо знакомый смысл, припоминание которого тоже придавало процессу созерцания изображения удовольствие от нахлынувших чувств, своеобразный катарсис. Наш современник будет искать в портрете уникальное, характерное и всему этому удивляться, поражаться, радоваться. Человек риторической культуры, выходит, как зритель был даже богаче нас, ибо мог прочитывать портрет двояко, оценивая в нем и индивидуальную, возможно даже неповторимую, манеру исполнения, и, говоря общепринятым научным языком, «мессидж», послание общепонятного значения.

Английское слово «мессидж» теперь весьма популярно в научной среде, что стало следствием понимания произведения искусства как особого рода текста, отличного, если иметь в виду литературу, поэзию, от обычных высказываний, постоянно генерируемых людьми на естественных языках. Постепенно подобное представление о послании-тексте, в основе которого лежит некий свой, припасенный специально для данного типа сообщений, метаязык, расширилось, вобрав в себя и другие, не лингвистические, виды искусства, включая изобразительные. В общем, семиотический анализ артефактов культуры уже далеко не нов, имеет свою историю, признанные имена и достижения. Неудивительно, что в какой-то момент в орбиту семиотического подхода в литературоведении, а затем и в искусствоведении попала риторика⁹. В последнее время поиски риторических фигур стали модными и повсеместными, включая постриторические, если можно так сказать, периоды истории культуры. Опыты, в которых риторика выступает в качестве инструмента искусствоведческого анализа, безусловно, интересны и плодотворны, хотя, на наш взгляд, не всегда вполне корректны, особенно применительно к искусству XIX–XX веков. В качестве примера можно привести примечательную книгу Н. В. Злыдневой «Изображение и слово в риторике русской культуры XX века» [1], автор которой живо жонглирует соответствующей терминологией, навешивая ярлыки риторических фигур и тропов разнообразным явлениям изобразительного искусства прошлого столетия: художественным образам, деталям и названиям картин, произведениям, наконец, творческой манере того или иного живописца в целом. Сделано это искусно и остроумно, но часто выглядит чрезвычайно искусственным — мыслительной эквилибристикой, не подкрепленной ничем, помимо впечатляющей эрудиции и известной смелости автора, граничащей с бахвальством. *Eruditio*¹⁰ Злыдневой, безусловно, вызывает огромное уважение, но кажется привнесенным в искусство извне, поскольку Наталия Витальевна, как правило, не соизмеряет уровень и глубину своих познаний в риторике с таковыми современных художников,

⁸ О физиогномическом и характерологическом (читай: риторическом) подходе к людям при их портретировании в эпоху Возрождения на примере одного из шедевров Антонелло да Мессина, «Мужского портрета» из собрания Лондонской национальной галереи, убедительно пишет А. В. Степанов в соответствующем томе «Новой истории искусства» [17, с. 294–296].

⁹ Феномену возрождения риторики во второй половине XX века посвятил интересную аналитическую статью один из основоположников Тартусско-московской семиотической школы Ю. М. Лотман, который различал «риторику фигур» (деятельность по созданию текста) и «риторику текста» (поэтику текста как целого) [18].

¹⁰ Эрудиция, образованность (лат.); в дальнейшем этот термин еще будет затронут в нашей статье в связи с античным искусством и античным художником.

в результате чего автору, создателю произведения навязывается совершенно чуждый ему способ творчества. Изобразительную риторiku, на наш взгляд, все-таки следует искать в другом месте и иными методами.

Попробуем зайти издалека, опираясь на авторитет Аристотеля, на уже упомянутую выше практику построения драматического действия в античной трагедии с помощью «узнавания». В «Поэтике» этому приему художественного творчества уделено достаточно много места, философ проводит его классификацию, предлагая шесть разных видов «узнавания» и ранжируя их по степени естественности, а значит, убедительности и талантливости автора. Неоднократно древнегреческий мыслитель говорит о том, что наибольшего эффекта «узнавание» достигает в сочетании с «переломом» в действии: «К тому же то главное, чем трагедия увлекает душу, — переломы и узнавания — суть части именно сказания» (*Аристотель*, Поэтика, 6) [14, с. 652]. Далее Аристотель подробно разъясняет, что он имеет в виду:

«Простым действием я называю такое действие... при котором перемена [судьбы] происходит без перелома и узнавания, а в сплетенном перемена происходит с узнаванием, с переломом или и с тем и с другим. Все это должно возникать из самого склада сказания так, чтобы оно следовало из прежних событий или по необходимости, или по вероятности, ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо.

