

А. Г. Сечин

КЛАССИЧЕСКАЯ РИТОРИКА В КАРТИНЕ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА «ИОСИФ, ТОЛКУЮЩИЙ СНЫ ЗАКЛЮЧЕННЫМ С НИМ В ТЕМНИЦЕ ВИНОЧЕРПИЮ И ХЛЕБОДАРУ»

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

В статье изложен новый взгляд на картину А. А. Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827) из собрания Русского музея, за которую он получил большую золотую медаль Императорской академии художеств. Отталкиваясь от работ своих предшественников, прежде всего — М. М. Алленова, который ближе всех подошел к истолкованию этого произведения в русле античной риторической традиции, правда, не догадываясь об этом, автор статьи видит в основе внутренней формы произведения принцип риторического силлогизма с антисимметричной диспозицией противоположительного периода речи (согласно «Риторике» Аристотеля). К поискам истоков классической риторики в творчестве А. А. Иванова привлечен биографический подход: отмеченное Н. Н. Пуниным психологическое влияние на сына отца-художника — А. И. Иванова, воспитанного в Академии художеств в традициях риторического типа мышления. Импульсом к риторическому прочтению картины А. А. Иванова послужили размышления С. С. Аверинцева о характере античной риторической культуры и ее долгой жизни в веках. Библиогр. 39 назв. Ил. 1.

Ключевые слова: А. А. Иванов, А. И. Иванов, «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару», Императорская академия художеств, классическая риторика, риторический силлогизм, диспозиция, антисимметрия.

CLASSICAL RHETORIC IN ALEXANDER IVANOV'S PAINTING "JOSEPH INTERPRETING THE DREAMS OF THE CUP-BEARER AND THE BAKER"

A. G. Sechin

Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen,
48, nab. r. Moyki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

The article offers a new view on a painting by a first half of the 19th century Russian artist — Alexander Ivanov — from the collection of the Russian Museum (St. Petersburg). The picture "Joseph interpreting the dreams of the cup-bearer and the baker" was painted as a programme of the Imperial Academy of Arts in 1827 and awarded by a Major Gold Medal. Proceeding from papers of his predecessors, first from Mikhail Allenov's monograph "Alexander Ivanov" who most closely approached the interpretation of this work in line with classical rhetorical tradition, however, without knowing it, the author of the article considers the principle of a rhetorical syllogism as the basis for internal form of the painting wherein the antisymmetric disposition of the antithetical periodic style (according to Aristotle's "Rhetoric") unfolds. In search of sources of classical rhetoric in Alexander Ivanov's creativity biographic approach is used, namely psychological influence exerted over the artist by his father which was noted by Nikolay Punin — Andrey Ivanov who had been brought up in the Imperial Academy of Arts in traditions of rhetorical type of thinking. What promoted the rhetorical reading of Ivanov's picture were Averintsev's reflections about nature of ancient rhetoric and its long life in centuries. Refs 39. Figs 1.

Keywords: Alexander Ivanov, Andrey Ivanov, "Joseph interpreting the dreams of the cup-bearer and the baker", the Imperial Academy of Arts, classical rhetoric, rhetorical syllogism, disposition, antisymmetry.

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

Античная эпиграмма из «Венка» Мелеагра

С. С. Аверинцев в одной из своих статей, трактующей особенности «поэтики готового слова», где риторика играла ведущую роль в обобщении действительности, наглядно и остроумно показывает принципиальное отличие художественного текста риторической культуры от современной литературы, сравнивая примерный экфрасис битвы античного ратора Либания (314 — ок. 393) с повестью Л. Н. 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 Либания [1, с. 15]. Текст пестрит местоимениями, которыми весьма богат греческий язык, хотя наиболее часто повторяется слово «некто» (τις). 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 Ильич [1, с. 17].

Возвращаясь к примеру С. С. Аверинцева из экфрасиса Либания, отметим, что нанизанные на нить битвы события нередко хотя бы отчасти противоположны друг другу по смыслу: «...Один умер, убив многих, а другой — немногих...» [1, с. 15]. Аристотель в «Риторике», давая развернутую характеристику сложному периоду речи и рассматривая его разновидности, придает особое значение *противоположительному*, «в котором в каждом из двух членов одна противоположность стоит рядом с другой или один и тот же член присоединяется к двум противоположностям, например: “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”» (Аристотель. Риторика. III. 40. 1409b. 35 — 1410a. 5) [2, с. 141]. 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» (Аристотель. Риторика. III. 40. 1410a. 21–23) [2, с. 142].

