

Иконическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару»

Александр Сечин

В статье рассмотрена академическая программа А.А. Иванова в контексте теории иконической риторики Ю.М. Лотмана. Отталкиваясь от работ своих предшественников, прежде всего М.М. Алленова, который ближе всех подошел к истолкованию картины в русле античной риторической традиции, автор доказывает, что в основе ее внутренней формы лежит принцип риторического силлогизма с антисимметричной диспозицией противоположительного периода речи (согласно «Риторике» Аристотеля). Истоки риторики нужно искать в том влиянии, которое оказал на сына отец, А.И. Иванов, воспитанный в Академии художеств в традициях риторического типа мышления. Импульс к такому прочтению картины дали размышления С.С. Аверинцева о характере античной риторической культуры и ее долгой жизни в веках.

Ключевые слова: иконическая риторика, А.А. Иванов, А.И. Иванов, Императорская Академия художеств, риторический силлогизм, диспозиция.

Любящих всех я люблю! Но умею тех ненавидеть,
Кто причиняет мне вред; опытен в том и другом.

Античная эпиграмма из «Венка» Мелеагра

Теорию иконической риторики в отечественном искусствознании во второй половине прошлого века, пожалуй, наиболее убедительно, полно и глубоко трактовал в своих статьях Юрий Михайлович Лотман¹. Опираясь на некоторые сформулированные им положения, те, которые кажутся нам безусловно верными, это исследование отчасти восполняет недостаток подробно разобранных конкретных примеров, подтверждающих умозрительные размышления выдающегося ученого, а также стремится их скорректировать согласно нашему разумению. Речь идет прежде всего о таком важном понятии лотмановских рассуждений о риторике, как *семантический троп*, возникающий в художественном тексте в резуль-

тате схождения несходного, когда явленный миру новый смысл высказан одновременно на двух языках, природа которых столь различна, что между ними существует, с одной стороны, совершенно очевидная ситуация взаимной непереводаемости, с другой, тяга к взаимодействию, поскольку только оно и способно этот новый смысл высказать². Под риторическим высказыванием Лотман понимал такое сообщение, которое не может быть выражено иначе, не-риторическим образом: «Риторическая структура лежит не в сфере выражения, а в сфере содержания»³. Понятно, что под это определение не подпадают риторические «украшения», снятие которых с текста не меняет его глубинного смысла, оставляет его суть нетронутой⁴.

Принципиальную непереводаемость тяготеющих друг к другу текстов ученый объяснял тем, что один из них *дискретен*, то есть строится на основе законов естественного языка, *речи*, обладает линейной и временной последовательностью, а второй *континуален*, представляет собой *изображение*, например полотно картины, смысл которого «размазан» в ее *n*-мерном семантическом пространстве. В этом случае значащим элементом произведения является его текстовая часть в целом, разъять которую на отдельные знаки, по мнению Лотмана, бывает затруднительно, а само такое выделение порой носит искусственный характер⁵. Размышляя философски, крупно и глубоко, ученый видел причину этого знаменательного явления, лежащего в основе творческого мышления вообще, не только в области искусства, в *гетерогенности сознания человека*⁶.

Не погружаясь вслед за выдающимся семиотиком в такие философские глубины, вернемся к понятию семантического тропа в связи с изобразительным искусством на примере картины. На наш взгляд, во-первых, не стоит рассматривать как континуально организованный текст все живописное полотно целиком, ведь противники семиотического подхода к истолкованию изображения с точки зрения языка, безусловно, правы, когда указывают на некоторые качественные свойства живописи, которые абсолютно невербализуемы, хотя провести четкую границу между текстом и не-текстом чрезвычайно сложно. Во-вторых, семантический троп, возникающий в результате взаимодействия риторики и изображения, не только может быть выделен при внимательном, вдумчивом анализе произведения искусства, но и представляет собой *содержание в выражении* и поэтому позволяет говорить о себе как о *внутренней форме* произведения. Таким образом, риторическое высказывание в данном случае является и содержанием, и формой художественного сообщения, причем если оно, высказывание, приобретает вид риторической фигуры, то и фигура эта уже играет роль внутренней формы произведения, а не пресловутого внешнего украшения, от которого можно легко и безболезненно для смысла изображения избавиться.

Сергей Сергеевич Аверинцев, отдавший дань изучению риторики как культурно-исторического явления, писал, что в нашем обиходе это сло-

во обычно используется для обозначения декоративных приемов, подцвечивающих речь, подразумевая те самые «украшения», которые имел в виду и Лотман и которые принципиально не влияют на смысл, содержание высказывания. Расцвет этой *индивидуальной риторики*, в терминологии Аверинцева, приходится на эпоху романтизма и последующее время, когда риторический тип мышления и соответствующий ему тип культуры, предписывающий автору следовать в своем творчестве «дедуктивно определяемой и решительно надличной, даже надвременной норме», ушел в прошлое⁷. Норма и метод как рефлексия о норме и законах, ее порождающих, ей сопутствующих, – два краеугольных камня той *классической риторики*. Именно в ее среде, по нашему убеждению, лотмановский семантический троп как внутренняя форма произведения искусства в указанном выше смысле наиболее органичен, естествен, что и будет далее продемонстрировано на примере картины великого русского живописца Александра Андреевича Иванова (1806–1858).

В одной из своих статей, посвященных особенностям «поэтики готового слова», где риторика играла ведущую роль в обобщении действительности, Аверинцев наглядно и остроумно показывает принципиальное отличие художественного текста риторической культуры от современной литературы, сравнивая примерный экфрасис битвы античного ратора Либания (314 – ок. 393 г.) с повестью Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича». «У этого рука отторгается, у того же око исторгается; сей простерт, пораженный в пах, оному же некто разверз чрево... Некто, умертвив того-то, снимал с павшего доспехи, и некто, приметив его за этим делом, сразив, поверг на труп; а самого этого – еще новый...» – читаем у Либания⁸. Текст пестрит местоимениями, которыми весьма богат греческий язык, хотя наиболее часто повторяется слово «некто», т.е. Используя это упражнение, писатель мог замещать местоимения именами героев, как в многочисленных описаниях кровавых сражений «Илиады» Гомера, но риторический дух, дух «общего места», присущий «античному риторическому взгляду» на изображение битвы, при этом не менялся. Иначе, прямо противоположным образом, рассуждает герой повести Толстого: безнадежно больной, он не хочет умирать, сопротивляется смерти и не видит себя подставленным вместо Кая в известном силлогизме из учебника логики: «Кай – человек, люди смертны, поэтому Кай смертен». «То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он был совсем, совсем особенное от всех других существо...» – внушает себе Иван Ильич⁹.

Возвращаясь к примеру Аверинцева из экфрасиса Либания, отметим, что нанизанные на нить битвы события часто прямо противоположны друг другу по смыслу: «Один умер, убив многих, а другой – немногих...»¹⁰ Аристотель в «Риторике», давая развернутую характеристику сложному периоду речи и рассматривая его разновидности, придает особое значение *противоположительному*, «в котором в каждом из двух членов



Ил. 1. А.А. Иванов. Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару. 1827. Холст, масло. 178,5x213. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

одна противоположность стоит рядом с другой или один и тот же член присоединяется к двум противоположностям»¹¹. Нетрудно заметить, что примерное описание сражения у Либания четко следует в русле этого способа выражения при нагнетании ужасов поражения и радости побед участников поединков, из перечисления которых по обыкновению соткан художественный образ античной баталии. Почему? Ответ на этот вопрос находим тоже у Аристотеля: «Такой способ изложения приятен, потому что противоположности чрезвычайно доступны пониманию, а если они стоят рядом, они (еще) понятнее, а также потому, что (этот способ изложения) походит на силлогизм, так как изобличение есть соединение противоположностей»¹².

Именно такой силлогизм мы находим в «дипломной картине»¹³ Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару»¹⁴. (Ил. 1.) Противопоставление эмоций, испытываемых приближенными фараона, брошенными им по неизвестной нам прихоти в тюрьму и узнающими из уст Иосифа свою судьбу (один из

них через три дня будет возвращен повелителем ко двору, а второй – казнен), должно быть отмечено внимательным зрителем мгновенно. Сложнее заметить, вернее, поверить в то, что на полотне противоположные роли виночерпия и хлебодара разыграны одним и тем же человеком, что и позволяет, на наш взгляд, говорить о «некто» (τις) в том значении, которое придавала данному неопределенному местоимению классическая риторика. Первым если не заметил, то отметил необычайное физиогномическое сходство героев картины Иванова М.В. Алпатов: «Нагота узников напоминает наготу академических натурщиков; виночерпий и хлебодар словно списаны с одной и той же модели – причем на этот раз Иванов не счел нужным “облагородить” их тела и бородатые лица»¹⁵. С тех пор никто из серьезных исследователей творчества русского живописца не проходил мимо бросающегося в глаза сходства двух евнухов¹⁶ фараона на большом академическом холсте, пытаюсь найти этому более глубокое толкование, чем сам первооткрыватель, М.В. Алпатов¹⁷, который прямо о смысле отмеченной им особенности ничего не сказал, но в контексте его анализа картины, полной, как он считал, «ученической незрелости», напрашивается простое ее объяснение использованием одного и того же натурщика по случайно сложившимся обстоятельствам или недомыслию молодого художника.

