

УДК: 7.041.3; 808.5

ББК: 85.1

А43

DOI:10.18688/aa166-1-10

А. Г. Сечин

***Cuirasse esthétique* в терминах и понятиях «Риторики» Аристотеля**

Термин *cuirasse esthétique* — «эстетическая кираса», если перевести это словосочетание с французского языка буквально, — стал достаточно широко применяться в англоязычной науке после публикации в 1956 г. книги Кеннета Кларка «Нагота в искусстве», где известный британский искусствовед употребил его в отношении изображения идеального мужского торса у древнегреческого скульптора V в. до н. э. Поликлета (Илл. 15) и его подражателей: «...Поликлет собственноручно усовершенствовал внутреннюю структуру торса. Он понял, что торс создается как скульптурный блок, положение вздутий и впадин на нем хотя и вызывает некоторые воспоминания, но в то же время может быть гармоничным только благодаря вариациям и акцентам <...> Поликлет, очевидно, гораздо более тщательно следовал законам мышечной архитектуры, и именно от него идет стандартная схематизация торса, по-французски называемая *cuirasse esthétique*; расположение мышц настолько формализовано, что действительно оно использовалось при конструировании лат и было для тела героя чем-то вроде античной театральной маски» [2, с. 50–51]. По признанию самого Кларка, он заимствовал это выражение у французских критиков¹, обозначавших им «формализованный мужской торс», заметив, что это понятие может быть распространено и на определенного рода изображения нагого женского тела, поскольку имеет абстрактный характер: «Античная схема подразумевала столь полное слияние чувственного и геометрического, что создала своего рода доспех» [2, с. 409].

Слова «доспех» и «латы» здесь совсем не случайны, так как *cuirasse esthétique* непосредственно связана с *cuirasse musclée* — «мышечной кирасой», представлявшей собой защитный панцирь, форма которого схематически повторяла рельеф мужского торса [2, с. 424–425]. Постепенно *cuirasse esthétique* как более идеальное и абстрактное понятие оттеснила *cuirasse musclée* в специальный словарь археологов, занимающихся исключительно вопросами древнего оружия на уровне реальных артефактов. В качестве термина «эстетическая кираса» подходит и для описания изображений воинов, одетых в подобные панцири, на фресках и картинах европейских художников начиная с эпохи Возрождения и до начала XIX столетия, а в академической живописи такие доспехи до сих пор являются необходимым элементом художественного языка. Истоки этой иконографии следует искать в восхищении мастеров Ренессанса величественным

¹ Например, у Ж. Шарбонно [11, р. 77].

характером древнеримского искусства, где со времен принципата получили действительно широкое распространение так называемые «панцирные статуи» — одним из самых известных образцов подобного рода произведений является мраморное изваяние императора Августа из Прима-Порта (Илл. 16).

Будучи известным знатоком и исследователем в первую очередь искусства итальянского Ренессанса, Кларк, конечно, не мог пройти мимо увлечения его любимыми мастерами этой античной художественной формой, хотя отнюдь не разделял их энтузиазм: «*Cuirasse esthétique*, столь восхищавшая художников Возрождения, — одна из тех черт античного искусства, которые в наибольшей степени отвращают современный вкус. Она кажется нам грубой по своей природе и абсолютно безжизненной» [2, с. 51]. Эта цитата показывает, что в его устах данное словосочетание носит оценочный характер, причем с явным негативным оттенком. Наверное, неслучайно Кларк употребляет французский вариант без перевода.