Именно такой силлогизм мы находим в «дипломной картине»¹ Александра Андреевича Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827)². Противопоставление эмоций, испытываемых приближенными фараона, которые по неизвестной нам прихоти были брошены им в тюрьму, когда они узнают 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, точнее, 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 значении, которое придавала этому неопределенному местоимению классическая риторика. Первым если не заметил, то отметил необычайное физиогномическое сходство героев картины А. А. Иванова М. В. Алпатов³: «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» [7, I, с. 33]. С тех пор никто из серьезных исследователей творчества русского живописца не проходил мимо этого бросающегося в глаза сходства двух евнухов⁴ фараона на его большом академическом холсте, пытаясь найти ему более глубокое толкование, чем сам первооткрыватель, М. В. Алпатов⁵, который прямо о смысле отмеченной им особенности ничего не сказал, но в контексте его анализа картины, полной, как он считал, «ученической незрелости», запрашивается 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 художеств [15, с. 18], закрепилось, не без влияния мастито-

¹ По выражению Н. Н. Пунина [3, с. 83].

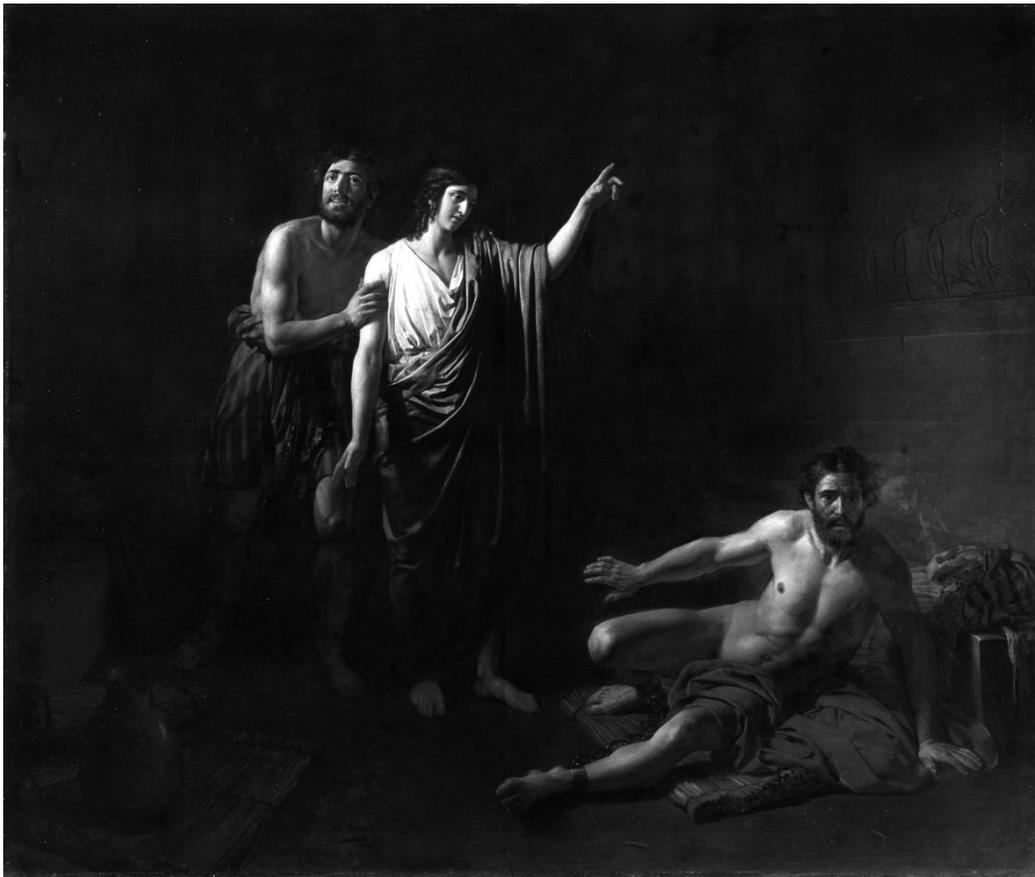
² С 1923 г. находится в собрании Государственного Русского музея: Ж-5259. В музей картина поступила из Императорской Академии художеств, куда была приобретена в 1903 г. В 1864–1903 гг. принадлежала Костылеву (Санкт-Петербург), которому, видимо, досталась по лотерее [4, с. III, прим. 2]; ранее была собственностью Общества поощрения художников [5, с. 199, № 601].

³ По утверждению Н. А. Яковлевой [6, с. 22].

⁴ 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 А. А. Иванова над картиной: архимандрита Филарета, ректора Санкт-Петербургской духовной академии [8, с. 186], и протоиерея Г. П. Павского, профессора той же академии, директора Русского библейского общества и царского духовника [9, с. 64]. По утверждению С. С. Степановой, А. А. Иванов читал Библию в переводе последнего и Библию на французском языке [10, с. 113, прим. 2].

⁵ 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» [11, с. 90]. Так же считает Н. А. Яковлева [12, с. 145; 6, с. 22], но С. С. Степанова осторожно говорит лишь о «некотором физиогномическом сходстве» героев картины А. А. Иванова [10, с. 100; 13, с. 10]. Разброс трактовок еще более существенен, о них речь пойдет ниже.

На наш взгляд, заслуживает внимания следующее наблюдение ученицы М. В. Алпатова М. Г. Неключевой в связи с одним из эскизов будущей картины, который, по ее мнению, был первым «хорошо проработанным» из числа нам известных: на нем лица виночерпия и хлебодара «молодые, безбородые, совершенно одинаковые по чертам» (курсив мой. — А. С.) [14, с. 83]. Эскиз, некогда принадлежавший И. С. Зильберштейну, ныне хранится в Музее личных коллекций ГМИИ им. 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.