Перелом (*peripeteia*), как сказано, есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом,.. [перемена] вероятная или необходимая. <...>

Узнавание же (*anagnōrīsis*), как ясно из названия, есть перемена от незнания к знанию, [а тем самым] к дружбе или к вражде [лиц], назначенных к счастью или несчастью. Самое лучшее узнавание — такое, когда с ним вместе происходит и перелом, как в „Эдипе“ (*Аристотель*, Поэтика, 10–11) [14, с. 656–657].

В ходе археологических раскопок в Помпеях были обнаружены две фрески и одна мозаика с композициями на один и тот же сюжет, видимо, весьма популярный у образованных римлян, — «Ахилл на острове Скирос» (илл. 1–3). Обе фрески теперь хранятся в Национальном археологическом музее в Неаполе, а мозаику по-прежнему можно видеть на своем месте, у входа в Дом Аполлона. Полагают, что прообразом для всех трех композиций послужила картина греческого живописца Афиниона из Маронеи, о котором нам сообщает, впрочем очень кратко, в «Естественной истории» Плиний Старший, упоминая в числе прочих известных произведений написанного им «Ахилла, укрываемого в девичьем обличе, с вывляющим его Улиссом» [19, р. 26; 20, р. 584]. Плиний сравнивает Афиниона со знаменитым греческим мастером второй половины IV в. до н. э. Никием и говорит о том, что никто не смог бы с ним соперничать, если бы он не умер в юности (*Плиний Ст.*, Естествознание, XXV, 40).

Сюжет картины связан с одним из эпизодов мифа о великом герое Греции и Троянской войны. Мать Ахилла, морская богиня Фетида, зная, что ему суждено погибнуть у стен Трои, укрывает сына во дворце царя Ликомеда на острове Скирос, среди его дочерей. В целях конспирации Ахилл носил там женскую одежду и назывался женским именем Пирра. Разузнав, где он прячется, Одиссей (Улисс) в сопровождении Диомеда явился на Скирос под видом купца с товаром. Внимание царских дочерей привлекли разложенные перед ними драгоценные ткани и украшения, кроме одной, которую больше интересовало брошенное тут же нарочно оружие. Когда же неожиданно раздался подстроенный Одиссеем звук трубы и бряцание щитов, девы в страхе разбежа-

лись, а Ахилл схватился за меч, чтобы отразить мнимое нападение, чем и выдал себя, несмотря на весь камуфляж (Гигин, Мифы, 96).

Хотя очевидное сходство говорит в пользу единого прототипа, три известные нам римские копии картины Афиниона значительно разнятся, так что приходится мысленно их суммировать, чтобы реконструировать оригинал, композиция которого, по всем статьям, была не только мастерски исполнена нежными, неяркими красками, что особо отметил Плиний, но и серьезно продумана живописцем-мыслителем. Характеризуя Афиниона, римский энциклопедист употребил выражение «*ut in ipsa pictura eruditio eluceat*», которое в последнем переводе на русский язык передано: «так что в самой живописи блистает совершенство». Но в примечании к этой фразе переводчик Г. А. Таронян пишет, что «здесь слово *eruditio* часто понимают в смысле „образованность“, „эрудиция“. <...> В таком случае следует переводить, по-видимому, так: „хотя в самой живописи проявляется образованность (ученость)“» [21, с. 581–582]. Этот второй вариант перевода кажется нам действительно более точным, а главное, очень важным для реконструкции произведения, так как позволяет без натяжки интерпретировать картину в духе учености эпохи создания.