Все же за ранним произведением живописца, несмотря на его безусловные достоинства, повлекшие награждение автора по представлению и из средств Общества поощрения художников золотой медалью первой степени (Большой золотой медалью) Императорской Академии художеств¹⁸, закрепилось, не без влияния маститого советского искусствоведа, определение «ученической и традиционной»¹⁹. На мнение Алпатова и многих других исследователей творчества русского художника, видимо, повлиял широко распространенный стереотип: учебная студия, даже «дипломная картина», не может быть лишена недостатков. Таким был подход и первого критика этой работы – анонимного обозревателя академической выставки 1827 года в газете «Северная пчела», подписавшего свою статью «Z». «*Иосиф, толкующий сны в темнице*, г. Иванова младшего (*)²⁰ – картина, обращающая на себя внимание с весьма выгодной стороны, – писал автор. – Конечно, мы желали бы видеть поменьше сухости в положении тела Иосифа, побольше выражения в лице его и жизни в руках; желали бы также, чтобы движение и лицо скованного хлебодара яснее выражали испуг несчастного, слышащего роковую весть, а не неистовство человека бешеного; зато в других частях картина сия вполне вознаграждает сии недостатки...»²¹

Михаил Алпатов чрезвычайно изобретательно развил миф о том, что полотно Иванова имело определенный, хотя и скрытый и невольный, политический подтекст, обнаруживая в себе иносказательный отклик впечатлительного юноши на казнь декабристов и наступление реакции с воцарением Николая I²². Этому отчасти способствовал сам художник, вспо-

миная возникшие вокруг его картины слухи: «Злой невежда, а их у нас нет счета, истолкует самую невинную мысль художника сатирою, и вот, ни в чем не повинный погибает. Вспомните исторические барельефы в моей картине “Иосиф” – это дело мне чуть ссылки не стоило!!»²³ М.В. Алпатов, чей фундаментальный труд о жизни и творчестве Александра Иванова вышел в свет в 1956 году, когда началось развенчание культа личности Сталина, не мог пройти мимо случая и не прочесть полотно художника как «поэму о мрачной судьбе людей в условиях деспотизма»²⁴. И поверить в возникновение таких причудливых мыслей в головах некоторых ревнителей благочиния в ту эпоху возможно: ведь даже в процитированном выше критическом разборе «Иосифа, толкующего сны...» в «Северной пчеле» его автор выражает легкое недовольство тем, что в движении и лице сокрушенного ужасным предсказанием хлебодара выражен не столько испуг, сколько «неистовство человека бешеного». Но все же мнение С.С. Степановой о том, что политический аспект, который появился в толковании этой картины, обязан своим возникновением не авторскому замыслу, а попутным обстоятельствам, представляется более правдоподобным²⁵.

Александр Иванов писал о себе и своих близких: «Мои родители мнительны, – порок сей породили беспрестанные неприятности в их жизни, мы всосали с молоком сей недостаток. Мы росли и внимали добродетели вместе с мнительностью...»²⁶ Если взглянуть с этой стороны на его переписку с отцом, Андреем Ивановичем Ивановым, то несомненно так оно и было. Чрезвычайно ценный и важный аспект взаимоотношений отца и сына Ивановых (о матери мы знаем слишком мало, чтобы судить об этом) и, особенно, влияния Иванова-старшего на Александра Андреевича пока еще остается большей частью на периферии искусствоведческих трудов, посвященных Иванову-младшему. Из опубликованного составляют исключение интереснейшие наблюдения и выводы на сей счет Н.Н. Пунина, который убедительно объясняет, почему для лучшего понимания личности именно Александра Иванова столь важен биографический подход: «Когда мы говорим о влиянии одного художника на другого, мы обычно имеем в виду влияние культурное, влияние школы или метода, наконец, просто формальное влияние (заимствования), никаких других влияний не может быть, если дело идет об обычных взаимоотношениях между художниками; в данном случае мы рассматриваем *взаимоотношения особого порядка: перед нами художник-отец влияет на художника-сына*; при таком взаимоотношении мы уже не можем говорить только о культурном, методическом или формальном воздействии; возникает влияние другого порядка – я бы назвал его *психологическим влиянием*»²⁷ (курсив мой. – А.С.).

Еще до Пунина важную роль в воспитании, жизни и творчестве Александра Иванова его «отца, учителя и друга» Андрея Ивановича отметил и проанализировал А.В. Лебедев в своей незавершенной и потому неиз-

данной монографии, рукопись которой хранится в архиве Третьяковской галереи, где он работал в 1920–1944 годы²⁸. И Пунин, и Лебедев не согласны с приговором, вынесенным Иванову-отцу историками искусства Петром Гнедичем и Александром Бенуа, считавшими, что он, будучи сухим педантом, отчасти засушил талант сына (Гнедич)²⁹, а сама ивановская семья была типично мещанской, в которой «все интересы сводились к мелкому и жалкому – к заботам о карьере, о заказах, к пустым сплетням и пересудам об академических нравах и происшествиях»³⁰ (выделено Н.Н. Пуниным. – А.С.). При этом в оценке результатов безусловно сильного родительского влияния мнения исследователей значительно расходятся.

Николай Николаевич Пунин – человек своего времени, он, конечно, будучи истинно ученым, более объективен и проницателен во взглядах на русский классицизм, чем, например, эстетствующий мирискусник Бенуа, но академизм презирает и клеймит, пожалуй, с еще большей страстью. Его суждение относительно указанного «психологического влияния» отличается известной радикальностью, в конечном счете он видит его «пагубным», поскольку Андрей Иванов как «художник малоодаренный, т.е., иначе говоря, нетворческий человек», но обладавший «сильной и деспотической волей», не мог ни в полной мере понять творческие порывы своего сына, ни должным образом оценить его прорывы в неизведанные до него в отечественном искусстве дали³¹. Нравоучительный, дидактический тон отцовских писем Александру Иванову настолько противен Пунину, так его раздражает, что он забывает поставить себя на место послушного и отцелюбивого сына. «Что, кроме “ипохондрии” и “жестокой меланхолии” (выражение самого Ал. Иванова), могло вызвать», по его мнению, в Александре Андреевиче такое письмо отца: «Зная по опыту, сколь трудно самому собой приискать сюжет, которым бы мог быть доволен художник, я не советую тебе много на то устремляться, а особенно на что ни есть необыкновенное, новое, если то само не представится, каким ни есть случаем. Поверь мне, любезный Александр, что простой предмет, хорошо обработанный, будет уважен: я понимаю *простой* – многотрактованный; но трактовать один и тот же предмет можно различным образом, и тут-то, по моему мнению, есть различие, означающее степень ума художника. Отбрось же все заботы по сему делу; пиши картины небольшие, но с отделкою; это будет лучше и назидательно для твоего здоровья...»³²

А.В. Лебедев тоже считал Иванова-старшего академическим профессором, застрявшим своими взглядами на искусство в XVIII столетии и не обладавшим особо сильной художественной индивидуальностью, но тон его писем сыну оценивает совершенно иначе. По его мнению, Андрей Иванович отнюдь не давит своим авторитетом на Александра, а выступает в роли «педагога и друга», умудренного жизненным опытом и вооруженного здравым смыслом. Он не стремится навязать сыну свое суждение, снабдить его готовыми ответами и шаблонами, а пытается «заставить корреспондента самого как следует понять свои замыслы»³³. В этом смыс-

ле ситуация пресловутого «психологического влияния» напоминает нам своим характером воистину ставшие уже знаменитыми в истории мирового искусства взаимоотношения Леопольда Моцарта и его гениального отпрыска.

Лебедев более досконально, чем кто-либо иной из исследователей творчества Александра Иванова изучил его предпочтения в сонме великих предшественников, художников-классицистов, естественно, не скрывая того, что имена были рекомендованы нашему живописцу его отцом, как, впрочем, и системой академического художественного образования в целом. Особо выделим Никола Пуссена, «любимого моего мастера», по словам самого Александра Андреевича, как он недвусмысленно проговорился, будучи вынужденным «не совсем выгодно отозваться» в своем сообщении из Рима Обществу поощрения художников об одной из картин французского живописца, которую внимательно рассмотрел в Ватикане³⁴. В связи с процитированным выше фрагментом письма Андрея Ивановича сыну о том, стоит ли художнику самому приискивать сюжет, полезно вспомнить одно из высказываний французского маэстро, известное нам в пересказе его современника и биографа Джованни Беллори: «Новизна в живописи заключается главным образом не в еще невиданном сюжете, а в хорошем и новом расположении и выражении (*disposizione ed espressione*), благодаря которым расхожий и старый сюжет становится необычайным и новым»³⁵. Причиной поразительного созвучия мыслей Никола Пуссена и Андрея Иванова не обязательно является знакомство последнего с книгой Беллори или каким-либо изложением содержащихся в ней «Замечаний о живописи» по-французски или по-русски, хотя и этого нельзя исключать³⁶. Обе цитаты представляют собой прежде всего яркое свидетельство *риторического типа мышления*, свойственного как французскому живописцу XVII столетия, так и русскому художнику XVIII–XIX веков. Эта мысль в устах Иванова-старшего тем более важна для нашего исследования, что непосредственно затрагивает важнейший вопрос *творческого метода*, каковым и была создана картина, о которой в нем идет речь. Письмо написано в середине июня 1833 года и явилось откликом встревоженного отца на решение Александра избрать предметом для нового большого полотна *смысл всего Евангелия* («Явление Мессии»): предмет сей, по мнению Андрея Иванова, «неудобоисполнителен, по ограниченности живописи», а сына он упрекает в надменности. Но если мысленно вернуться на шесть лет назад, когда Александр Иванов работал над своей «дипломной картиной», то скромный юноша вряд ли мыслил иначе, чем его родитель и наставник, взявшись за «предмет простой – многотрактованный», но проявив при этом высочайшую «степень ума художника»!³⁷

Исследователи творчества великого русского живописца часто цитируют его письмо Н.М. Рожалину: «Отцу моему я обязан жизнью и *искусством*, которое внушено мне как *ремесло*. Вам я обязан понятием о жизни