А. А. Иванов. Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару.
1827. Холст, масло. 178,5 × 213

© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2014 г.

го советского искусствоведа, определение «ученической и традиционной», поскольку «в петербургском периоде его деятельности ничто не предвещало (или мало что предвещало) решительно новаторского пафоса его последующих революционных поисков и эпохальных свершений» [16, с. 7]. На мнение Алпатов 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 молодого живописца — анонимного обозревателя академической выставки 1827 г. в газете «Северная пчела», подписавшего свою статью «Z». В наиболее современном издании писем, документов и воспоминаний об А. А. Иванове, подготовленном И. А. Виноградовым, это свидетельство современника, к сожалению, подверглось своеобразной цензуре: все критические замечания и даже некоторые похвальные оказались безжалостно вымараны [17, с. 37]. А в научных исследованиях о творчестве живописца оно, как правило, цитируется отрывочно. Поэтому позволим себе привести его целиком: «*Иосиф, толкующий сны*

в темнице, г. Иванова младшего (*)⁶ — картина, обращающая на себя внимание с весьма выгодной стороны. 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 хлебодача яснее выражали испуг несчастного, слышащего роковую весть, а не неистовство человека бешеного; зато в других частях картина сия вполне вознаграждает сии недостатки. Фигура виночерпия прекрасна: художник отлично нарисовал ее и поставил, умел дать выражение радости чертам лица и осветил превосходно: она совершенно выходит из полотна. Луч дневной, падая сквозь окно темницы на проясненное весельем лицо виночерпия, скользит по его одежде и сообщает ей яркий, почти радужный блеск; но художник весьма умно и осторожно пользовался этим слиянием света с тенью, и тоны красок соблюдены у него весьма верно. Одежда Иосифа и двух заключенников, иероглифическая надпись на стене, стоящий на полу глиняный сосуд, — все показывает, что г. Иванов изучал свой предмет исторически, и старался во всем соблюсти правдоподобие: это делает честь его соображению и разборчивости. Словом, картина сия и тогда бы заслуживала похвалу, когда бы была написана художником, более опытным и долее владеющим кистью, нежели г. Иванов; и мы судили строго о некоторых частях ее только для того, чтобы показать, в какой мере она заслуживает внимание»⁷ [18].

М. В. 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 I⁸ [7, I, с. 30–33]. Этому отчасти способствовал сам художник, вспоминая возникшие вокруг его картины слу-

⁶ 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» [18].

⁷ Немного позже появился обзор этой выставки в «Отечественных записках» Павла Свиньина, который писал его, уже будучи знаком со статьей в «Северной пчеле»: «Наконец, в последней зале мы с удовольствием видели картину молодого *Иванова*, изображающую Иосифа, толкующего сны хлебодачу и виночерпию. Отчаяние первого, радость другого и хладнокровное достоинство, соединенное с неким внутренним возвышением, прекрасного Иосифа — представлены художником с поразительной истиной. В картине сей не пропущено для очарования зрителя ни малейшего предмета, не оставлено ничего без тщательного изучения; самая местность, изображающая египетскую тюрьму, знакомит зрителя с местом, где происходит сцена сия. Можно пожелать разве, чтоб натура, с коей представлен идеал красоты Иосифа, была счастливее избрана и фигура сего последнего несколько увеличена. Со всем тем, если г. Иванов будет идти вперед подобным шагом, то в скорости станет в среду первоклассных художников наших» [19, с. 156].

⁸ По стопам учителя вскоре пошла М. Г. Неклюдова, написавшая под научным руководством М. В. Алпатова кандидатскую диссертацию «Ранний период творчества Александра Иванова» [14]. Картина «Иосиф, толкующий сны» в работе отведена отдельная глава [14, с. 72–96], которая начинается краткой исторической справкой о восстании 14 декабря 1825 г. и о том, каким эхом оно могло отозваться в Академии художеств [14, с. 72–73]. 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 [14, с. 355, прим. 3]. И в диссертации [14, с. 80–81, 92, 94–95], и в автореферате [20, с. 7–8] спекуляциям на политическую тему вокруг картины Иванова и угрозе для карьеры, якобы возникшей в связи с этим обстоятельством, уделено первостепенное внимание. В опубликованной в середине 1960-х годов краткой монографии «Александр Андреевич Иванов» М. Г. Неклюдова констатирует: «Картина не была прямым откликом на события», но тем не менее вновь достаточно подробно останавливается на этой призрачной истории, лишая читателя даже беглого искусствоведческого анализа, который в брошюре имеет место в отношении других произведений художника [21, с. 12–13].