Афинион выбрал для изображения кульминацию мифологического сюжета — момент узнавания. Только что прозвучал сигнал военной тревоги, и девушки в ужасе разбегаются, а представленный в центре композиции Ахилл хватается за щит. Находящийся справа от него Одиссей пронзает юношу пристальным взглядом, в то время как Диомед, с другой стороны от Пелида, пытается освободить его от женских одежд, возвращая ему подлинный облик. Итак, в центральной части картины разворачивается серьезная «физическая борьба за тело Ахилла», причем Одиссей и Диомед хватают руку своей жертвы с такой силой, которая недвусмысленно говорит о попытке похищения (илл. 1). Образ будущего героя Троянской войны оказывается окрашен эротизмом, но эротика эта двусмысленна, и двусмысленность подчеркнута не только более нежным видом Ахилла в сравнении с окружающими его брутальными мужчинами, но и обрамлением центральной, «мужской», сцены двумя симметрично расположенными фигурами молодых женщин: выставленной анфас нагой девушки справа в глубине и рифмующейся с ней на переднем плане сестрой, чьи обнаженные спина и зад, должно быть, завершали группу слева, что можно видеть, в частности, на помпейской мозаике [19, р. 28; 20, р. 583].

Таким образом, картина проникнута сексуальной энергией, пусть и притворной, основанной на игре в изменчивость гендера. Во всяком случае зритель ловит героев-мужчин в то мгновение, когда двое из них обращаются с одним из своих, как если бы он был тем, кем притворяется — женщиной, так что нам приходится напрягать зрение, чтобы найти в изображении Ахилла какой-нибудь идентифицирующий его характерный признак. На глазах наблюдателя происходит визуально зафиксированное нарушение гендерной роли и правил, которые поляризуют в нашем представлении мужское и женское начала [19, р. 28]. Хотя следует отметить, что во второй из помпейских фресок сексуальный подтекст умалается из-за того, что фигура дочери Ликомеда, что справа от центра, не столь динамична и полускрыта Одиссеем, так что здесь на первый план выходит его пронизательность в контексте путаницы с переодеванием, маскировкой и узнаванием (илл. 2). Мозаика же и вовсе лаконична, на ней остались лишь три фигуры: Ахилла, Одиссея и убегающей дочери Ликомеда слева, повернутой к зрителю обнаженным тылом (илл. 3).



Рис. 1. Ахилл на острове Скирос. I в. н.э. Фреска из таблиниума Дома Диоскуров в Помпеях. Неаполь, Национальный археологический музей. Фото С. В. Кукарина



Рис. 2. Ахилл на острове Скирос. I в. н.э. Фреска из перистиля Дома Ахилла в Помпеях. Неаполь, Национальный археологический музей

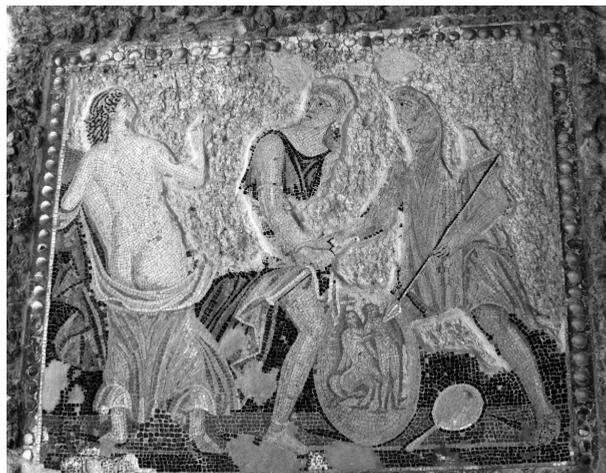


Рис. 3. Ахилл на острове Скирос. I в. н.э. Мозаика в Доме Аполлона в Помпеях. Фото С. В. Кукарина

Однако именно мозаика дает нам легко узнаваемое изображение на щите, на которое указывает копье Одиссея: это знаменитая сцена воспитания юного Ахилла кентавром Хироном, запечатленная на одной из широко известных фресок из Геркуланума (илл. 4). Ту же сцену, правда в более схематичном виде, можно наблюдать на щите и на второй фреске. Ахилл держит в руках лиру — символ эпической поэзии. Все говорит о том, что герою не уйти от его участи: ему суждено пасть на поле великой брани, прежде предав смерти сонмы врагов, жестоких и усердных в бою, а затем быть прославленным в веках устами величайшего из поэтов — Гомера. Так, популярная в антично-