и об отношении искусства моего к источнику его – душе»³⁸ (курсив мой. – А.С.). Письмо может быть датировано 1831–1833 годами³⁹, когда Иванов познакомился с адресатом в Риме, где тот жил в доме княгини Зинаиды Волконской и занимался воспитанием ее сына. Художник на удивление быстро сблизился и плотно общался со своим сверстником, выпускником Московского университета, литератором Николаем Матеевичем Рожалиным (1805–1834). Алпатов и Бернштейн, Загянская и Алленов придают этим двум фразам, находящимся, говоря языком Аристотеля, в «противоположительном» отношении друг к другу, большое значение, как будто они маркируют собой поворотный пункт в развитии духовного мира и формировании эстетических взглядов русского живописца⁴⁰. Пунин, незнакомый, наверное, с этим письмом, но хорошо осведомленный о рассуждениях своих предшественников о «творческих переломах или даже “кризисах”», якобы пережитых Ивановым в 1834 и 1848 годах, выступал категорически против такого подхода к изучению мировоззрения художника⁴¹. Две главы его неоконченной докторской диссертации трактуют проблему преемственной связи художественных опытов Иванова с античной классической традицией через древнерусское и европейское классицистическое искусство, одним из передаточных звеньев которой, при всех ее издержках, была *академическая система*⁴², возвращенная, добавим от себя, во многом на дрожжах *классической риторики*. Выделенные нами в процитированном выше письме художника, в первом предложении отрывка, слова «искусство как ремесло» как раз и имеют в виду усвоенную Ивановым от отца риторическую традицию, которая никогда не исчезала совсем в его творчестве. Эта «арс комбинаторика», если воспользоваться термином из недавно вышедшей в свет книги А.А. Бобрикова «Другая история русского искусства», автор которой вкладывает в него, правда, исключительно негативный смысл, совершенно не понимая ни механики, ни эстетики академической традиции отечественной художественной жизни⁴³, была не только впитана Александром Ивановым, словно с молоком матери, – она взрастила в нем художественный гений исключительной силы и глубины.

Обладающий большой чувствительностью к риторике в живописи и пониманием ее благой производительной силы для европейского образительного искусства, С.М. Даниэль заметил в связи с большой картиной художника «Явление Мессии»: «“Театральность”, “риторизм” и подобные определения применимы как к Брюллову и Бруни, так и к Иванову, но с разными знаками»⁴⁴ (курсив мой. – А.С.). Мысль, которую еще ранее блестяще проиллюстрировал М.М. Алленов, причем как раз картиной «Иосиф, толкующий сны...»: «...декларативно подчеркнутое сходство (виночерпия и хлебодача) 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*»⁴⁵ (курсив мой. – А.С.). Это чистой воды риторика, в том самом смысле, о котором писал С.С. Аверинцев, цитируя и поясняя греческого ратора Либания! То, что здесь имела место не случайность, а результат следования определенному *методу*, доказывает многократное использование художником в своем творчестве двойников, что также было отмечено наблюдательным Алленовым в связи с интенсивной работой Александра Иванова над «Явлением Мессии». В частности, в одном из эскизов к картине «в образе так называемого “ближайшего к Христу” в толпе справа Иванов изображает самого же Христа. Христос буквально еще “там” и уже “здесь”»⁴⁶. По мнению исследователя, *разбивание персонажей на антитетические пары было основным принципом работы живописца над грандиозным историческим полотном*⁴⁷. Удвоение героя «дипломной картины» Иванова, таким образом, является достаточно ранним примером применения указанного принципа, или метода, которому он, судя по всему, продолжал следовать и в дальнейшем⁴⁸.

Процесс *двойного удвоения*, или *удвоения удвоения*, предметов как следствие перенесения внутрь картины эффекта отражения, издавна хорошо известное и привычное человеку качество функции зеркала, Ю.М. Лотман считал одним из краеугольных камней иконической риторики. В этом случае *возможность* семиотической ситуации превращается в *действительность*, но не реальную, а подверженную магии искусства, ибо «явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения»⁴⁹. Если следовать логике ученого, то как встречающиеся на поверхности нашей планеты разломы земной коры делают наглядным ее внутреннее строение, так и картины, художественный образ которых основан на эффекте двойного удвоения, открывают нашим глазам действие «магической функции» образительного искусства, отличной от таковой обычного зеркала. Лотман иллюстрирует свой тезис общеизвестными примерами включения именно зеркала в изображение на холсте, прежде всего «Портретом четы Арнольфини» Яна ван Эйка, а также упоминает знаменитые шедевры Диего Веласкеса – «Венеру перед зеркалом» и «Менины»⁵⁰. Мы же остановимся на некоторых произведениях итальянской живописи XVII века как еще одной важной струе, которая питала живительными соками академическую систему, воспитавшую обоих Ивановых, отца и сына⁵¹.

Даже беглый осмотр богатой эрмитажной коллекции картин итальянских художников, работавших в начале XVII столетия и испытавших влияние как академической системы, так и Караваджо⁵², позволяет найти довольно красноречивые образцы для подражания, в хорошем смысле

слова, риторике зазеркалья в живописи. Оба выбранных нами произведения – «Увенчание тернием» Т. Саллини⁵³ и «Давид с головой Голиафа» Д. Фетти⁵⁴ – ныне украшают экспозицию итальянской живописи XVII–XVIII веков ГМИИ им. А.С. Пушкина, но до 1920–1930-х годов находились в Санкт-Петербурге, в императорском собрании⁵⁵. (Ил. 2.) На полотне Томмазо Салини изображен драматичный момент Страстей Христовых, когда палач, водрузив на голову Спасителя терновый венец, для усиления боли затягивает его с помощью специально продетого между ветвями терна шнура, чтобы острые шипы глубже вонзились в незащищенную плоть. Мучитель предусмотрительно надел перчатку на руку, соприкасающуюся с тернием. Видимо, уже видя первины своих усилий, он раскрыл рот в своего рода экстазе от творимого им насилия, которым поглощен весь без остатка. Лик Христа, напротив, спокоен, хотя бледен, как и его обнаженная грудь и руки. Испытываемая им боль словно просветлила его и окончательно настроила на принятие на себя жертвенной роли во имя высокой и благой цели. При столь различном, даже контрастном эмоциональном состоянии образов тем более бросается в глаза поразительное *физиогномическое сходство* жертвы и палача, так что, разглядывая картину, Михаил Алпатов, пожалуй, и тут бы отметил, что Иисус и римский воин «словно списаны с одной и той же модели».

Эффект противопоставления палача и жертвы лежит и в основе художественного образа полотна Доменико Фетти, хотя кульминация драмы как будто уже позади: юный аристократ, представленный в роли легендарного библейского пастуха, театрально подбоченясь, гордо демонстрирует нам свой страшный трофей – голову якобы поверженного им великана. (Ил. 3.) Но это – первое впечатление. Присмотревшись, явственно замечаешь в *безжизненном лице* Голиафа *черты физиономии* его победителя. Оставим в качестве повода для других текстов сакраментальный вопрос: что хотел этим сказать художник?⁵⁶ Для нас важна констатация внутри обеих картин итальянских живописцев магии *невидимого «зеркала»*, что, кстати, отличает их от перечисленных выше примеров Лотмана, где зеркало «реально» присутствует в произведении, так что обнаруженный нами эффект удвоения удвоения выходит за пределы, жестко очерченные данным условием. Так риторика противоположительного периода *речи* переплавляется искусством *живописи* в иконическую риторику *изображения*, и на наших глазах в прямом смысле слова возникает *семантический троп как внутренняя форма произведения изобразительного искусства – картины*. Стоит ли в этом случае говорить о безусловной взаимной непереводаемости кодов различных семиотических систем, как утверждает Юрий Лотман? Их столкновение рождает новую систему – новый смысл, поэтому взаимопроникновение кодов этих систем, здесь – словесной и изобразительной, должно быть достаточно глубоким, чтобы возникающие между ними структурные связи и порождали эту новую систему-смысл.



Ил. 2. Томмазо Салини (прозванный Мао). Коронование терновым венцом. Холст (перевод с дерева), масло. 125x90. 1610. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

Возвращаясь к предмету нашей статьи, заметим, что М.М. Алленов в конечном счете трактует идею «Иосифа, толкующего сны...» в романтическом ключе, ставя «дипломную работу» Александра Иванова в один ряд с «Последним днем Помпеи» Карла Брюллова и «Медным змием» Федора Бруни, ибо во всех трех произведениях судьба людей оказывается во власти слепого рока; автор, однако, отдает пальму первенства Иванову, причем не только хронологически, но и в плане разумного ограничения сцены двумя персонажами, претерпевающими противоположные чувства. Ясно обозначив «пределы психологизма, возможного для такого рода сюжетов», Иванов, по мнению ученого, словно предостерегал Брюллова и Бруни от «однообразного повторения мимических гримас» при большом количестве действующих лиц, но те не вняли предупреждению⁵⁷. Интересно, что, говоря о романтизме, современный исследователь невольно использует для сравнения живописных полотен друг с другом *квантитативный (количественный) подход*, который был свойствен именно риторической традиции, когда заходила речь о сопоставлении художественных текстов различных авторов. Об этом писал С.С. Аверинцев, ссылаясь, в частности на Дионисия Галикарнасского, который, например, сравнивает индивидуальные стили риториков Исократа и Лисия «по признаку большего или меньшего присутствия того или иного качества... как бы редуцируя качественное различие к количественному “больше – меньше”»⁵⁸.