хи: «Злой невежда, а их у нас нет счета, истолкует самую невинную мысль художника сатирою, и вот, ни в чем неповинный погибает. Вспомните исторические барельефы в моей картине “Иосиф” — это дело мне чуть ссылки не стоило!»⁹. Как известно, поиски крамолы и всякого рода врагов свойственны российской ментальности на протяжении длительного времени, и приступы этой болезни возобновляются с пугающей настойчивостью и периодичностью, впрочем, как и попытки противостоять ей. М. В. Алпатов, чей фундаментальный труд о жизни и творчестве А. А. Иванова вышел в свет в 1956 г., 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» [7, I, с. 30]. 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». Хотя мнение С. С. Степановой о том, что «возникший политический аспект в толковании этой картины следует отнести не к авторскому замыслу, а к попутным обстоятельствам» [10, с. 100, прим. 2], представляется более правдоподобным.

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...» [17, с. 77]. 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. Исключение составляют интереснейшие наблюдения и выводы на сей счет Н. Н. Пунина, но его неоконченная монография — докторская диссертация, написанные главы которой были разрозненно изданы лишь через четверть века и позже после его ареста и гибели [3, 22, 23], сама до сих пор не оценена коллегами по достоинству и часто игнорируется ими, как будто вовсе не существует. Н. Н. Пунин 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 дру-

⁹ Из письма отцу в Санкт-Петербург из Рима в январе 1839 г. [4, 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 мнимого 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 [6, с. 10–11, 20–22].

того порядка — я бы назвал его *психологическим влиянием*» (курсив мой. — А. С.) [3, с. 76]. Сам Н. Н. Пунин стремился быть диалектичным в отношении этой тонкой материи: с одной стороны, он отмечает как совершенно безосновательные утверждения А. Бенуа о «типично мещанском складе» ивановской семьи, 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» (выделено Н. Н. Пуниным. — А. С.) [24, с. 112–113; 3, с. 57–58]; с другой, считая А. И. Иванова «художником малоодаренным, т. е., иначе говоря, нетворческим человеком», но обладавшим «сильной и деспотической волей», он видит «пагубным» для Александра «то, что его отец не сумел понять в нем и по-настоящему оценить его творческих импульсов, что он не только не развивал их, но тормозил, когда они более или менее бурно проявлялись» [3, с. 76–77].

Николай Николаевич Пунин — человек своего времени, он, конечно, будучи истинно ученым, более объективен и проницателен в оценке русского классицизма, чем эстетствующий мирискусник А. Бенуа, но академизм презирует и клеймит, пожалуй, с еще большей страстью. Нравоучительный, дидактический тон отцовских писем Александру Иванову настолько противен Н. Н. Пунину, так его раздражает, что он забывает поставить себя на место послушного и отцелюбивого сына. «Что, кроме “ипохондри” 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...»¹⁰ [25, с. 101; 3, с. 77]. Как известно, «часто какой-нибудь ничтожный поступок, слово или шутка лучше обнаруживают характер человека, чем битвы, в которых гибнут десятки тысяч, руководство огромными армиями и осады городов» (Плутарх, Александр, 1) [цит. по: 26], особенно если его образ мыслей проявляется при этом косвенно, непреднамеренно. Только что приведенная цитата из письма Андрея Ивановича сыну, вызвавшая оскомину у советского искусствоведа первой половины XX в. Н. Н. Пунина, представляет собой прежде всего яркое свидетельство *риторического типа мышления*, свойственного этому русскому художнику, как и многим его современникам. Это высказывание тем более важно в контексте темы нашего исследования, что непосредственно затрагивает вопросы творчества и картины, о которой идет речь. Письмо было написано в середине июня 1833 г. и явилось откликом встревоженного отца на решение Александра избрать предметом для новой большой картины *смысл всего Евангелия* («Явление Мессии»): предмет сей, по мнению Андрея Иванова, «неудобоисполнителен, по ограниченности живописи», а сына он

¹⁰ К сожалению, на примере этого письма, выдержки из которого опубликованы И. А. Виноградовым, пришлось убедиться в неряшливости этого издания документов, связанных с именем Александра Иванова: в данном случае имеют место не только пространные купюры, но и ничем не оправданные пропуски слов и даже целых строк из оригинала [17, с. 120–121].

упрекает в надменности. Однако шесть лет назад, когда Александр Иванов работал над своей «дипломной картиной», этот скромный юноша вряд ли мыслил иначе, чем его родитель и наставник, взявшись за «предмет простой — многотрактованный», но проявив при этом высочайшую «степень ума художника»!¹¹

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»¹² (курсив мой. — А. С.) [7, I, с. 110; 11, с. 16; 29, с. 337; 30, с. 16]. Письмо может быть датировано 1831–1833 гг.¹³, когда А. А. Иванов познакомился с адресатом, литератором Николаем Матвеевичем Рожалиным (1805–1834), в Риме, где тот жил в доме княгини Зинаиды Волконской и занимался воспитанием ее сына. Художник на удивление легко подружился и плотно общался со своим сверстником, выпускником Московского университета. М. В. Алпатов и Б. М. Бернштейн, Г. А. Загянская и М. М. 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 живописца¹⁴. Н. Н. Пунин, не знакомый, наверное, с этим письмом, но хорошо знавший рассуждения своих предшественников о «творческих переломах или даже “кризисах”», якобы пережитых А. А. Ивановым в 1834 и 1848 гг., выступал категорически против такого подхо-

¹¹ Здесь следует отметить следующее, на наш взгляд, важное обстоятельство: после получения малой золотой медали за программу «Приам, испрашивающий тело Гектора у Ахиллеса» в 1824 г. А. А. 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 [27, с. 58, 82; 28, с. 13]. 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» [14, 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 [14, с. 357, прим. 24].