Из описания Кларком *cuirasse esthétique* Поликлета становится очевидным, что речь идет о частном случае «наготы в искусстве», которая, по его мнению, была изобретена греками в V в. до н. э. в качестве «формы искусства» [2, с. 11]. При этом самому древнегреческому скульптору он, как мы видим из продолжения цитаты, воздавал должное: «Однако <...> оригиналы производили сильное впечатление. Такова копия “Дорифора” из Уффици: выполненная в твердом, гладком базальте, она передает эффект бронзы и сделана с необычайной тщательностью. Она сохраняет нечто от настроения и сосредоточенности оригинала и подтверждает, что схема тела, применявшаяся Поликлетом, как и все дошедшие до нас абстракции, не только была жизненной, но и обладала мощной энергией, тем более что эта энергия была направлена в столь узкое русло» [2, с. 51, илл. 26]. Кларка, таким образом, не удовлетворяло продолжение традиции изображать в том же ключе, в виде стандартной схемы-конструкции, мужской торса либо его отражение в панцире у многочисленных подражателей Поликлета, включая живописцев эпохи Возрождения, например А. Мантенью (Илл. 17).

Как уже говорилось, сам Кларк был склонен расширенно понимать *cuirasse esthétique*, раздвигая пределы ее значения так, что она начинала захватывать и изображения обнаженных женских фигур, выполненные живописцами XX столетия в соответствии с жестко закрепленной схемой [2, с. 409]. Мы сознательно сузим этот чрезвычайно широкий интервал абстракции все-таки до формализованного представления мужского торса. Поверяя изобразительное искусство научной терминологией, следует помнить о важном методологическом принципе: исследуемый иконографический феномен, каким в данном случае и предстает указанный способ изображения натуры, для начала необходимо точно и недвусмысленно связать с используемым вербальным понятием, четко очертив границы его значения. В этом нам помогут рассуждения ученых о генезисе *cuirasse esthétique* в искусстве греческой классики.

В сознании некоторых исследователей «эстетическая кираса» остается теснейшим образом связанной с *cuirasse musclée*, так что ее жесткая симметричная форма определена двойкой функцией доспеха — защитить самого воина и напугать его врага. Этой точки зрения придерживается Н. Спайви, который резонно замечает, что достигнуть такого результата в развитии мускулатуры в реальности не в состоянии ни один атлет,

как бы он ни старался [19, p. 134–135; 20, p. 112]. В трудах, посвященных современным представлениям о маскулинности в жизни и искусстве, когда в центре внимания автора оказывается образ идеального мужчины, *cuirasse esthétique* обычно называют исключительно мускульные панцири статуарных и живописных произведений, находя для них аналогии, например, в устрашающей противника экипировке игроков в американский футбол [10, p. 184; 12, p. 49–51].

Однако «Дорифор» Поликлета рисует нам обнаженного юношу, без лат, и его копье не кажется орудием нападения. К. Халлитт, размышляя о происхождении классического искусства вообще, сделал, в частности, вывод о том, что *cuirasse esthétique* древнегреческого скульптора явилась результатом своего рода компромисса между стремлением греческих мастеров к наибольшей натуралистичности и необходимостью сохранить за сакральными по смыслу изображениями впечатление возвышенного [13, p. 81–82]. С возвышенным тесно связано представление о благородстве, и для Э. Стюарта, подхватывающего мысль Халлитта, этот иконографический феномен является осязаемым воплощением такого важного для древних греков понятия, как *aretē* — доблесть, мужество, достоинство [22, p. 250–253]. И Халлитт, и Стюарт согласны с явной формализацией мужского торса по законам симметрии и определенных пропорциональных отношений, в ходе которой имели место отбор и особое акцентирование некоторых деталей натуры, например, подвздошного гребня². М. Робертсон, характеризуя статую «Дорифора», заметил, что его «анатомия заметно упрощена, и формы, выбранные для акцента, произвольны», а их отбор скорее всего был сделан по эстетическим причинам, с оглядкой на как будто навсегда отвергнутые ранее архаические статуи, продолжавшие внушать благоговение [18, p. 330], — французские критики, изобретшие термин, неслучайно включили в его название эпитет «эстетический». Итак, суммируя все выше сказанное, предложим такое определение: *cuirasse esthétique* — это художественная форма, изобретенная древними греками в V в. до н. э. для изображения мужского торса с выражением средствами искусства (симметрией, ритмом, контрастом «вздутый и впадин», пропорциональностью, преувеличением и отбором из натуры наиболее приличного и сообразного предмету) согласно их представлениям сущностных качеств истинного мужчины — самой идеи (эйдоса) мужественности. Тут нужно подчеркнуть, что, по нашему мнению, этот эйдос тяготеет скорее к растворенному в земном воздухе типу, чем к недостижимому идеалу, витающему где-то в облаках.