На наш взгляд, интерпретация Михаилом Алленовым «Иосифа, толкующего сны...» великолепна, но не лишена противоречия. Прочтение этой картины художника как академической по форме и романтической по содержанию разрушает (причем столь рано!) свойственную Александру Иванову на протяжении всего его творчества целостность художественной природы, превращая тему рока, разработанную здесь «с простотой и ясностью математической задачи»⁵⁹ в некий стилистический винегрет⁶⁰. На размышления Алленова о том, что в искусстве классицизма в принципе не могло быть места изображению свойственного скорее романтическому мировосприятию слепого рока, который стихийно влечет человека по жизни и к смерти помимо его воли и разума, как в «Иосифе»⁶¹, укажем на совпадающий по времени с расцветом античной риторики (и с жизнью Аристотеля, в частности) поворотный момент в представлении о судьбе у древних греков: «С кризисом полисного уклада идея судьбы претерпевает существенную метаморфозу. Вместо “Мойры” на первый план выходит “Тюхе” (Τυχη – букв. “попадание”), судьба как удача, случайность. Человек эллинизма ожидает получить уже не то, что ему “причитается” по законам традиционного уклада, но то, что ему “выпадает” по законам азартной игры: обстоятельства делают солдат царями, *ставят жизнь народов в зависимость от пустяковых придворных событий*, переворачивают общественные отношения. Государство отчуждается от микросоциума полисной общины, власть уходит в руки чиновников, в мировые столицы; соответственно и “Тюхе” отчуждена от человека, не связана с



Ил. 3. Доменико Фетти. Давид с головой Голиафа. Холст, масло. 105х81. Между 1616 и 1620 гг. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

его формой существования, не органична для него. Однако заманчивым утешением оказывается подвижность такой судьбы, неисчерпаемость и незамкнутость содержащихся в ней возможностей»⁶² (курсив мой. – А.С.). Казалось бы, до парижской «романтической битвы» Иванову из Санкт-Петербурга было достаточно нескольких недель пути, а от греческой поздней классики его отделяли тысячелетия... Но тут следует вспомнить, что, по мнению его современников, «он был человек не нашего умного века, он был запоздалый современник людей, которых уже нет давным-давно, вдохновенный труженик прежних столетий, брат тех наивных поборников исчезнувших с земли со временем простодушных убеждений»⁶³. Если перечитать письма, записные книжки и отчеты художника перед своими меценатами, то придется признать резоны риторического вопроса Николая Пунина о том, как могло случиться, что Иванов, постоянно упоминая имена многих знаменитых предшественников, внимательно разбирая достоинства и недостатки их произведений, ни разу не высказался о работах своих современников, видных представителей как романтического, так и реалистического искусства XIX столетия: «ни Гойя, ни Констебель, ни Жерико, ни Делакруа, ни Домье, ни Милле, ни один из барбизонских мастеров не назван Ивановым»⁶⁴. Случайна ли такая фигура умолчания?

Риторическая фигура рассматриваемого здесь произведения исчерпывающе выразительно обрисована М.М. Алленовым: «Ивановские вичерпий и хлебодар – счастье и несчастье в том предельном выражении, когда обнаруживается их подлинная природа – сущность всякого счастья как радости жить и сущность всякого несчастья как ужаса смерти»⁶⁵. В основе этого предельно контрастного сравнения двух эмоциональных состояний человека лежит часто встречающийся в античной литературе и хорошо известный современному читателю по «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха риторический прием *синкрисиса* – сопоставления⁶⁶. У древнегреческого биографа, как известно, жизнеописания знаменитых греков и римлян организованы попарно и сравнение личностей двух героев по устойчивым рубрикам завершает каждый раздел. Но гораздо чаще такое сопоставление не выделялось в текстах специально, а содержалось внутри повествования или стихотворения: имплицитно, неявно рассыпанные в них синкрисисы – доказательство необходимости и универсальности всеобщего *метода* в отличие от частного приема или причуды отдельного автора⁶⁷.

С.С. Аверинцев в своей статье уделяет много внимания жанру эпиграммы, где, по его мнению, подкрепленному множеством красноречивых примеров, чистота риторической антитезы, как и других подобных «задач различной сложности по занимательной логике», сохранялась неизменной на протяжении веков, значительно перешагнув пределы собственно античной культуры⁶⁸. Сейчас мы склонны воспринимать эти логические экзерсисы через парадигму наших субъективных представлений и чувств, изначально же такое их прочтение автором не планировалось. Как риторический кун-

штюк в виде антисимметрии следует понимать, например, анонимную эпиграмму из «Венка» Мелеагра, избранную нами в качестве эпиграфа. В ней присутствует жесткий логический каркас *диспозиции* – одного из центральных понятий риторической теории. Как отмечает Аверинцев, при более пристальном рассмотрении его нельзя считать синонимом *композиции*, как это часто происходит в новой научной литературе⁶⁹: «термин “диспозиция” акцентирует момент школьной правильности, рассудочной последовательности (то, чего мы ждем от идеального ученического сочинения), термин “композиция” – момент “творческой субъективности” (то, чего мы ждем от художественной литературы в современном смысле слова)»⁷⁰. К «дипломной картине» Александра Иванова, на наш взгляд, тем более следует подходить с позиций такой «школьной» риторики, с точки зрения главенства в ней диспозиции, а не композиции. Вспомним о том, что и любимый мастер нашего художника Никола Пуссен говорил прежде всего о «новом расположении (*dispositione*) и выразительности» в связи с истинной новизной в живописи⁷¹. Н.Н. Пунин, считая композицию наиболее слабым звеном ивановского творчества вообще и «Иосифа, толкующего сны...» в частности, даже делает в связи с разбором этой работы художника пространственный теоретический экскурс в вопрос о композиции и компоновке в изобразительном искусстве, их соотношении и преобладании последней в академической живописи⁷². Это ошибочный подход. Диспозиция контрастного противопоставления в полотне Иванова проведена чрезвычайно остро, ярко и последовательно, она главенствует в создании художественного образа – композиция же занимает подчиненное положение. Это понимали и одобряли как члены Совета Академии, так и покровители молодых талантов из Общества поощрения художников.

Почувствовал сладость успеха и сам живописец: «Вам уже известно, с каким восторгом принята была моя картина “Иосиф в темнице”. Тогда все согласны были, что она заслуживает более, нежели золотую медаль первого достоинства, что даже я сделал более, чем Карл Брюллов (хотя никогда бы я не хотел состязаться с этим Геркулесом)», – писал он два года спустя своему другу Карлу Рабусу⁷³. Ведь задержка с отправкой золотого медалиста в Италию случилась, как известно из косвенных свидетельств, из-за подозрения, что молодому Иванову оказал существенную помощь его отец Андрей Иванович⁷⁴. К слову, отец действительно пользовался у Александра Андреевича непререкаемым авторитетом в вопросах творчества до конца своих дней⁷⁵, о чем уже совершенно прямо и откровенно свидетельствует их необычно интенсивный для того времени обмен письмами. Выше нами было процитировано письмо Иванова-старшего, где он рассуждает о трудности приискания предмета (темы) для картины⁷⁶, теперь хотелось бы вернуться к нему в части, предшествующей этому рассуждению: «В Италии, по моему мнению, есть много картин высоких идей художников; но все ли они так ясны, что зритель оные понимает, на них глядя; например, я поставлю здесь картину, много хвалимую, а посему и

много копируемую, это Тицианова картина, представляющая *небесное и земное*; не знаю, как сказать далее *добродетель ли, благополучие ль или истину*. Я не нахожу исполнения данного предмета, а посему и картина мне не нравится, кто бы что ни говорил об одной, разве колорит Тицианов стоит в ее пользу. Если сие мое мнение не ошибочно, то главное и будет стоять как в исполнении предмета самого, так и в отделке работы, а последняя, и в самом обыкновенном предмете, дает картине знаменитость, почему и не должно много затрудняться в приискании предмета»⁷⁷. Конечно, можно в связи с этим как будто простецким мнением рассудить о недостаточной образованности русского живописца, но вряд ли стоит так уж принижать его познания и интеллект, как это делает Александр Бенуа. Слова эти свидетельствуют о другом: о том, что риторическая диспозиция в картине должна быть ясно выражена пластически, исключительно изображительными средствами, и тут отец, безусловно, должен был быть доволен результатом, достигнутым сыном.

«Иосиф, толкующий сны...», как ощущал сам автор и все окружающие («она заслуживает более, нежели золотую медаль первого достоинства»), безусловно перерос рамки академической «дипломной картины». Удивительно, что уже в столь юном возрасте Александр Иванов органично подводил свои художественные поиски к живительным истокам древней классической традиции, легко отшелушивая от нее наросшую за века схоластическую коросту и обогащая новыми смыслами! Очень хорошо и точно об этом уникальном качестве художника написал С.М. Даниэль: «Надо сказать, Иванов вовсе не чуждался приемов, утвержденных академической традицией, и при желании его композиция может быть описана в соответствующих терминах, начиная с хрестоматийных “пирамид”. Однако такое описание было бы неизбежно формальным и поверхностным, не затрагивающим существа дела. Дело же в том, что Иванов, не отрицая академической традиции, реформировал ее изнутри, возводя *приемы* к породившему их *принципу* и тем самым возрождая самое основу, на которой зиждется строение картины. Открытие нового осуществлялось им посредством воспоминания, припоминания забытого старого»⁷⁸.

Принцип риторического силлогизма, который в «Иосифе, толкующем сны...» определяет внутреннюю форму произведения, тем не менее не является замкнутым исключительно на себя законом. Другими словами, картине Иванова тесно не только прокрустово ложе академизма, – она не укладывается целиком и в русло классической традиции. Наиболее близким и понятным в поисках выхода вовне из этого русла многим кажется море романтических чувств, фантазий, грез, о чем выше уже говорилось⁷⁹. Как и о том, что представление о судьбе человека как игрушке в руках рока было свойственно также определенному периоду в развитии античной цивилизации. Романтический герой, если раздваивается, то иначе: расщепление его личности является отражением конфликта его идеальных представлений о мире с реальностью, конфликта, который происходит в

его сознании. Взглянув со стороны, замечаешь, что он одиноко противостоит аморфной, не расчлененной на индивидуальности толпе, чему сопутствует следующий важный аспект: «В чем романтики решительно не заинтересованы, так это в классификации путей толпы, в их дифференциации, в логическом переборе различных возможностей неромантического, alias “филистерского” образа жизни. Все чуждое видится им как бы с большой дистанции, а потому сливается в неразличимое, нерасчлененное единство – “мир”, “свет”, “толпа”, “они”... никакой “тот” не обособлен от “этого”, никакой “оний” не противопоставлен “сему”»⁸⁰. Виночерпий и хлебодар (оба – евнухи⁸¹) названы в тексте *Бытия* по роду их деятельности, классифицированы по профессии (или должности), что, видимо, не случайно в контексте выпавшей на долю каждого участи.