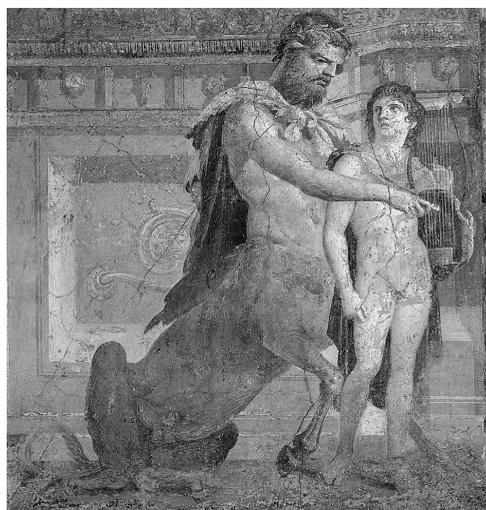


Рис. 4. Хирон, обучающий Ахилла. I в. н.э. Фрагмент фрески из Августеума в Геркулануме. Неаполь, Национальный археологический музей

сти тема трагической судьбы, уготованной Пелиду богами, органично входит в ткань художественного образа картины [19, p. 28–29].

Мы не будем останавливаться на сложном и вряд ли поддающемся однозначно-му решению вопросе о соотношении указанных трех помпейских произведений друг с другом и вероятным оригиналом [19, p. 29; 20, p. 583–584]. Афинион, действительно думающий художник, не только блестяще воплотил в красках идею Аристотеля о сочетании перелома в судьбе героя с его узнаванием окружающими как наилучший вариант развития драмы, но и сделал это исключительно средствами своего искусства — искусства живописи, которая говорит в данном случае сама за себя и не требует каких-либо аннотаций. Итак, налицо поэтика высокой трагедии, окрашенной величием эпоса. Есть ли здесь риторика? Безусловно. Поэтика предписывает исполнению закон, сумму правил, риторика их воплощает, но в данном случае средствами не языка, а изображения. Изобразительная риторика, таким образом, существует в нашем зрительном восприятии, но трудно уловима словами, так как она менее дискретна, чем язык, хотя по-своему логична. В картине Афиниона очень трудно найти ей точное соответствие среди известных риторических фигур речи, вернее, таких фигур здесь много, и они тесно связаны друг с другом, причем пластически: *оксюморон* как сочетание несочетаемого, даже противоположного, в образе главного героя сцены, Ахилла. *Плеоназм* — дублирование форм, не просто усиливающее их визуальное значение, но показывающее его разные грани, например, в симметричном расположении разбегающихся полуобнаженных дочерей Ликомеда. *Инверсия* как перестановка или *антитеза* — резкое противопоставление понятий, положений, образов, состояний, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом, что, пожалуй, пронизывает всю композицию, если иметь в виду смену и противопоставление мужского и женского. Наверное, можно найти приметы еще чего-нибудь из арсенала риторических фигур. Изображение противится однозначности и четкой определенности термина. Очевидно, здесь присутствует тонкая и многозначная, можно добавить, многоходовая, игра зрительных впечатлений на основе естественного разделения полов с их физиогномическими, патогномическими и культурными кодами: гендер, следовательно, является диалектическим базисом художественного образа, переливающегося в наших глазах упорядоченным сиянием нюансов смысла.

Визуально преподнесенное и обыгранное специфическими выразительными средствами изобразительного искусства гендерное различие должно быть особенно органично жанру парного портрета. В конце XIX века, в сезон раскопок 1898–1899 годов, французская археологическая экспедиция под руководством Альбера Гэе обнаружила в районе древнего города Антинополиса в Среднем Египте уникальный памятник — деревянное тондо, на котором в технике энкаустики изображены два молодых человека (илл. 5). О каких-либо иных обстоятельствах этой находки нам ничего не известно, можно лишь предположить, что, подобно другим так называемым фаумским портретам, тондо следует рассматривать в контексте заупокойного культа, возможно, оно находилось в святилище или трапезной семейной гробницы [23, S. 70]. На основе стилистического, иконографического и контекстуального анализа парный портрет из Антинополиса датируют 130–140 годами н.э., то есть приблизительно последними годами правления (и жизни) римского императора Адриана (76–138) [24, p. 65].