Следуя логике рассуждений Кларка и доверившись его вкусу, нужно признать, что «эстетическая кираса», с одной стороны, маркирует собой некое единство Античности

² П. Теннант предпринял интересную попытку объяснить причины такой гиперболизации, сделав особый акцент как раз на преувеличенно раздутом подвздошном гребне. Он приходит к выводу из трех пунктов. Во-первых, Теннант проводит аналогию с древнегреческой архитектурой: подвздошный гребень, таким образом, играет в построении мужского тела ту же роль, что и архитрав в стоечно-балочной системе древнего зодчества, резко отделяя корпус от ног. Во-вторых, его гипертрофированное вздутие должно было вносить свой вклад в выразительные возможности контрапоста, подчеркивая наклон таза. В-третьих, цитируя Э. Стюарта [21, p. 93], он пишет о влиянии на способ изображения мужского тела гомосексуальной культуры древних греков, для которых наиболее аттрактивны были не гениталии, а бедра [23, p. 37–40]. К статье Теннанта, единственной обнаруженной нами публикации, темой которой является исключительно *cuirasse esthétique*, мы еще вернемся.

и Ренессанса, с другой же — отделяет указанные эпохи от художественной культуры Нового времени. Действительно, хотя она была популярна в искусстве классицизма, а в академизме и салонном искусстве встречается и поныне, все-таки часто становится в наше время предметом откровенных насмешек.

Так, работая над костюмом императора Клавдия для постановки оперы Генделя «Агриппина» в Берлинской государственной опере в 2010 г., французский модельер Кристиан Лакруа сделал *cuirasse musclée* яркой деталью образа незадачливого властителя³. Исполнитель этой роли М. Финк даже внешне напоминает С. Берлускони, над похождениями которого с молоденькими девушками, что свойственно и герою Генделя, тогда смеялась вся Европа. Но мы знаем и статую Клавдия в образе Юпитера, исполненную при жизни императора с вполне серьезными намерениями [17, p. 154, fig. 4.16]. Постмодернистское искусство с его склонностью к иронии и самоиронии охотно включает в свой арсенал и собственно *cuirasse esthétique*: полотно «Триумф Гомера» О. Маслова и В. Кузнецова, приверженцев так называемой Новой Академии, основанной Тимуром Новиковым в начале 1990-х гг. в Петербурге, может служить тому ярким примером [5]. На нем в виде древнегреческих героев и поэтов изображены основные участники Академии во главе с ее основателем.

Итак, в современную эпоху «эстетическая кираса» стала играть роль визуального клише, часто придающего образу комическую окраску. Из сравнения Кларка этой художественной формы с античной театральной маской напрашивается вывод, что и в его представлении *cuirasse esthétique* была «общим местом» визуальной, или иконической, риторики.

Указывая на «двойное понимание риторики», Умберто Эко особо выделяет «риторику как хранилище омертвевших и избыточных форм <...> стремящуюся укрепить адресата в его убеждениях» [9, с. 130]. Именно в этом случае, по мнению ученого, риторика «представляет собой обширный арсенал “формул”, отлаженных решений» — «синтагма с устойчивым иконографическим значением», если иметь в виду визуальные сообщения [9, с. 131].