Она же первая отметила «значительное сходство» фигур хлебодара и виночерпия с фигурой Редеди из «Единоборства князя Мстислава Удалого с косоожским 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» [14, с. 85]. О «типологическом родстве» изображения лежащего хлебодара с фигурами печенег («Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году») и Редеди на картинах А. И. Иванова пишет и С. С. Степанова [10, с. 100].

¹² 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. 1–1об. [13, 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» [13, с. 21–22]. А. А. Иванов был сокрушен неожиданной и неоправданной отставкой отца, последовавшей вскоре после его отъезда в Италию.

¹³ Александр Иванов часто забывал поставить в письме дату, за что его иногда журил педантичный отец.

¹⁴ Собственно, этому посвящена статья Б. М. Бернштейна, впервые опубликованная в журнале «Искусство»: 1957. № 2. С. 39–43 [29].

да к изучению мировоззрения художника [3, с. 56–57]. Две главы его неоконченной докторской диссертации трактуют проблему преемственной связи художественных опытов А. А. Иванова с античной классической традицией через древнерусское и европейское классицистическое искусство, одним из передаточных звеньев которой, при всех ее издержках, была *академическая система*¹⁵, 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 подразумевают усвоенную А. А. 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 исключительно негативный смысл, не просто презиравая, клеймя и высмеивая академическое направление отечественной художественной жизни, но и совершенно не понимая ни его механики, ни эстетики¹⁶, была не только впитана Александром Ивановым, словно молоко 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 изобразительного 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*» (курсив мой. — А. С.) [32, с. 19]. Эту мысль еще ранее блестяще проиллюстрировал М. М. Алленов, причем как раз картиной «Иосиф, толкующий сны»: «Это 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*» (курсив мой. — А. С.) [11, с. 90]. А это — чистой воды риторика, в том самом смысле, о котором писал С. С. Аверинцев, цитируя и поясняя греческого ратора Либания! Алленов далее трактует идею картины в романтическом ключе, ставя ее в один ряд с «Последним днем Помпеи» Карла Брюллова и «Медным змием» Федора Бруни: во всех трех произведениях судьба людей оказывается во власти слепого рока, однако отдает пальму первенства А. А. Иванову, причем не только

¹⁵ Главы II и III: «Александр Иванов и проблема традиций» и «Александр Иванов и классицизм» [3, с. 63–94].

¹⁶ Приведем в качестве примера лишь один пассаж из этого новомодного труда, автор которого в оценке отечественного искусства XVIII–XIX вв. застрял на позициях художественной критики рубежа XIX–XX столетий (ср. с мнением А. Бенуа об А. А. Иванове, художнике с душой пророка, искаженной академизмом [24, 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”» [31, с. 213].

хронологически, но и в плане разумного ограничения сцены двумя персонажами, претерпевающими противоположные чувства. Ясно обозначив «пределы психологизма, возможного для такого рода сюжетов», А. А. Иванов, по мнению российского ученого, словно предостерегал Брюллова и Бруни от «однообразного повторения мимических гримас» при большом количестве действующих лиц, но те предупреждению не вняли [11, с. 90].

Интерпретация М. М. Алленова великолепна, но, наш взгляд, не лишена противоречия. Прочтение этого раннего полотна художника как академического по форме и романтического по содержанию разрушает (причем, столь рано!) свойственную Александру Иванову на протяжении всего его творчества целостность художественной натуры, превращая тему рока, разработанную здесь «с простотой и ясностью математической задачи» [11, с. 90] в некий стилистический винегрет¹⁷. На размышления Михаила Михайловича о том, что «классицизм в принципе не допускал искус-