На тондо представлены в легком трехчетвертном повороте, почти анфас, два молодых человека, их фигуры видны по грудь, но снизу обрезаны в соответствии с кру-



Рис. 5. Парный мужской портрет из Антинополиса, так называемый «Портрет двух братьев». 130–140 гг. н.э. Доска (тондо), энкаустика. Каир, Египетский музей: инв. CG 33267

глой формой поля изображения. Юноши размещены на доске бок о бок симметрично относительно ее центральной оси, поэтому сравнение образов друг с другом кажется в данном случае само собой разумеющимся. Соответственно, мимо глаз зрителя не может пройти их разница в отношении костюма, возраста, цвета кожи, волосяного покрова и морщин на лицах. Молодой человек слева выглядит едва вышедшим из подросткового возраста: у него светлая и нежная кожа, пушок над верхней губой. Он явно моложе своего компаньона справа, кожа которого значительно темнее, на лице четко обозначены усы и бородка — приметы вполне созревшей мужественности, а лоб прорезан двумя горизонтальными морщинами. Присутствуют также знаковые различия в платье молодых людей: если более юный одет в пурпурно-красную хламиду, которая свидетельствует о его статусе эфеба, то другой — в белый плащ вроде тоги, как подобает зрелому мужу с точки зрения римско-эллинистического регламента в одежде. Кроме того, обращают на себя внимание изображения двух позолоченных статуэток богов, симметрично расположившиеся над обращенным вовне плечом каждого из юношей. Симметрию нарушает лишь сделанная слева, над плечом эфеба, надпись — дата египетского календаря, соответствующая 10 мая¹¹.

Еще в 1912 г. Эмиль Гиме идентифицировал изображенных на тондо из Антинополиса как братьев, и с тех пор ученые искали и подчеркивали в лицах двух молодых мужчин черты физиогномического сходства, объясняя, например, разницу в цвете кожи этническим различием родителей, что не было редкостью в римском Египте II века н.э. Однако в конце прошлого века в науке постепенно сформировалась иная, альтернатив-

¹¹ Так как даты очень редки на фаюмских портретах, ученые склонны считать, что в данном случае был зафиксирован день смерти и, соответственно, поминовения одного из персонажей, того, что выглядит моложе [23, S. 70–71].

ная, точка зрения на характер взаимоотношений моделей, которую наиболее последовательно, цельно и убедительно представила американская исследовательница Анна Хэкл, опубликовав в 2001 г. статью с весьма красноречивым названием «Братья или любовники? Новое прочтение „Тондо двух братьев“» [24]. В качестве доказательства гомосексуальной связи между юношами Хэкл опирается не только на явно читающийся гендерный подтекст контраста в их внешнем облике, но и на значение изображенных на портрете синкретических божеств Осирантиноя (Осирис + Антиной) и Германубиса (Гермес + Анубис), уже достаточно давно предложенное известным исследователем фаюмского портрета Клаусом Парлаской [23, S. 70–71]. В пользу такой, безусловно, далеко не для всех приемлемой и удобной трактовки парного портрета, ныне хранящегося в Египетском музее в Каире, говорит и его происхождение из Антинополиса, города, основанного императором Адрианом у места гибели его фаворита Антиноя в 130 г. н. э. и ставшего центром учрежденного в его честь культа.

Если абстрагироваться от этического аспекта предложенного Анной Хэкл прочтения каирского тондо, который, на наш взгляд, скорее уводит от научной истины, чем приближает к ней, поскольку нельзя подходить к изучению античной культуры с меркой христианской цивилизации, то перед нами памятник, в котором зримо овеществлены вполне обычные для греко-римского мира, которому был в то время причастен эллинистический Египет, взаимоотношения двух мужчин как *erastes* (любящего) и *eromenos* (любимого). Отмеченные выше физиогномические отличия изображенных персонажей достаточно красноречиво говорят и об этом характере отношений, и о том, кто есть кто. Хорошо известно, что гендерный подтекст лежал в основе разного цвета кожи мужчин и женщин в изобразительном искусстве Древнего Египта, причем издревле. Однако в римско-эллинистической культуре это различие приобрело дополнительный оттенок, прихватив аспект активной или пассивной роли человека в сексе независимо от его пола, о чем недвусмысленно свидетельствуют эпиграммы римских поэтов, например, известная эпиграмма Катулл на Цезаря (*Катулл*, Стихотворения, 93) [25, с. 97]:

Меньше всего я стремлюсь тебе быть по сердцу,
Цезарь:
Что мне, белый ты, черный ли ты человек?¹²

Отсылая всех, кто хочет в полной мере удостовериться в убедительности и доброкачественности аргументов Анны Хэкл, непосредственно к ее статье, заметим, что в контексте нашего исследования ее интерпретация «Тондо двух братьев» важна с точки зрения риторического характера художественного образа в целом. Почти четверть века тому назад Аркадий Ковельман в монографии «Риторика в тени пирамид. Массовое сознание римского Египта» назвал изображения восковыми красками на деревянных дощечках дешевым аналогом римских портретных бюстов, проводя параллель между живописью и риторикой: «Фаюмский портрет — риторика в живописи и по стилю, и по социальной сути» [16, с. 148]. Тогда резкое отрицание автором художественной ценности этого феномена вызвало в его адрес отповедь со стороны специалистов-искусствоведов [26]. В этом отношении историк, пожалуй, действовал слишком

¹² Цветовую антисимметрию в данном случае следует понимать так: лирическому герою стихотворения римского поэта совершенно безразлично, какую роль Цезарь предпочитает в сексе: пассивную (белый) или активную (черный человек) [24, р. 73].

радикально, к тому же не привел емких аргументов в свою пользу. В чем с ним можно согласиться, по нашему мнению, так это с тем, что фаюмский портрет буквально пропитан риторикой. Дело в том, что для Ковельмана риторика по определению чужда подлинному искусству, здесь он вполне солидарен с Белинским, в устах которого она была символом формального абстрактного содержания, принципиально отличного от содержания действительного [6, с. 107]. Историки искусства обиделись на него в том числе потому, что в оценке художественных достоинств сочинений, созданных по риторическим лекалам, они были с ним заодно, — такой вышел парадокс.

Ковельман не прошел в своей книге и мимо нашего тондо: «Молодые мужчины делятся на два типа: один — кроткий и чувствительный, другой — энергичный, высокомерный, гордящийся своей силой (два брата на овальном портрете из Каирского музея вполне соответствуют этим двум персонажам)» [16, с. 148]. Риторика контраста образов, основанного, как и в случае с картиной Афиниона «Ахилл на острове Скирос», на своеобразной диалектике мужского и женского, наверное, лучше всего может быть описана риторической фигурой *антитетон*, которая представляет собой противопоставление, не образующее противоречия, например, в результате придания противоположных качеств двум разным лицам. Здесь это противопоставление реализовано визуальными средствами: физиогномикой юношей, их одеждой, соответствующей определенному социальному статусу, сопряженному с тем или иным гендерным поведением, наконец, взаимодополняющей симметрией, в которую вовлечены не только персонажи, но и статуэтки богов, внесших свою лепту в смысл изображения (их роль, впрочем, до конца еще не разгадана). Однако достаточно точное смысловое соотношение изобразительной риторики с риторикой ученой обнаруживает тут себя безо всякого сомнения.

Интересно, что в снятом виде, как выражаются философы, подобная риторика контраста может быть обнаружена в европейском изобразительном искусстве гораздо более позднего времени, хотя и в рамках риторической эпохи, поэтому ее, по-видимому, следует рассматривать как устойчивую художественную форму, пришедшую в Новое время из древности, но уже безотносительно ее первоначального ярко выраженного гендерного привкуса. В качестве красноречивого примера можно привести известное произведение Эль Греко «Апостолы Петр и Павел» (ок. 1582–1592; илл. 6) из собрания Государственного Эрмитажа.

Несмотря на огромный временной скачок, который мы таким образом совершаем, живучесть рассматриваемой риторической формулы может быть объяснена не только общим характером эпохи, в которой на всем ее протяжении риторика играла ведущую роль в формировании ее художественного лица. Эль Греко — Доменикос Теотокопулос (1541–1614) — был греком не только по происхождению, но и по воспитанию и образованию. Как известно, он родился на острове Крит, там рос и выучился на иконописца. Сравнительно недавно были обнаружены ранее неизвестные критские работы живописца, имеющие его подпись и при этом выполненные в совершенно иной манере, всецело византийской и по стилю, и по иконографии, например, «Успение Богоматери», обретенное в 1983 г. в Эрмуполисе (о. Сирос) [27, с. 6–12; 28, с. 8–9]. Эль Греко покинул родину, как теперь считают, после 1567 г., то есть когда ему было уже более 25 лет, следовательно, вполне сложившимся человеком [29, с. 14]. Поэтому не будет большим преувеличением сказать, что византийская закваска живописца могла давать о себе знать на протяжении всего его творчества, даже тогда, когда сложилась его уникальная