По нашему мнению, *cuirasse esthétique* благодаря своей жесткой, схематичной конструкции еще в Античности стала общепринятым приемом иконической риторики, чем и можно объяснить ее широкое распространение в искусстве на протяжении длительного времени. В качестве такого приема она может быть описана в терминах и понятиях «Риторики» Аристотеля, что способствует уточнению ее смысла. Древнегреческий философ различал среди риторических силлогизмов «общие места (топосы)» и «частные энтимемы (эйдосы и роды)», последние образуются и используются в границах какого-либо искусства согласно с его возможностями, причем «одни [из них] уже существуют в законченном виде, а другие еще не получили полной законченности» (I, 2, 20) [1, с. 23]. В рамках нашего исследования представляются чрезвычайно важными рассуждения философа о частных энтимемах, «которые выведены из посылок, отно-

³ См. первую иллюстрацию к статье [7]. Можно привести пример из практики популярных современных зрелищ, вспомнив один из показательных номеров российского фигуриста Е. Плющенко, когда его накладные мускулы à la Геракл Фарнезе вызывали гомерический смех зрителей.

сящихся к отдельным родам и видам явлений; так, например, есть посылки физики, из которых нельзя вывести энтимему или силлогизм относительно этики, а в области этики есть другие посылки, из которых нельзя сделать никакого вывода для физики, точно так же и в области всех [других наук]. Те [энтимемы первого рода, то есть *topoi*] не сделают человека сведущим в области какой-нибудь частной науки, потому что они не касаются какого-нибудь определенного предмета» (I, 2, 21) [1, с. 24]. Из этого разъяснения *genē* и *eidē*, родов и видов, становится ясно, что *cuirasse esthétique*, имеющая определенный закрепленный эйдос, то есть вид, является *частной энтимемой*.

В «Физиогномике» Псевдо-Аристотеля, составленной кем-то из его последователей, можно найти значение данного физиогномического силлогизма: «У кого живот плоский — сильны душой; соотносится с мужественным типом <...> Те, у кого большая и крепкая спина, — сильны душой; это соотносится с мужественным типом <....> У кого широкие бока — сильны душой, соотносится с мужественным типом <...> Имеющие широкую и хорошо расчлененную [мускулистую] грудь — сильны душой; это соотносится с мужественным типом» [3, с. 340]. Как выше уже упоминалось, П. Теннант проводит аналогию между *cuirasse esthétique* и античной архитектурой, полагая, что рельеф подвздошного гребня играет роль своеобразного архитрава в строении мужского тела, четко отделяя корпус от ног. Он отмечает, что такое же подчеркнутое членение тела мы наблюдаем в вазовой живописи, то есть оно являлось характерной чертой изобразительного языка греков [23, р. 37]. Дж. Поллитт, которого Теннант цитирует, писал, что одним из наиболее важных эстетических принципов эллинов, проявившихся в их искусстве, был анализ целостной формы через вычленение ее компонентов; греческий художник, «предпочитал стоять в стороне от натуры, анализируя составляющие ее элементы, чтобы затем воссоздать ее в соответствии со своим пониманием того, какой она должна быть» [14, р. 5]. На наш взгляд, античная физиогномика отражает именно этот эстетический подход древних, когда эйдос того или иного существа, в частности мужчины вообще, складывается из его выразительно охарактеризованных частей.

Трактат Псевдо-Аристотеля не обходит вниманием и мужские бедра: «У кого бедра ширококостные и мускулистые — сильны душой; это соотносится с мужественным типом» [3, с. 340]. Напомним, что одной из функций гипертрофированного подвздошного гребня в мужских изваяниях Теннант видит заострение внимания зрителя на мускулистых бедрах изображенного, связывая этот иконографический феномен с гомосексуальным оттенком культуры древних греков, чему он приводит красноречивые примеры из поэзии [23, р. 39–40].