¹⁷ См. в книге М. М. Алленова раздел «Иванов и романтизм» [11, 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 [33, с. 198, прим. 1]. Под обаяние мысли о последовательном романтическом перерождении гения русской живописи XIX столетия подпали многие его ученики, например, В. П. Поликаров. В статье «Философские предпосылки творчества А. Иванова», полной тонких наблюдений и живых мыслей, которые способны натолкнуть на дальнейшие плодотворные раздумья о природе уникального дара русского художника, в трактовке интересующей нас картины и академического периода ивановского творчества в целом он не очень убедителен. Уходя от по сути риторической (хотя так и не названной) характеристики «Иосифа, толкующего сны» своего учителя в сторону «христианско-романтического провиденциализма», В. П. Поликаров весьма произвольно и бессистемно выхватывает одни качества произведения в ущерб другим, однако его внутренняя форма остается не выявленной. Но главное, что можно поставить ему в упрек, — констатация романтического духа полотна не подкреплена какими-либо доказательствами [33, с. 179]. В дальнейшем Н. И. Уварова, оттолкнувшись от идей М. М. Алленова и В. П. Поликарова, а также воспользовавшись определением, которое дала романтизму как стилю в архитектуре Е. И. Кириченко: «романтизм — первый этап эклектики» [34], попыталась, главным образом на основе стилистического анализа графики А. А. 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 [27, с. 17–20, 35–56, 81–99; 28, с. 2–3, 9–11, 13–15]. Получилось довольно натянuto и малоубедительно, ибо «возможное» и «вероятное» своей величиной прямо-таки раздавливает крошечное «очевидное». Диссертация в целом производит впечатление работы, затеянной ради того, чтобы узаконить предположенные автором атрибуции рисунков Иванова — плоды многолетнего кропотливого труда музейного хранителя, достойные безусловного уважения. С позицией Н. И. Уваровой резонирует убеждение Н. А. Яковлевой в том, что в «Иосифе, толкующем сны» А. А. Иванов «осваивает романтические концепции, притом с глубиной зрелого мастера» [6, с. 21], совершив почти мгновенный переход к романтизму от академического классицизма, от предыдущей своей картины «Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора».

В оппозиции к романтизму видели творчество русского художника М. В. Алпатов [7, II, с. 229–230; 35, 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...» [22, с. 32]. Вероятно, это безапелляционное утверждение — одна из причин того, что чрезвычайно интересный труд Н. Н. Пунина об А. А. Иванове, опубликованный посмертно, многими современными искусствоведами, как уже было сказано выше, совершенно игнорируется, на наш взгляд, абсолютно зря. 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 таковым и эту картину А. А. Иванова [10, с. 99–100].

ство к изображению неподконтрольной разуму судьбы», а в «Иосифе, толкующем сны» «властвует именно слепая, “неразумная” судьба, рок» [11, с. 91], свойственный романтическому мировосприятию, укажем на совпадающий по времени с расцветом античной риторики (и 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” (Τύχη — 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 его формой существования, не органична для него. Однако заманчивым утешением оказывается подвижность такой судьбы, неисчерпаемость и незамкнутость содержащихся в ней возможностей» (курсив мой. — А. С.) [36, с. 168–169]. Казалось бы, до парижской «романтической битвы» А. А. 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»¹⁸. Перечитаем письма художника вослед Н. Н. Пунину: «как могло случиться, что Иванов, отмечавший с таким вниманием достоинства и недостатки столь многочисленных виденных им произведений живописи или пластики, ни разу не упомянул о тех современных ему художниках, которые, начиная с 20-х годов, шумно выступают на историческую арену с тем, чтобы играть в дальнейшем решающие роли в истории западноевропейского искусства XIX века. Ни Гойя, ни Констебль, ни Жерико, ни Делакруа, ни Домье, ни Милле, ни один из барбизонских мастеров не назван Ивановым» [22, с. 28]. Случайна ли такая фигура умолчания?

Риторическая фигура рассматриваемого здесь произведения исчерпывающе выразительно обрисована М. М. Алленовым: «Ивановские виночерпий 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» [11, с. 90]. 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* — сопоставления [1, с. 20]. 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: «синкрисис никоим образом не курьез и не причуда того или иного автора, не пустая условность, да и не просто частный прием, но адекват-

¹⁸ Эти слова одной современницы художника цитирует, не называя ее имени, Н. Н. Врангель [37, с. 53]. См. у А. А. Бобрикова дальнейшее развитие этой мысли [31, с. 212–218].

ное выражение некоторого необходимого и универсального для античной литературы подхода к вещам, действовавшего и тогда (может быть, более всего тогда), когда синкрисиса как такового перед нами нет» [1, с. 21], т. е. когда он присутствует имплицитно, неявно.

С. С. Аверинцев в своей статье уделяет много внимания жанру эпитагмы, 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 культуры [1, с. 27–39]. Сейчас мы склонны воспринимать эти логические экзерсисы через парадигму наших субъективных представлений и чувств, изначально же такое их прочтение не планировалось автором. Как риторический кунштюк в виде антисимметрии следует понимать, например, анонимную эпитагму из «Венка» Мелеагра, избранную нами в качестве эпитагмы. В ней присутствует жесткий логический каркас *диспозиции* — одного из центральных понятий риторической теории. Как отмечает С. С. Аверинцев, при более пристальном рассмотрении его нельзя считать синонимом *композиции*, как это часто происходит в новой научной литературе: «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)» [1, с. 46, прим. 84]. 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. 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 живописи [3, с. 83–86]. Это ошибочный подход. Диспозиция контрастного противопоставления в полотне А. А. 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 Рабусу [17, с. 38]. Ведь задержка с отправкой золотого медалиста в Италию случилась, как известно из косвенных свидетельств, из-за подозрения (скорее, из-за зависти и недоброжелательности), что молодому Иванову оказал существенную помощь его отец Андрей Иванович¹⁹. К слову, отец действительно пользовался у Александра Андреевича непререкаемым

¹⁹ «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 по нему говорил, что “ему все дается с боя”» [4, с. III].