На полотне Иванова риторическая формула переведена посредством живописи – искусства не дискретного, не расчлененного на понятия – в образ *судьбы*, который превосходит широтой и многообразием своих значений туманность «слепого рока». В отличие от четкой и однозначной научной каталогизации искусство обнаруживает бесконечный ряд отраженных в произведении смыслов, простирающийся от «каузальной детерминации (причинность)» до «теологической (Провидение, предопределение)»⁸². Первый вид детерминации свойствен рациональному мышлению, он идет по пути поиска *причины* случившегося удвоения и раздвоения человека и стоящей за ним необходимости, пытается ее объяснить, «проникнуть в ее механизм и овладеть им»⁸³. Размышляя в этом направлении, легко перешагнуть через «волю рока» и оказаться перед констатацией факта, что здесь «судьба выступает в облики деспотической роли фараона»⁸⁴, следовательно, свергнув тирана с трона или хотя бы умалив его всевластие, можно добиться не просто лучшей доли для всех угнетенных, но самой свободы. Политический фон первых (да и последующих) лет правления Николая I для картины тут очевиден⁸⁵.

Теологическое понимание детерминации предлагает человеку увидеть «бытие как бесконечную глубину *смысла*, как *истину*, что опять-таки связано с идеей свободы: «И познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Евангелие от Иоанна. 8, 32)⁸⁶ (курсив мой. – А.С.). О «Провидении, неумолимом и необъяснимом» пишет в связи с картиной Иванова С.С. Степанова, которая видит в ней «поиски *особой художественной изобразительности* для воплощения темы Божественного предопределения» (курсив мой. – А.С.), хотя в ее интерпретации «бесстрастный облик Иосифа олицетворяет слепую судьбу»⁸⁷, но отнюдь не проявление идеи свободы, т.е. художественный образ картины приобретает привкус романтического мистицизма. Светлана Степанова в своей книге «Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс» уделяет этому произведению художника всего лишь неполных две страницы, тем не менее она затрагивает при этом важнейший вопрос трансформации слова в изображение, осуществлен-

ной живописцем: «Композиционные элементы в картине Иванова сведены к минимуму... что определялось... необходимостью сконцентрировать внимание зрителя на главном – свершающемся непостижимом таинстве *озвучивания* (т.е. материализации) воли Божьей и передать *визуально* особый смысл происходящего»⁸⁸. Для этого ему и пригодилась в качестве *инструмента* иконическая риторика, которая витала в классах Академии художеств, в работах его отца Андрея Ивановича, в образцовых студиях его великих предшественников.

Знаменательно, что физиогномические близнецы виночерпий и хлебодар оказываются таким образом абсолютно равны, неразличимы *по своей природе*⁸⁹. Как уже было отмечено выше, их отличие сводится к роду занятий при дворе фараона, и в этом можно попытаться найти истину Божественного промысла. Ведь даже по способу употребления и предстояния миру вино и хлеб отчасти противоположны друг другу: одно вливается в подставленный сосуд и пластично принимает его форму с тем, чтобы перейти в лоно фараоново, – другой теряет свою твердую, скульптурную форму, поедаемый прожорливыми птицами и уносимый ими прочь от плоти властителя. Восприятие библейского рассказа о толковании снов Иосифом как некой притчи с зашифрованным в ней смыслом имеет место вплоть до сего дня: причем не только в богословских трактатах, но и в искусствоведческих учебниках: «Виночерпий спасен, но с его стороны рука Иосифа указывает вниз; хлебодар обречен на казнь, но жест толкователя направлен вверх: возможно, здесь скрыт намек на праведность жертвы»⁹⁰. В заметках к русскому переводу Книги Бытия архимандрита Филарета, ректора Санкт-Петербургской духовной академии, который, наверное, был известен Иванову и, возможно, положен в основу программы, заданной ему Обществом поощрения художников, нет никаких спекуляций на сей счет, по сути это научный, так называемый реальный комментарий, объясняющий читателю Библии незнакомые ему реалии далекого прошлого. Скупая этическая оценка произошедшему в египетской темнице дана лишь в авторском заголовке сороковой главы: «Неблагодарность и отъятие надежды»⁹¹. Перевод протоиерея Г.П. Павского почти не отличается от перевода Филарета и вообще лишен комментариев⁹².

Не будем гадать на эту тему. Ведь «свою главную задачу художника-живописца А.А. Иванов видел в том, чтобы в картинах истинная сущность вещей не только проглядывала сквозь их видимость, но чтобы сама видимость давала зрителю ясное представление о сущности. В большинстве своих работ Иванову удалось счастливо разрешить эту задачу, и во всем том, что в его картинах с первого взгляда производит впечатление случайного, проступает нечто закономерное, в непосредственно увиденном раскрывается глубокий след явлений. Вот почему в искусстве Иванова нет ничего непроницаемо таинственного»⁹³. Действительно, избранный им тут метод прост и ясен, как античная эпиграмма-эпитафия:

«Кто-то живет, когда я, Феодор, здесь в могиле. Умрет тот
Здравствовать будет другой. Все мы у смерти в долгу»⁹⁴.

Непроницаемо таинственным оказывается не предмет изображения, не способ его подачи зрителю, а их чудесное соединение: слово Бога, увиденное глазами Художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Особо выделим два сочинения, названия которых говорят сами за себя: Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб, 1998. С. 404–422; Лотман Ю.М. Иконическая риторика // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 74–86. На эти издания мы будем ссылаться в нашей работе.
Статья «Риторика» была написана в 1981 г. и впервые опубликована в «Ученых записках Тартуского университета»: Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1981. [Вып.] 12. С. 8–28. В немного сокращенном варианте она вошла и в упомянутый выше сборник «Внутри мыслящих миров»: Лотман Ю.М. Риторика – механизм смыслопорождения // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров... С. 46–73. Статья «Иконическая риторика» является вариантом текста доклада, прочитанного автором на конференции в ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1978 г.: Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. (К проблеме иконической риторики.) // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978) / Под общ. ред. д-ра искусствознания И.Е. Даниловой. Гос. музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М.: Советский художник, 1979. С. 238–252.
- 2 Лотман Ю.М. Риторика... С. 406–407.
- 3 Лотман Ю.М. Иконическая риторика... С. 78.
- 4 Лотман Ю.М. Риторика... С. 407, 413.
- 5 Там же. С. 406.
- 6 Там же.
- 7 Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 11–12. Здесь же автор говорит об индивидуальной риторике Виктора Гюго, который в то же время самым решительным и бескомпромиссным образом боролся против «деспотизма систем, кодификаций и правил», т.е. против риторики классической; указывает на «риторичность» поздней Марины Цветаевой и раннего Иосифа Бродского.
- 8 Там же. С. 158.
- 9 Там же. С. 159–160.
- 10 Там же. С. 158.
- 11 Аристотель. Риторика. III. 40. 1409b. 35–1410a. 5. Тут же философ приводит пример: «Они оказали услугу и тем, и другим, и тем, кто остался, и тем, кто последовал [за ними]; вторым они предоставили во владение больше земли, чем они имели дома, первым оставили достаточно земли дома». Цит. по: Аристотель. Риторика / Пер. Н. Платоновой //

- Античные риторики / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Московского университета, 1978. С. 141.
- 12 Аристотель. Риторика. III. 40. 1410a. 21–23. Цит. по: Аристотель. Риторика... С. 142.
- 13 По выражению Н.Н. Пунина. См.: Пунин Н.Н. Александр Иванов // Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. С. 83.
- 14 С 1923 г. находится в собрании Государственного Русского музея: Инв. Ж-5259. В музей полотно поступило из Императорской Академии художеств, куда было приобретено в 1903 г. С 1864 г. картина принадлежала Костылеву (Санкт-Петербург), которому, видимо, досталась по лотерее (Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. Издал Михаил Боткин. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1880. С. III, прим. 2); ранее была собственностью Общества поощрения художников: Государственный Русский музей. Живопись XVIII–XX века. Каталог: В 15 т. Т. 2: Первая половина XIX века (А–И). СПб.: Palace Editions, 2002. С. 199, № 601.
- В архиве Государственной Третьяковской галереи хранится письмо П.П. Чистякова П.М. Третьякову, из которого следует, что весной 1880 г. «Иосиф в темнице» появился на художественном рынке Петербурга, и он советует знаменитому российскому собирателю приобрести картину. Ее уже предлагали за 5000 рублей серебром Академии художеств, но там, по словам Чистякова, «ведь есть такие, которые Иванова считают бездарностию и себя конечно ставят выше его», и поэтому на тот момент Академия отказалась от приобретения полотна (письмо П.П. Чистякова к П.М. Третьякову. 1880. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 4123. 2 л.). В своем ответном письме Третьяков сообщает, что знал о местонахождении «программы» Иванова уже не менее пятнадцати лет: «...прежде была у Костылевых; а теперь в той же квартире у Стручкова [одного из наследников Костылева]; видел ее раза два, но оба раза приходилось зимой и в ненастную погоду, так что невозможно было рассмотреть...» Далее Третьяков пишет, что посоветовал «г. Стручкову предложить картину в Академию, где ей самое настоящее место...» (ответ П.М. Третьякова П.П. Чистякову. 09.05.1880. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 184. 1 л.). Реакцию Академии на это предложение мы уже знаем из процитированного выше письма Чистякова.
- 15 Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858: В 2 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. С. 33.
- 16 Евнухами царедворцев фараона называют оба перевода первой книги Ветхого Завета (Бытие. XL. 2) на русский язык, которые были в распоряжении российского читателя ко времени работы Александра Иванова над картиной: архимандрита Филарета, ректора Санкт-Петербургской духовной академии (Филарет [Дроздов В.М.]. Записки, руководствующие к основательному разумению Книги бытия, заключающие в себе и перевод сей книги на русское наречие: В 3 ч. Ч. 3: Исаак, Иаков, Иосиф. 2-е изд., испр. СПб.: Медицинская типография, 1819. С. 186), и протоиерея Г.П. Павского, профессора той же академии, директора Русского библейского общества и царского духовника (Библия. Восемь книг Ветхого Завета. Пятикнижие Моисеево, Книги Иисуса Навина, Судей и Руфь / Русский пер. под ред. Г.П. Павского. СПб.: Российское библейское общество, 1823–1825. С. 64). По утверждению С.С. Степановой, Иванов читал Библию в переводе последнего и Библию на французском языке: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство–СПб., 2011. С. 113. Прим. 2.