Интересно, что этот предьявляемый нашему зрению набор «вздутий и впадин», гармоничное сочетание которых создается «только благодаря вариациям и акцентам» в соответствии с «законами мышечной архитектуры», говоря словами Кларка, не исчерпывается физикой, но методом диалектики и технологией риторики размещает в *телесной форме* определенное *этическое содержание*. Широко известна, как обычно, лапидарная и потому загадочная характеристика творчества Поликлета, приведенная в «Естествознании» Плинием Старшим (XXXIV, 56): «Особенность его в том, что он начал создавать статуи опирающимися на одну ногу, однако Варрон говорит, что они квадратны (*quadrata*) и почти по одному образцу» [6, с. 65]. О том, что скрывается за

quadrata в этой фразе, существует разногласие мнений. Чаще всего его трактуют буквально — «квадратный», то есть широкоплечий, массивный, коренастый, имеющий плотное телосложение [6, с. 314]. Между тем в «Риторике» Аристотеля (III, 11, 2) есть такое замечание: «Выражение, что нравственно хороший (*agathos*) человек четырехуголен (*tetragōnos*), есть метафора...» [1, с. 145]. Это же слово *tetragōnos*, которое в переводе на латынь и будет *quadratus*, встречаем в близком значении в его «Никомаховой этике» (I, 11 1100b): «Всегда или большей частью будет поступать и мыслить согласно добродетели и будет наилучше переносить случайности и будет всегда вполне гармоничным тот, кто поистине хорош (*agathos*) и устойчив (*tetragōnos*) без упрека» [4, с. 283–284]. А. Ф. Лосев там же приводит и другие примеры употребления слов *tetragōnos* и *quadratus* для выражения высокой этической оценки Платоном и иными авторами, всегда с оттенком совершенства. Такое метафорическое истолкование *cuirasse esthétique* в духе особого морального превосходства ее «носителя» не противоречит указанному выше физиогномическому силлогизму, ибо в понимании античного человека тот, кто «силен душой», как правило, и великодушен.

Кларк указывает на этот чрезвычайно важный для верного понимания работ древнегреческого скульптора аспект: «Неправильно рассматривать Поликлета и с сугубо эстетических позиций, поскольку его творчество основывается на этическом идеале, для которого вопросы формы были второстепенными» [2, с. 52]. Вот тут-то и проявляется расщелина между старым и новым, а возможно, между греческим и римским пониманием смысла древней художественной формы. В качестве первоуродного напрашивается словосочетание *cuirasse éthique* или по крайней мере *cuirasse éthique et esthétique*, где на первом месте стоит прилагательное «этический». Кларк, безусловно, ощущал этот важный элемент Поликлетовых статуй и им подобных образов, но он как будто мешал ему наслаждаться ими как произведениями искусства либо, в определенных случаях, действительно отпугивал своей искусственностью.

Обратимся к описанию фрески Мантеньи «Шествие св. Иакова на казнь» (см. илл. 17) нашего современника и соотечественника А. В. Степанова: «Андреа сталкивает и доводит до предельного напряжения две силы — силу духа христианского святого и мощь императорского Рима <...> Подойдя к роковой черте, разделяющей жизнь и смерть, герой возвышается над зрителем — но <...> и легионеры выходят на авансцену, чтобы противопоставить христианскому подвижнику свою холеную грацию, спокойную властность, тяжелую самоуверенную красоту. Древний Рим у Мантеньи достоин восхищения, даже когда с точки зрения христианской он становится империей зла» [8, с. 266]. Далее Степанов замечает, что в упрек художнику можно поставить то, «что он не всегда приравнивал свою манеру к характеру сюжета» [8, с. 267]. Но, возможно, холеная грация *cuirasse musclée* римских легионеров в сознании художника и противостояла идеально устроенная живая плоть св. Себастьяна или самого Христа?

Если такое противопоставление живого и искусственного, имитирующего жизнь, имело место в сознании мастеров Ренессанса, то его истоки следует искать тоже в Античности. В 2014 г. исполнилось две тысячи лет со дня смерти Октавиана Августа. На приуроченной к этому юбилею выставке в Риме статуя императора из Прима-Порта стояла рядом с неаполитанской копией «Дорифора» Поликлета. Сравнивая эти рабо-