авторитетом в вопросах творчества до конца своих дней²⁰, о чем уже совершенно прямо и откровенно свидетельствует их достаточно интенсивный для того времени обмен письмами. Выше нами было процитировано письмо Иванова-старшего, где он рассуждает о трудности приискания предмета (темы) для картины²¹, 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 оной, 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» [25, с. 101]. Конечно, можно в связи с этим как будто простецким мнением поговорить 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 изобразительными 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 и, пожалуй, трудно объяснимо, как 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» [32, с. 18].

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 А. А. Иванова тесно не только прокрустово ложе академизма — она не укладывается целиком и в русло классической традиции. Наиболее близким и понятным в поисках выхода из это-

²⁰ 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» [31, с. 664, прим. 26]. И оказывал, по мнению Н. Н. Пунина, на сына «психологическое влияние» [3, с. 76]: см. цитату на с. 126–127.

²¹ См. цитату на с. 127.

го русла вовне многим кажется море романтических чувств, фантазий, грез, о чем выше уже говорилось²². Как и о том, что представление о судьбе человека как игрушки 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 “онный” не противопоставлен “сему”» [1, с. 24]. Виночерпий и хлебодар (оба — евнухи²³) названы в тексте Бытия по роду их деятельности, классифицированы по профессии (или должности), что, видимо, неслучайно в контексте выпавшей на долю каждого судьбы.

На полотне А. А. 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)» [36, с. 166–167]. Первый вид детерминации, который «допускает возможность выйти за пределы необходимости, проникнуть в ее механизм и овладеть им» [36, с. 167], свойственен рациональному мышлению и идет по пути поисков *причины* развернутой на наших глазах картины удвоения и раздвоения человека. Размышляя в этом направлении, легко перешагнуть через «волю рока» и оказаться перед констатацией факта, что здесь «судьба выступает в обличии деспотической роли фараона» [6, с. 22], 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 очевиден²⁴.

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)» (курсив мой. — А. С.) [36, с. 167]. О «Провидении, неумолимом и необъяснимом» пишет в связи с картиной А. А. Иванова С. С. Степанова, которая видит в ней

²² См. прим. 17 на с. 130. К этому можно добавить мнение Г. А. Загянской: см. в ее книге главу «Иванов и романтизм» [30, с. 14–21]. Ее аргументы в пользу романтического мироощущения художника не отличаются от таковых М. М. Алленова и В. П. Поликарпова. 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» [30, с. 29].

²³ См. прим. 4 на с. 123.

²⁴ Ср. со сходными рассуждениями М. В. Алпатова: с. 125–126.

«поиски *особой художественной изобразительности* для воплощения темы Божественного предопределения» (курсив мой. — А. С.), хотя в ее интерпретации «бесстрастный облик Иосифа олицетворяет слепую судьбу», но отнюдь не проявление идеи свободы [10, с. 99–100; 13, с. 9–10]. С. С. Степанова в своей весьма интересной 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, осуществленной 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*»²⁵ [10, с. 100]. Для этого ему и пригодилась *классическая 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*²⁶. 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» [38, с. 81]. В заметках к русскому переводу Книги Бытия архимандрита Филарета, ректора Санкт-Петербургской духовной академии, который, наверное, был известен А. А. 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 со роковой главы: «Неблагодарность и отъятие надежды» [8, с. 186–191]. Перевод про-

²⁵ 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» [6, с. 22; 12, с. 145].

В своей кандидатской диссертации М. Г. Неклюдова отметила в «Иосифе, толкующем сны» «зачатое того морально-философского осмысления христианской мифологии, которое будет свойственно Иванову в зрелые годы» [14, с. 80]. Подробно рассматривая эскизы к картине, она обращает внимание на иконографическое сходство Иосифа с обликом Христа в некоторых из них [14, с. 84–86].

²⁶ По мнению С. С. Степановой, «некоторое физиогномическое сходство виноградаря и хлебодача может быть истолковано как идея человеческого равенства перед Божьей волей, определяющей долю каждого» [10, с. 100].

тоиерея Г. П. Павского почти не отличается от перевода Филарета и вообще лишен комментариев [9, с. 64–65].

Не будем гадать на эту тему. Ведь «свою главную задачу художника-живописца 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» [7, II, с. 228]. Действительно, избранный им тут метод прост и ясен, как античная эпитафия-эпитафия:

Кто-то живет, когда я, Феодор, здесь в могиле. Умрет тот
Здравствовать будет другой. Все мы у смерти в долгу²⁷ [39, с. 31].