- 17 При этом различия как в констатации степени сходства, так и в его истолковании весьма ощутимы. Например, для М.М. Алленова «виночерпий и хлебодар, писанные, без сомнения, с одного натурщика, выглядят совершенными близнецами»: Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство, 1980. С. 90. Так же считает Н.А. Яковлева (Яковлева Н.А. Александр Иванов. М.: Белый город, 2002. С. 22), но С.С. Степанова осторожно говорит лишь о «некотором физиогномическом сходстве» героев картины Иванова: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова... С. 100. Разброс мнений на сей счет еще более существен, о них речь пойдет ниже.
- 18 Отчет Комитета Общества поощрения художников, за 1827 год, с присовокуплением списка гг. Членов сего Общества и Таблицы, представляющей состояние и действия Общества, со времени учреждения оною по 1 Января 1828 года. СПб.: печатано в типографии Карла Крайя, 1828. С. 18.
- 19 См., например: Голдовский Г.Н. Александр Андреевич Иванов. Юбилейные размышления // Александр Иванов / Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2006. С. 7.
- 20 Примечание автора статьи в «Северной пчеле»: «Этот молодой, 22-летний художник (сын г. профессора исторической живописи) подает о себе самые лестные надежды. Общество поощрения художников намерено дать ему способы к усовершенствованию своих дарований» (Петербургские записки. Посещение Императорской Академии Художеств. (Продолжение.) // Северная пчела. 1827. № 114. 22 сентября. [С. 4]).
- 21 Там же.
- 22 Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество... Т. I. С. 30–33. По стопам учителя вскоре пошла М.Г. Неклюдова, написавшая под научным руководством М.В. Алпатова кандидатскую диссертацию: Неклюдова М.Г. Ранний период творчества Александра Иванова: Дис. канд. искусствоведения. М., 1962. 420 с. Картина «Иосиф, толкующий сны...» в работе отведена отдельная глава (с. 72–96), которая начинается краткой исторической справкой о восстании 14 декабря 1825 года и о том, каким эхом оно могло отозваться в Академии художеств. Особенно красноречиво описание бойни на Сенатской площади и бегства восставших по льду Невы на противоположный берег, в сторону здания Академии, где их пустили во двор, несмотря на распоряжение властей повсюду держать ворота закрытыми (с. 355, прим. 3). И в диссертации (с. 80–81, 92, 94–95), и в автореферате (Неклюдова М.Г. Ранний период творчества Александра Иванова: автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 1963. С. 7–8) спекуляциям на политическую тему вокруг картины Иванова и якобы возникшей в связи с этим обстоятельством угрозе его карьере уделено первостепенное внимание. В опубликованной в середине 1960-х гг. краткой монографии Неклюдова констатирует: «Картина не была прямым откликом на события», тем не менее автор вновь достаточно подробно останавливается на этой призрачной истории, лишая читателя даже беглого искусствоведческого анализа, который в брошюре имеет место в отношении других произведений художника: Неклюдова М.Г. Александр Андреевич Иванов. Л.: Художник РСФСР, 1966. С. 12–13.
- 23 Из письма отцу в Санкт-Петербург из Рима в январе 1839 г.: Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка... С. 115. На барельефах в глубине темницы изображены, по выражению Н.А. Яковлевой, «казни египетские»: четыре обезглавленные фигуры. В ее монографии сюжет непреднамеренного политического «манифеста» и последствий его

- многого разоблачения бдительными подданными российского императора для молодого живописца, чуть было не отправленного отцом подальше от «Петропавловки или Соловков» в далекий Китай на долгие годы, получил дальнейшую литературную обработку: Яковлева Н.А. Указ. соч. С. 10–11, 20–22.
- 24 Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество... Т. I. С. 30.
- 25 Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова... С. 100. Прим. 2.
- 26 Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост., статьи, примечания И.А. Виноградова. М.: ИД «XXI век – Согласие», 2001. С. 77.
- 27 Пунин Н.Н. Александр Иванов... С. 76.
- 28 Лебедев А.В. Работа А.А. Иванова над картиной «Аполлон, Гиацинт и Кипарис». Рукопись. ОР ГТГ. Ф. 26. Ед. хр. 272. 135 л. Хотя в центре внимания автора находится одно произведение, в монографии затронуты многие сопутствующие темы, в частности, проблема воспитания художника, формирования его эстетических взглядов и предпочтений.
- 29 Лебедев А.В. Указ. соч. Л. 11–12.
- 30 Пунин Н.Н. Александр Иванов... С. 57–58. Цитата из книги А.Н. Бенуа: Бенуа А.Н. Русское искусство XVIII–XX веков. М.: Яуза, Эксмо, 2004. С. 112–113.
- 31 Пунин Н.Н. Александр Иванов... С. 76–77.
- 32 Письма А.И. Иванова к сыну. (Продолжение) // Русский Художественный архив. 1892. Вып. II. С. 101. Пунин также цитирует это письмо: Пунин Н.Н. Александр Иванов... С. 77.
- 33 Лебедев А.В. Указ. соч. Л. 12.
- 34 Там же. Л. 17 (речь идет о картине «Мучение св. Григория»). Об отношении обоих Ивановых к Пуссену см. там же. Л. 13–17.
- 35 Чит. по: Золотов Ю.К. Пуссен. М.: Искусство, 1988. С. 218. Английский историк искусства Э. Блант еще в 1930-е гг. показал, что «Замечания о живописи», дошедшие до нас в изложении Дж. Беллори, большей частью представляют собой не оригинальные мысли Пуссена, а его выписки из трактатов других авторов: Blunt A. Poussin's notes on painting // Journal of the Warburg Institute. 1937–1938. Vol. 1. P. 344–351. Позднее он выяснил происхождение и замечания о новизне в живописи, которое является переложением тезиса Т. Тассо о новизне в поэзии из его сочинения «Рассуждения о героической поэме»: «Новизна поэмы заключается главным образом не в выдумке еще не известного сюжета, но в искусной завязке и развязке фабулы. Истории Фиеста, Медеи и Эдипа обрабатывались различными древними писателями на греческом и латинском языках, но, составленные по-разному, они превращались из расхожих в особенные и из старых в новые» (цит. по кн.: Золотов Ю.К. Указ. соч. С. 218). Тут следует напомнить, что и «Рассуждения» самого Тассо не отличались большой оригинальностью, восходя в основе своей и в деталях к «Поэтике» Аристотеля.
- По словам Золотова, Н. Пуссен в своих письмах очень редко употреблял слово «композиция», иногда – «distribution» («размещение»), но чаще всего – «disposition» («расположение»): Там же. С. 230.
- 36 Например, французский перевод «Замечаний о живописи» приложен к «Биографии Никола Пуссена», составленной П.М. Го де Сен-Жерменом: Gault de Saint Germain, P.M. Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'École Française, suivi de notes inédites et authentiques sur sa vie et ses ouvrages, des mesures de la statue de l'Antinoüs, de la

description de ses principaux tableaux, et du catalogue de ses œuvres complètes. Paris: Chez P. Didot L'Ainé, imprimeur, rue du Pont de Lodi; Ant.-Aug. Renouard, libraire, rue S.-André-des-Arcs, 1806. P. 81–84.

Известно, что обучению воспитанников Академии художеств иностранным языкам уделялось первостепенное внимание с самого ее основания: Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956. С. 113. В Воспитательном училище четыре раза в неделю проводились занятия итальянским и французским языками. Последнему всегда придавалось особое значение: даже когда преподавание большинства предметов в середине 1780-х гг. было переведено на русский язык, «перевод с французского на российский» оставался в программе обучения: Там же. С. 130. Андрей Иванов застал еще времена, когда гувернерами в училище были исключительно французы, не знавшие ни слова по-русски: Коровкевич С.В. Андрей Иванович Иванов. 1775–1848. М.: Искусство, 1972. С. 13.

- 37 Здесь следует отметить следующее, на наш взгляд, важное обстоятельство: после получения малой золотой медали за программу «Приам, испрашивающий тело Гектора у Ахиллеса» в 1824 году Иванов становится фактически независимым живописцем – ему более не нужно в обязательном порядке посещать рисовальные классы Академии художеств, теперь это является его личным делом, как и подготовка к конкурсу на большую золотую медаль: Уварова Н.И. Романтические тенденции в раннем творчестве А.А. Иванова. По новым материалам: Дис. канд. искусствоведения: 07.00.12. Л., 1990. С. 58, 82. Следовательно, удельный вес «психологического влияния» отца-художника мог в это время только возрасти, но отнюдь не уменьшиться.

Хотя «Иосиф, толкующий сны...», как подтверждают архивные документы, был написан «по сюжету от общества данному»: Неклюдова М.Г. Ранний период творчества Александра Иванова: Дис. С. 78. Эта программа была в ходу в Академии. М.Г. Неклюдова в своей диссертации приводит перечень, далеко не полный, подобных учебных работ, тех, что были отмечены наградами: Там же. С. 357. Прим. 24.