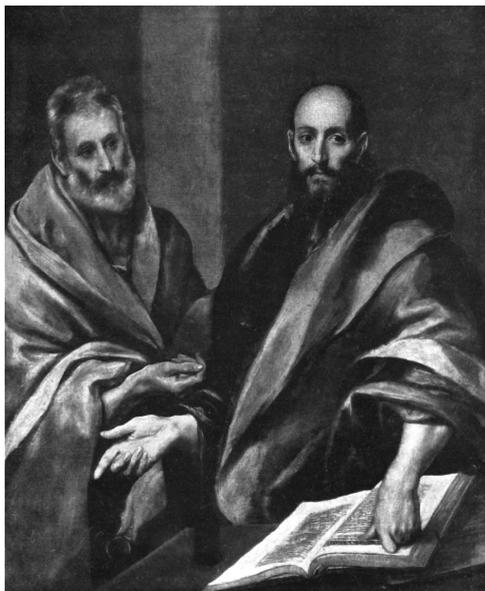


Рис. 6. Эль Греко. Апостолы Петр и Павел. Между 1587 и 1592 гг. Холст, масло. 121,5×105 см. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Фото Л. Г. Хейфеца

манера, а сам он давно жил в Испании. В Византии же, в отличие от Западной Европы, традиции античного искусства, античной риторики продолжали существовать практически беспрерывно [30, с.13–14].

Контраст образов апостолов Петра и Павла, которые противопоставлены друг другу и дополняют друг друга одновременно, давно подмечен учеными, не скрыт он и от взгляда любого внимательного зрителя. Так, например, характеризует образы в своей монографии, посвященной греко-испанскому художнику, известный отечественный исследователь изобразительных искусств Пиренейского полуострова Т. Н. Каптерева: «Здесь сопоставлены два различных темперамента, два различных типа характера: кроткий созерцательный Петр и убежденный, страстный проповедник Павел с огненным взором. <...> Руки апостолов образуют красноречивый узор, и, хотя жесты их не связаны между собой так же, как разобщены их взгляды, оба апостола объединены общим внутренним переживанием, отмечены печатью общей духовной красоты» [29, с. 113]. Все, кто дают оценку этому произведению, в разных словах и выражениях говорят о нем приблизительно одно и то же [28, с. 62–63]. Примечательно употребление в процитированном только что отрывке прилагательного *красноречивый*. Т. Н. Каптерева далее справедливо замечает, что подобный «принцип сопоставления, выраженный в острой, контрастной форме», отличает и многие другие парные изображения святых у Эль Греко, например, апостола Петра и Св. Ильдефонса для капеллы Обалье церкви Сан Висенте в Толедо (Музей Эскориала) [29, с. 113], Иоанна Евангелиста и Иоанна Крестителя (Толедо, Музей Санта Крус) и др. Таким образом, можно констатировать факт устойчивого применения художником риторической фигуры *антитетона* в ее изобразительной форме.

То, что в данном случае (особенно в отношении иконографически устойчивого типа парного изображения апостолов Петра и Павла), имеет место до определенной степени имперсональная художественная форма, подкрепляется другими примерами из византийского искусства: фреской с изображениями тех же апостолов в монастыре Рабдуху на Афоне, обнимающимися Петром и Павлом на фреске в афонской библиотеке Ватопеда (обе: конец XII в.) [30, с. 102; илл. 355–357]. Наконец, большие доски «Апостол Петр» и «Апостол Павел» из деисусного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире, которые теперь украшают постоянную экспозицию Русского музея и приписываются кругу работ Андрея Рублева, также укладываются в обозначенную нами риторическую схему, хотя представляют собой, с одной стороны, отдельные произведения, а с другой — части большого живописного ансамбля.