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

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 15–46.
2. *Аристотель.* Риторика / пер. Н. Платоновой // Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Московского университета, 1978. С. 15–164.
3. *Пунин Н. Н.* Александр Иванов // Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. С. 56–112. (Библиотека искусствознания).
4. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. Издал Михаил Боткин. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1880. XXXIX, 477 с.
5. Государственный Русский музей. Живопись XVIII–XX века. Каталог: в 15 т. Т. 2: Первая половина XIX века (А–И). СПб.: Palace Editions, 2002. 255 с. (Альманах. Вып. 19).
6. *Яковлева Н. А.* Александр Иванов. М.: Белый город, 2002. 64 с. (Мастера живописи).
7. *Алпатов М. В.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858: в 2 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. 419 с.; Т. 2. 335 с.
8. *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. 313 с.
9. 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. 424 с.
10. *Степанова С. С.* Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПб, 2011. 288 с.
11. *Алленов М. М.* Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство, 1980. 206 с.
12. *Яковлева Н. А.* Историческая картина в русской живописи. М.: Белый город, 2005. 656 с. (Энциклопедия мирового искусства).
13. *Степанова С. С.* Александр Иванов. 1806–1858. М.: АРТ-РОДНИК, 2012. 96 с. (Малая серия искусств).
14. *Неклюдова М. Г.* Ранний период творчества Александра Иванова: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1962. 420 с.
15. 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 оно по 1 Января 1828 года. СПб.: печатано в типографии Карла Крайя, 1828. 51 с.

²⁷ Эпитафия некому Феодору, из числа эпитаграмм, приписанных Симониду Кеосскому (556–468 гг. до н. э.).

16. *Голдовский Г.Н.* Александр Андреевич Иванов. Юбилейные размышления // Александр Иванов / Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2006. С. 5–27. (Альманах. Вып. 150).
17. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / сост., статьи, примечания И. А. Виноградова. М.: ИД «XXI век — Согласие», 2001. 776 с.
18. Петербургские записки. Посещение Императорской Академии Художеств. (Продолжение.) // Северная пчела. 1827. № 114 от «22» сентября [С. 4].
19. [Свиньин П. П.] С.-Петербургские современные летописи. Выставка в Академии художеств // Отечественные записки, издаваемые Павлом Свиньиным. Ч. 32. СПб.: В типографии К. Крайя, 1827. № 90 (ценз. разр. 20 сент.). Октябрь. С. 130–157.
20. *Неклюдова М. Г.* Ранний период творчества Александра Иванова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1963. 19 с.
21. *Неклюдова М. Г.* Александр Андреевич Иванов. Л.: Художник РСФСР, 1966. 63 с. (Народная библиотечка по искусству).
22. *Пунин Н. Н.* Александр Иванов и проблема романтизма // Искусство. 1988. № 12. С. 28–32.
23. *Пунин Н. Н.* «Библейские эскизы» Александра Иванова // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Межвузовский сборник / под ред. Н. Н. Калитиной, И. Д. Чечота. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. С. 4–36. (Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 4).
24. *Бенуа А. Н.* Русское искусство XVIII–XX веков. М.: Яуза: Эксмо, 2004. 544 с.
25. Письма А. И. Иванова к сыну (Продолжение) // Русский Художественный архив. 1892. Вып. II. С. 87–108.
26. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / под ред. С. С. Аверинцева и др. М.: Наука, 1994. Т. 1. 702 с.; Т. 2. 672 с. (Литературные памятники).
27. *Уварова Н. И.* Романтические тенденции в раннем творчестве А. А. Иванова. По новым материалам: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 211 с.
28. *Уварова Н. И.* Романтические тенденции в раннем творчестве А. А. Иванова. По новым материалам: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 17 с.
29. *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. 335–352.
30. *Загянская Г. А.* Пейзажи Александра Иванова. Проблема живописного метода художника. М.: Искусство, 1976. 119 с.
31. *Бобриков А. А.* Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 744 с. (Очерки визуальности).
32. *Даниэль С. М.* Библейские сюжеты. СПб.: Художник России, 1994. 216 с. (Русские живописцы XIX века).
33. *Поликаров В. П.* Философские предпосылки творчества А. Иванова // Советское искусствознание '74. М.: Советский художник, 1975. С. 177–199.
34. *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. 344 с.
35. *Аллатов М. В.* Александр Андреевич Иванов. Л.: Художник РСФСР, 1983. 216 с. (Русские живописцы XIX века).
36. *Аверинцев С. С.* София-Логос. 2-е, испр. изд-е. Киев: Дух и Литера, 2001. 460 с.
37. *Врангель Н. Н.* Обзор Русского музея императора Александра III. СПб.: Герольд, 1907. 72 с.
38. *Печенкин И. Е.* Русское искусство XIX века: учебное пособие. М.: КУРС; ИНФРА-М, 2012. 360 с.
39. Античная эпиграмма / изд-е подготовила Н. А. Чистякова. СПб.: Наука, 1993. 448 с. (Литературные памятники).

Статья поступила в редакцию 11 марта 2014 г.

Контактная информация

Сечин Александр Георгиевич — кандидат искусствоведения, доцент; sechin_a@mail.ru

Sechin Alexander G. — PhD, Associate Professor; sechin_a@mail.ru