Она же первая отметила «значительное сходство» фигур хлебодара и виночерпия с таковой из «Единоборства князя Мстислава Удалого с косоожким князем Редедей в 1022 году» Иванова-старшего, что особенно заметно при сравнении эскизов отца и сына к своим картинам, где «близость чувствуется в самой манере рисунка»: Там же. С. 85. О «типологическом родстве» изображения лежащего хлебодара с фигурами печенега («Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году») и Редеди на картинах А.И. Иванова пишет С.С. Степанова: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова... С. 100.

- 38 Находится в архиве А.А. Иванова в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки (Москва): Письмо А.А. Иванова Н.М. Рожалину. 1831–1833. НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 4. Ед. хр. 59. Л. 1–1 об.: Степанова С.С. Александр Иванов. 1806–1858. М.: АРТ-РОДНИК, 2012. С. 92. Прим. 16. Продолжение: «Тронутый падением моего отца, я долго страдал нервно и отрекался не раз от жизни. Я привык к мысли о смерти. Бог, вечно во мне сущий или вечно обо всем пекущийся, для того меня привел в это состояние, чтобы я приготовился внимательно вникать во все, Им сотворенное, и в самого себя; таким образом, я под наставительным кровом горя собственного приведен Промыслом Его к Вам, чтоб наполнить, чтоб упорядочить разумную часть мою... В сей-

- то Духовной части чувствуя себя несовершенным, нуждаюсь более и более согреться лучами Вашего просвещения и в то же время желаю в Вас иметь верного советника в практических действиях моих»: Там же. С. 21–22. Иванов был сокрушен неожиданной и неоправданной отставкой отца, последовавшей вскоре после его отъезда в Италию.
- См. также: Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество... Т. I. С. 110; Бернштейн Б.М. К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова // Бернштейн Б.М. Об искусстве и искусствознании. СПб.: Изд-во Н.И. Новикова, 2012. С. 337; Загянская Г.А. Пейзажи Александра Иванова. Проблема живописного метода художника. М.: Искусство, 1976. С. 16; Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов... С. 16.
- 39 Александр Иванов часто забывал поставить в письме дату, за что его иногда журил педантичный отец.
- 40 Собственно, этому посвящена указанная выше статья Б.М. Бернштейна (см. прим. 38), впервые опубликованная в журнале «Искусство» (1957. № 2. С. 39–43).
- 41 Пунин Н.Н. Александр Иванов... С. 56–57.
- 42 Глава II. «Александр Иванов и проблема традиций» и глава III. «Александр Иванов и классицизм». Там же. С. 63–94.
- 43 Приведем в качестве примера лишь один пассаж из этого труда, который сейчас в большой моде. Автор явно застрял в оценке отечественного искусства XVIII – первой половины XIX в. на позициях художественной критики рубежа XIX–XX столетий (ср. с мнением Александра Бенуа об Иванове, художнике с душой пророка, искаженной академизмом: Бенуа А.Н. Русское искусство XVIII–XX веков... С. 111–121), но, кажется, сам этого не замечает: «Проблема “бездарности” Иванова (почти всеми, даже его сторонниками в противостоянии Брюллову, начиная с Тургенева, признаваемая) тоже должна быть рассмотрена именно в этом академическом контексте: не как проблема личной одаренности, а как проблема метода, проблема философии искусства и даже философии жизни; как проблема ориентации на исчезнувшие – умершие своей смертью – модели искусства (искусства, понимаемого как “арс комбинаторика”): Бобриков А.А. Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 213.
- 44 Даниэль С.М. Библейские сюжеты. СПб.: Художник России, 1994. С. 19.
- 45 Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов... С. 90.
- 46 «До “преображения” он спокойно шествует в величественном молчании природы, вступающей как бы атрибутом его божественности, после – это скорбный и смиренный странник, сливающийся с толпой грешных. Христос “там” как зритель – свидетель и провидец своей судьбы, присутствует при начале своего “крестного пути” в образе странника»: Алленов М.М. Феноменология зрелищного пространства у Александра Иванова // Театральное пространство... С. 378–379. Алленов имеет в виду эскиз, хранящийся ныне в Третьяковской галерее (Отдел графики. Инв. 8395). Он близок к окончательной композиционной версии картины.
- 47 Там же. С. 379.
- 48 В контексте данного метода, на наш взгляд, заслуживает внимания следующее наблюдение М.Г. Неклюдовой в связи с одним из эскизов к «Иосифу, толкующему сны...», который, по ее мнению, был первым «хорошо проработанным» из числа нам известных: на нем лица виночерпия и хлебодара «молодые, безбородые, совершенно одинаковые по чертам»; Неклюдова М.Г. Ранний период творчества Александра Иванова: Дис. С. 83.

- Эскиз ранее находился в собрании И.С. Зильберштейна, а теперь хранится в Отделе личных коллекций ГМИИ имени А.С. Пушкина (Инв. МЛК ГР 225 об.). Таким образом, уже на этой, ранней, стадии работы над программой художник определился не только с «постановкой» фигур, но и с «физиогномическим сходством» двух главных персонажей.
- 49 Лотман Ю.М. Иконическая риторика... С. 74–75.
- 50 Там же. С. 76–77. Следует заметить, что примеры, подобранные Лотманом, жестко связаны с изображением зеркала в картине, ибо только таким образом «объектом изображения делается способ изображения», что является для ученого необходимым условием двойного удвоения. В то же время, анализируя «Портрет Арнольфини с женой», он находит подобие своеобразного саморазоблачения живописи как искусства, стремящегося представить на плоскости трехмерное пространство, причем, втягивая в него и зрителя, в художественном языке кинематографа, вида искусства, который возник несколько столетий спустя. Оба положения кажутся нам противоречащими интенции художника риторической культуры: о кино он еще ничего не знал, а в живописи нарочно стремился к созданию обманчивой иллюзии, в хорошем смысле слова. Даже очень умный живописец – не ученый, чтобы влюбиться в зрительню способ сотворения им новой реальности, и случай «Менин» Веласкеса – яркое тому подтверждение.
- 51 Итальянских художников сеиченто, прежде всего болонских академистов, наряду с древней (античной) скульптурой, а также Рафаэлем, Пуссеном и Менгсом называет А.В. Лебедев, говоря о том, что в первую очередь формировало вкус прошедших академическую выучку живописцев: Лебедев А.В. Указ. соч. Л. 18. Однако даже подобия анализа того, какой именно вклад в эту выучку вносило знакомство учеников Императорской Академии художеств с произведениями этих мастеров, в его рукописи нет. В связи с ранними картинами Александра Иванова, выполненными им еще до его отъезда в Италию, Лебедев упоминает статью С.П. Яремича о немецких прототипах некоторых образов этих полотен, выражая согласие с мнением своего хорошего знакомого (к тому времени, правда, уже скончавшегося): Яремич С. Произведения Александра Иванова петербургского периода и их немецкий прототип // Среди коллекционеров. Ежемесячник искусства и художественной старины. 1923. № 5. Май. С. 3–8. У Лебедева см. об этом: Лебедев А.В. Указ. соч. Л. 4–6. Яремич имел в виду прежде всего Антона Рафаэля Менгса, чье собрание работ в Императорском Эрмитаже было действительно значительным еще со времен Екатерины II, а авторитет в академических кругах чрезвычайно высок. Оба исследователя, однако, мыслили дискретно, отмечая бросающееся в глаза сходство отдельных фигур из разных произведений, в частности, ивановский хлебодар, в эмоциональном плане, пожалуй, наиболее яркий и острый образ нашей картины, явно близок «Иоанну Крестителю, проповедующему в пустыне» Менгса, – Степан Яремич зорко углядел, что имели место «тождественность в приемах и способах моделировки, в поиске экспрессии и общая родственность в подборе красочных сочетаний»: Яремич С. Указ. соч. С. 8. Картина А.Р. Менгса была выполнена в середине 1770-х гг. и оказалась в собрании Государственного Эрмитажа еще в конце XVIII века. Безусловно, это наблюдение заслуживает своего внимательного изучения, но не затрагивает интересующего нас эффекта двойного удвоения в полотне Иванова.
- 52 Черты караваджизма в «Иосифе, толкующем сны...» Александра Иванова отметил еще М.В. Алпатов: Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество... Т. I. С. 30.