Однако пристальное рассмотрение данных памятников выходит за рамки нашего исследования. Подведем итоги. Античное изобразительное искусство, действительно, насквозь риторично, что отнюдь не умаляет его высоких художественных достижений и достоинств. Умное пластически разыгранное включение риторических фигур в изображение, что, в частности, демонстрирует картина греческого мастера Афиниона «Ахилл на острове Скирос», ставит живописную композицию по силе выразительности на одну ступень с драмой «сплетенного действия» (Аристотель), насыщая ее эффектным визуальным правдоподобием. В основе коллизии лежат антисимметрия и перемена (подмена) гендера, естественное разделение человечества на мужскую и женскую половины, которые и делают возможным анализ произведений искусства в контексте гендерного подхода. Риторика парного портрета превращает это природное различие в противопоставление и взаимодополнение контрастных типов, придавая художественному образу в целом остроту и внутреннюю динамику (тондо из собрания Египетского музея в Каире). В преображенном, снятом виде эта риторика контраста продолжает жить в парных изображениях последующих времен в рамках риторической эпохи («Апостолы Петр и Павел» Эль Греко).

Литература

1. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. 304 с.
2. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 3–14.
3. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 15–46.
4. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
5. Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX веков // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 522–563.
6. Лифшиц М. А. Эстетика Гегеля и современность. 1982. Последняя работа Мих. Лифшица / публ. М. В. Герман, А. М. Пичилян, В. Г. Арсланова // Вопросы философии. 2001. № 11. С. 98–112.
7. Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Античность. Средневековье / в пер. и под ред. С. А. Мальцевой. СПб.: Пневма, 2001. 692 с.
8. Winckelmann J. J. Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden: Waltherischen Hofbuchhandlung, 1764. 476 S.

9. Винкельманн И. И. История искусства древности. Малые сочинения / изд. подгот. И. Е. Бабанов. СПб.: Алетейя; Гос. Эрмитаж, 2000. 800 с.
10. Carpenter R. Rec. ad op.: Bieber M. The Sculpture of the Hellenistic Age (New York, 1955) // Art Bulletin. 1957. № 39. P. 67–73.
11. Carpenter R. Greek Sculpture: a Critical Review. Chicago: University of Chicago Press, 1961. 275 p.
12. Fullerton M. D. „Der Stil der Nachahmer“: a Brief Historiography of Stylistic Retrospection // Ancient Art and Its Historiography / ed. by A. A. Donohue, M. D. Fullerton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 92–117.
13. Elsner J. Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2007. 350 p.
14. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Соч.: в 4 т. / АН СССР. Ин-т философии. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.
15. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / под ред. С. С. Аверинцева и др. М.: Наука, 1994. Т. 2. 672 с.
16. Ковельман А. Б. Риторика в тени пирамид: массовое сознание римского Египта. М.: Наука, 1988. 192 с.
17. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003. 504 с.
18. Лотман Ю. М. Риторика // Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1981. Вып. 12. С. 8–28.
19. Beard M., Henderson J. Classical Art: from Greece to Rome. Oxford: Oxford University Press, 2001. 298 p.
20. Robertson M. A History of Greek Art: in 2 vol. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. Vol. 1–2. 835 p.
21. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / изд. подгот. Г. А. Таронян. М.: Ладомир, 1994. 941 с.
22. Гигин. Мифы / пер. с лат. Д. О. Торшилова; под ред. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. СПб.: Алетейя, 2000. XL, 359 с.
23. Parlasca K. Mumienporträts und verwandte Denkmäler. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1966. 294 S.
24. Haeckl A. E. Brothers or Lovers? A New Reading of the “Tondo of the Two Brothers” // Bulletin of the American Society of Papyrologists. 2001. № 38. P. 63–78.
25. Катюлл. Книга стихотворений / изд. подгот. С. В. Шервинский, М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1986. 302 с.
26. Каковкин А. Я. О риторике и фаюмских портретах // Вестник древней истории. 1990. № 3. С. 169–171.
27. Шольц-Хёنزель М. Эль Греко / пер. с нем. А. А. Медведева. Köln; М.: TASCHEN / АРТ-РОДНИК, 2005. 96 с.
28. Василенко Н. В. Эль Греко. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. 72 с.
29. Кантерева Т. Н. Эль Греко. М.: Галарт, 2008. 216 с.
30. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 329 с.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.