ты, современные исследователи древнеримской художественной культуры говорят не о простом подражании Августа, но о пластически выраженном примере *эпидейктического*, то есть *хвалебного, красноречия*, которое здесь сознательно поставлено на службу идеологии принципата [16, р. 162–190]. Аристотель, характеризуя этот вид элоквенции, в качестве главных его особенностей отмечает сравнение и преувеличение («Риторика»: I, 9), чему богато украшенная статуя из Прима-Порта, без сомнения, может служить образцом. Хотя, как мы знаем, и «Дорифору» свойственно и то, и другое, если рассматривать его торс на фоне тела нормального физически развитого человека. В римской теории красноречия есть важное понятие *aemulatio* — *подражание-состяжание*, — которое приводит к сдвигу в восприятии образа на фоне подобных предшествующих, призвано возвысить его в глазах сравнивающих над тем, с чем он сравнивается [15, р. 273–276]. В данном случае акцент «сильного душой» не улетучивается вовсе, но приобретает явный милитаристский оттенок, в основе которого лежит не естественное право урожденного «великодушным», а искусно сконструированная машина власти и повиновения.

Литература

1. *Аристотель. Риторика* / Пер. Н. Платоновой // *Античные риторика* / Под ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во Московского университета, 1978. — С. 15–164.
2. *Кларк К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы* / Пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстовой. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 480 с.
3. *Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. — М.: Искусство, 1975. — 776 с.
4. *Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика* / 2-е изд., испр. и доп. — М.: Ладомир, 1994. — 544 с.
5. «Новая Академия. Санкт-Петербург» — музей актуального искусства ART4.RU // LiveJournal. URL: <http://art4ru.livejournal.com/310278.html> (дата обращения: 30.01.2016).
6. *Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве* / Изд. подготовил Г. А. Тароян. — М.: Ладомир, 1994. — 941 с.
7. *Рахманова А. Императрица Агриппина интригует: опера барокко в Берлине* // Deutsche Welle. 08.02.2010. URL: <http://www.dw.com/ru/императрица-интригует-опера-барокко-в-берлине/a-5220515> (дата обращения: 30.01.2016).
8. *Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века*. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 504 с.
9. *Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию* / Пер. с итал. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 544 с.
10. *Buchbinder D. Studying Man and Masculinities*. — London — New York: Routledge, 2013. — 203 p.
11. *Charbonneau J. La Sculpture grecque classique*. — Vol. 2. — Paris: Éditions de Cluny, 1945. — 226 p.
12. *Dutton K. R. The Perfectible Body: The Western Ideal of Physical Development*. — New York: Continuum International Publ. Group, 1995. — 400 p.
13. *Hallett C. H. The Origins of the Classical Style in Sculpture* // *The Journal of Hellenic Studies*. — 1986. — Vol. 106. — P. 71–84.
14. *Pollitt J. J. Art and Experience in Classical Greece*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1972. — 208 p.
15. *Pollini J. The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleiton Heroic Ideal: The Rhetoric of Art* // *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition* / W. G. Moon (ed.). — Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 1995. — P. 262–282.
16. *Pollini J. From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. — Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press, 2012. — 550 p. — (Oklahoma Series in Classical Studies. Vol. 48).

17. *Ramage N. H., Ramage A. Roman Art.* 5th ed. — Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2009. — 384 p.
18. *Robertson C. M. A History of Greek Art: in 2 vols.* — Cambridge: Cambridge University Press, 1975. — 835 p.
19. *Spivey N. Greek Sculpture.* — Cambridge: Cambridge University Press, 2013. — 329 p.
20. *Spivey N. Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings.* — London: Thames and Hudson, 1996. — 240 p.
21. *Stewart A. F. Art, Desire, and the Body in Ancient Greece.* — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — 272 p.
22. *Stewart A. F. Notes on the Reception of the Polykleitan Style: Diomedes to Alexander // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition / W. G. Moon (ed.).* — Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 1995. — P. 246–261.
23. *Tennant P. Reading between the Loins: A Curious Anomaly in the Portrayal of the Male Physique in Greek Sculpture // Akroterion.* — 2008. — Vol. 53. — P. 31–41.

Название статьи. *Cuirasse esthétique* в терминах и понятиях «Риторики» Аристотеля.