- 53 Салини, Томмазо, прозванный Мао. Коронование терновым венцом. 1610. Инв. 229. Происхождение: в 1770 г. из собрания Ф. Троншена поступила в Эрмитаж; с 1924-го в ГМИИ им. А. С. Пушкина: Маркова В.Э. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Италия XVII–XX веков. Собрание живописи. М.: Галарт, 2002. С. 289–291. Салини был членом Академии Святого Луки; в 1619 г. его избрали в Академию виртуозов Пантеона, президентом которой он стал в 1624 г. О совмещении в творчестве живописца позднеманьеристической манеры, идущей от его учителя Джованни Бальоне, и караваджизма см.: Маркова В.Э. Заметки о творчестве римского караваджиста Томмазо Салини // Из истории зарубежного искусства. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1988». Вып. XXI / Под общ. ред. д-ра искусствоведения И.Е. Даниловой. М.: Гос. музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, 1991. С. 104–119.
- 54 Фетти, Доменико. Давид с головой Голиафа. Между 1616 и 1620. Инв. 2676. Происхождение: в 1772 г. приобретена для Эрмитажа в составе собрания П. Кроза (Париж); с 1930-го в ГМИИ им. А.С. Пушкина: Там же. С. 344–346. Искусство Фетти, с одной стороны, эклектично (он был учеником вождя флорентийского академизма Л. Чиголи и в то же время – поклонником Караваджо), с другой, настолько своеобразно, что исследователи обычно считают его ярким представителем так называемой вневстилевой линии: Свидерская М.И. Искусство Италии XVII века. Основные направления и ведущие мастера. М.: Искусство, 1999. С. 98–104.
- 55 Выбор примеров обусловлен современными условиями экспонирования живописи в ГМИИ им. А.С. Пушкина, существенно отличающимися от Эрмитажа в лучшую сторону. Конечно, коллекция московского музея уступает петербургскому гиганту в количестве, но зато в ГМИИ картины можно внимательно, скрупулезно рассмотреть, чего, увы, не скажешь о соответствующей экспозиции Эрмитажа.
- 56 На наш взгляд, здесь уместно напомнить щемящее душу противопоставление тел убитых в Вифлееме младенцев и спасенного младенца Христа на полотне Фетти «Бегство в Египет» из венского Художественно-исторического музея, маркированных одним и тем же ярко-алым цветом, но если в одном случае это – «цвет жизни» (одеяльце Христа), то в другом – «крови и смерти» (одежда одного из мертвых детей): Свидерская М.И. Указ. соч. С. 101.
- 57 Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов... С. 90.
- 58 Аверницев С.С. Проблема индивидуального стиля в античной и византийской риторической теории // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции... С. 225.
- 59 Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов... С. 90. Формулировка вполне в духе риторической культуры, в рамках которой, как мы уже знаем, как правило, мыслили логическими силлогизмами.
- 60 См. в книге М.М. Алленова раздел «Иванов и романтизм»: Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов... С. 94–101. Впервые публично это новое видение мировоззренческих основ творчества художника было изложено им в спецкурсе, прочитанном в 1971–1972 гг. в Московском университете: Поликаров В.П. Философские предпосылки творчества А. Иванова // Советское искусствознание '74. М.: Советский художник, 1975. С. 198. Прим. 1. Под обаяние мысли о последовательном романтическом

перерождении гения русской живописи XIX столетия подпали многие его ученики, например В.П. Поликаров, который в трактовке интересующей нас картины и академического периода ивановского творчества в целом не очень убедителен. Окончательно уходя от, по сути, риторической (хотя так и не названной) характеристики «Иосифа, толкующего сны...» своего учителя в сторону «христианско-романтического провиденциализма», Поликаров довольно произвольно и бессистемно выхватывает одни качества произведения в ущерб другим, однако его внутренняя форма остается невыявленной. Но главное, что можно поставить ему в упрек, – констатация романтического духа полотна не подкреплена какими-либо доказательствами: Там же. С. 179. В дальнейшем Н.И. Уварова, оттолкнувшись от идей Алленова и Поликарова, а также воспользовавшись определением, которое дала романтизму как стилю в архитектуре Е.И. Кириченко: «Романтизм – первый этап эклектики» (Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986:), попыталась главным образом на основе стилистического анализа графики Иванова последних лет его пребывания в Петербурге перед отъездом в Италию доказать явное наличие как романтических идей в его голове, так и романтических тенденций в раннем творчестве художника, его постепенный отход от традиций академического классицизма: Уварова Н.И. Указ. соч. С. 17–20, 35–56, 81–99. Получилось довольно натянуто и малоубедительно, ибо «возможное» и «вероятное» своей величиной прямо-таки раздавливают крошечное «очевидное». С позиции Уваровой резонирует убеждение Н.А. Яковлевой в том, что в «Иосифе, толкующем сны...» Иванов «осваивает романтические концепции, притом с глубиной зрелого мастера» (Яковлева Н.А. Указ. соч. С. 21), совершив почти мгновенный переход к романтизму от академического классицизма, от предыдущей своей картины «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора».

В оппозиции к романтизму видели творчество русского художника М.В. Алпатов (Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество... Т. II. С. 229–230; Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 6–7) и Н.Н. Пунин, который успел набросать четвертую главу своей монографии «Александр Иванов и проблема романтизма», но лишь ради того, чтобы категорически провозгласить в финале: «...я не усмотрел в произведениях Александра Иванова никаких элементов романтизма и думаю, что это совершенно естественно, так как Иванов в своем творческом развитии шел к другим целям, в обход западноевропейскому романтизму...» (Пунин Н.Н. Александр Иванов и проблема романтизма // Искусство. 1988. № 12. С. 32). Вероятно, это безапелляционное утверждение – одна из причин того, что чрезвычайно интересный труд Пунина об Иванове, опубликованный посмертно, многими современными искусствоведами совершенно игнорируется. Например, С.С. Степанова ни разу не упоминает имя Пунина. В «Иосифе, толкующем сны...» она находит «мистические черты», которые, по ее мнению, свойственны целому ряду произведений русской романтической живописи, т.е. фактически считает таковой и эту картину Иванова: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова... С. 99–100.

- 61 Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов... С. 91.
- 62 Аверинцев С.С. София-Логос. 2-е изд., испр. Киев: Дух и Литера, 2001. С. 168–169.
- 63 Эти слова одной современницы художника цитирует, не называя ее имени, Н.Н. Врангель: Врангель Н.Н. Обзор Русского музея императора Александра III. СПб.: Герольд,

1907. С. 53. См. у А.А. Бобрикова дальнейшее развитие этой мысли: Бобриков А.А. Указ. соч. С. 212–218.
- 64 Пунин Н.Н. Александр Иванов и проблема романтизма... С. 28.
- 65 Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов... С. 90.
- 66 Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности... С. 162–163.
- 67 Там же. С. 163–164.
- 68 Там же. С. 170–182.
- 69 Например, в переводе В.Н. Вольской цитаты о новизне из «Замечаний о живописи» Пуссена в изложении Дж. Беллори: «Новое в живописи заключается главным образом не в невиданном доселе сюжете, а в хорошей своеобразной *композиции*, в силе выражения; таким способом обычную и старую тему можно сделать единственной в своем роде и новой» (курсив мой. – А.С.): Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 3: XVII–XVIII века. М.: Искусство, 1967. С. 279.
- 70 Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности... С. 189–190. Прим. 85.
- 71 См. на с. 9 цитату из сочинения Дж. Беллори в переводе Ю.К. Золотова, более точном, чем перевод В.Н. Вольской: Прим. 69.
- 72 Пунин Н.Н. Александр Иванов... С. 83–86.
- 73 Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях... С. 38.
- 74 «Иванова постоянно беспокоило, что его подозревали в том, что отец ему помогает в работах, и он с досадою говорил, что трудно искоренить в профессорах Академии мысль: “не сам работает”, а его отец про него говорил, что “ему все дается с боя”»: Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка... С. III. Хотя Лебедев полагал, что эти подозрения имели под собой основания, поскольку отец был ближайшим наставником сына, о чем выше уже говорилось: Лебедев А.В. Указ. соч. Л. 11.
- 75 А.И. Иванов умер в 1848 г. Ср. у А.А. Бобрикова (кажется, не без сожаления): «Отец до самой смерти оставался для Александра Иванова главным художественным авторитетом»: Бобриков А.А. Указ. соч. С. 664. Прим. 26.
- 76 См. цитату на с. 8.
- 77 Письма А.И. Иванова к сыну... С. 101.
- 78 Даниэль С. М. Указ. соч. С. 18.
- 79 См. прим. 60. К этому можно добавить мнение Г.А. Загянской: см. в ее книге главу «Иванов и романтизм»: Загянская Г.А. Указ. соч. С. 14–21. Ее аргументы в пользу романтического мироощущения художника не отличаются от таковых М.М. Алленова и В.П. Поликарова. Впрочем, Загянская полагает, что говорить о романтизме относительно работ художника, выполненных им до поездки в Италию, рано. По ее мнению, в Петербурге имела место «тенденция к творческому восприятию классицистической системы, но скорее – это улучшенное видение готовой схемы, как бы она ни учила ценить прекрасное»: Там же. С. 29.
- 80 Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности... С. 167.
- 81 См. прим. 16.
- 82 Аверинцев С.С. София-Логос... С. 166–167.
- 83 Там же. С. 167.
- 84 Яковлева Н.А. Указ. соч. С. 22.

- 85 Ср. со сходными рассуждениями М.В. Алпатова (С. 6).
- 86 Аверинцев С.С. София-Логос... С. 167.
- 87 Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова... С. 99–100.
- 88 Там же. С. 100. По сути, об этом же пишет, анализируя ИЗОБРАЖЕНИЕ, в своей монографии об Александре Иванове Н.А. Яковлева: «И в этой картине звучит СЛОВО, но слово вещее, открывающее врата Вечности, являющееся как вестник Судьбы и в то же время как материальная сила, способная и возродить человека к жизни, и убить его»: Яковлева Н.А. Указ. соч. С. 22.
- В своей кандидатской диссертации М.Г. Неклюдова отметила в «Иосифе, толкующем сны...» «зарождение того морально-философского осмысления христианской мифологии, которое будет свойственно Иванову в зрелые годы»: Неклюдова М.Г. Ранний период творчества Александра Иванова: Дис. С. 80. Подробно рассматривая эскизы к картине, она обращает внимание на иконографическое сходство Иосифа с обликом Христа в некоторых из них: Там же. С. 84–86.
- 89 По мнению Степановой, «некоторое физиогномическое сходство виноградаря и хлебодача может быть истолковано как идея человеческого равенства перед Божьей волей, определяющей долю каждого»: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова... С. 100.
- 90 Печенкин И.Е. Русское искусство XIX века: Учеб. пособие. М.: КУРС; ИНФРА-М, 2012. С. 81.
- 91 Филарет [Дроздов В.М.]. Указ. соч. С. 186–191.
- 92 Библия. Восемь книг Ветхого Завета... / Русский пер. под ред. Г.П. Павского... С. 64–65.
- 93 Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество... Т. II. С. 228.
- 94 Эпитафия некому Феодору – из числа эпиграмм, приписанных Симониду Кеосскому (556–468 гг до н.э.). Цит. по: Античная эпиграмма / Изд-е подготовила Н.А. Чистякова. СПб.: Наука, 1993. С. 31.