Сведения об авторе. Сечин Александр Георгиевич — кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. sechin_a@mail.ru

Аннотация. *Cuirasse esthétique* (фр., букв. эстетическая кираса) — схематическое изображение мужского торса, восходящее к «Канону» («Дорифору») древнегреческого скульптора Поликлета. Используя определение К. Кларка наготы в искусстве как художественной формы, изобретенной греками в V в. до н. э., можно говорить о Поликлетовом мужском торсе как идеальной форме изображения тела человека, прямого или косвенного, в виде мускульного панциря. Кларк полагал, что в глазах современного зрителя эта идеальная форма груба и абсолютно безжизненна, хотя в свое время восхищала многих художников эпохи Возрождения, — ярким примером такого восхищения и подражания может служить творчество Мантеньи. Таким образом, *cuirasse esthétique*, с одной стороны, маркирует собой некое эстетическое единство Античности и Ренессанса, с другой же — отделяет указанные эпохи от художественной культуры Нового времени, хотя, как мы знаем, была популярна в искусстве классицизма, а в академизме и салонном искусстве существует поныне. По нашему мнению, *cuirasse esthétique* еще в Античности стала общепринятым приемом иконической риторики, чем и можно объяснить ее широкое распространение в искусстве на протяжении длительного времени. В качестве такого приема она может быть описана в терминах и понятиях «Риторики» Аристотеля, что способствует уточнению ее смысла. Древнегреческий философ различал «общие места (топосы)» и «частные энтимемы (эйдосы и роды)», последние образуются и используются в границах какого-либо искусства согласно с его возможностями. Как риторический силлогизм (частная энтимема) *cuirasse esthétique* представляет собой визуальное клише, значение которого тесно сопряжено с физиогномическими представлениями древних греков о сущностных качествах мужчины вообще. В родовом отношении это клише наилучшим образом соотносится с эпидейктическим (хвалебным) красноречием, для которого, по словам Аристотеля, обычным способом убеждения были сравнение и преувеличение.

Ключевые слова: Кеннет Кларк; *cuirasse esthétique*; мускульный панцирь; «Риторика» Аристотеля; частная энтимема; иконическая риторика; визуальное клише; античная физиогномика; эпидейктическое красноречие; Андреа Мантенья.

Title. *Cuirasse Esthétique in Terms and Concepts of Aristotle's Rhetoric.*

Author. Sechin, Alexander Georgievich — Ph. D., associate professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, The Moika River nab., 48, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. sechin_a@mail.ru

Abstract. *Cuirasse esthétique* (fr., literally means esthetic cuirass) is a schematic image of the male torso that goes back to the Canon (Doryphoros) by Greek sculptor Polykleitos. Using K. Clark's definition of the nude in fine art as an artform invented by the Greeks in the 5th century B.C., it is possible to treat Polykleitos' torso as an ideal form of naked male body in art, direct or indirect one (the muscle cuirass designed to mimic an idealized human physique). Clark believed that for modern viewers this ideal form is rough and lifeless, though at their time it was admired by many artists of Renaissance. Mantegna's images can serve as a striking example of such admiration and imitation. Thus, *cuirasse esthétique*, on the one hand, marks itself as a certain esthetic unity of antiquity and the Renaissance; on the other, it separates the specified eras from artistic

culture of Modern times though, as we know, it was popular during the 17th century classical art period and Neoclassicism. It exists until now in academism. In our opinion, *cuirasse esthétique* in antiquity became a standard devise of iconic rhetoric, which may explain its wide circulation for a long time. As such devise, it can be described in terms and concepts of Aristotle's *Rhetoric* which will allow us to define its sense more exactly. The ancient Greek philosopher distinguished "common topics (*koinoi topoi*), which may be applied alike to Law, Physics, Politics, and many other sciences that differ in kind", and "specific topics or enthymemes (*eidē* and *genē*)", the latter deal with particular subject matter. As an enthymeme, it is a visual cliché, whose meaning is closely connected with Greek's physiognomic idea of male essential qualities in general. *Cuirasse esthétique* as a visual topic (*eidos*) in the best way corresponds to the epideictic (laudatory) kind of rhetorical speeches, for which, according to Aristotle, a usual way of persuasion were comparison and amplification.

Keywords: Kenneth Clark; *cuirasse esthétique*; muscle cuirass; Aristotle's *Rhetoric*; enthymeme; iconic rhetoric; visual cliché; ancient physiognomics; epideictic eloquence; Andrea Mantegna.

References

- Buchbinder D. *Studying Man and Masculinities*. London — New York, Routledge Publ., 2013. 203 p.
- Charbonneaux J. *La Sculpture grecque classique, 2 vols*. Paris, de Cluny Publ., 1945. 131 p.; 226 p. (in French).
- Clark K. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1956. 457 p.
- Dutton K. R. *The Perfectible Body: The Western Ideal of Physical Development*. New York, Continuum International Publ. Group Publ., 1995. 400 p.
- Eco U. *La struttura assente*. Milan, Bompiani Publ., 1980. 425 p. (in Italian).
- Evans E. C. *Physiognomics in the Ancient World*. Philadelphia, The American Philosophical Society Publ., 1969. 101 p.
- Förster R. (ed.) *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini, 2 vols*. Leipzig, Teubner Publ., 1893. 431 p.; 534 p. (in Latin).
- Hallett C. H. The Origins of the Classical Style in Sculpture. *The Journal of Hellenic Studies*, 1986, vol. 106, pp. 71–84.
- Himmelman N. *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*. Berlin, Walter de Gruyter Publ., 1990. 126 p. (in German).
- Losev A. F. *Istorija antichnoj jestetiki. Aristotel' i pozdnjaja klassika (A History of Classical Esthetics. Aristotle and the Late Classics)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 776 p. (in Russian).
- Losev A. F. *Istorija antichnoj jestetiki. Rannjaja klassika (A History of Classical Esthetics. The Early Classics)*. Moscow, Ladomir Publ., 1994. 544 p. (in Russian).
- Moon W. G. (ed.) *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*. Madison, Wis., The University of Wisconsin Press Publ., 1995. 363 p.
- Pollitt J. J. *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1972. 208 p.
- Pollini J. *From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. Norman, Oklahoma, The University of Oklahoma Press Publ., 2012. 550 p.
- Ramage P. H.; Ramage A. *Roman Art*. Upper Saddle River, NJ, Pearson Prentice Hall Publ., 2009. 384 p.
- Robertson C. M. *A History of Greek Art, 2 vols*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1975. 835 p.
- Spivey N. *Greek Sculpture*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2013. 329 p.
- Spivey N. *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*. London, Thames and Hudson Publ., 1996. 240 p.
- Stepanov A. V. *Iskusstvo jepohi Vozrozhdenija. Italija. XIV–XV veka (Art of the Renaissance. Italy. 14th–15th Centuries)*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 504 p. (in Russian).
- Stewart A. F. *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1997. 272 p.
- Stewart A. F. *Greek Sculpture: An Exploration, 2 vols*. New Haven — London, Yale University Press Publ., 1990. 380 p; 881 figs.
- Tennant P. Reading between the Loins: A Curious Anomaly in the Portrayal of the Male Physique in Greek Sculpture. *Akroterion*, 2008, vol. 53, pp. 31–41.



Илл. 15. Поликлет. Дорифор. Бронза. Современная реконструкция на основе римских копий оригинала V в. до н. э. Университет Людвиг-Максимилиана, Мюнхен. Фото: Kommunikation und Presse LMU, C. Olesinski



Илл. 16. Статуя Октавиана Августа из Прима Порты. Мрамор. I в. Музей Кьярамонти, Ватикан. Фото: Lessingimages.com



Илл. 17. Андреа Мантенья. Шествие Св. Иакова на казнь. Фреска, современное состояние. 1449–1455. Капелла Оветари в церкви Эремитани, Падуя. Фото А. Г. Сечина