

Риторические фигуры созерцания в классическом и академическом изобразительном искусстве

А. Г. Сечин

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

Для цитирования: Сечин, Александр. “Риторические фигуры созерцания в классическом и академическом изобразительном искусстве”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 2 (2019): 346–370. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.207>

Статья является своего рода зеркальным отражением опубликованной ранее автором работы, посвященной иконографическому мотиву *Venus pudica*. Подобно *Венере целомудренной*, образ спящего сатира знаменитой статуи «Фавна Барберини» стал в Новое время фигурой визуальной риторики со сходным значением созерцания человеческого тела, но на этот раз — мужского. Француз Никола Пуссен и итальянец Джованни Баттиста Питтони использовали в своем творчестве узнаваемую иконическую форму, способную выразить сложный комплекс значений, часто противоположных. Войдя в арсенал академического искусства, она нашла применение в создании художественных образов русскими живописцами XVIII — первой половины XIX в.: Антона Лосенко, Андрея Иванова и его гениального сына Александра. На первый взгляд статья только продолжает на новом материале череду исследований, рассказывающих о путешествии изобретенных в Античности визуальных паттернов в искусстве Нового времени, начатых еще Аби Варбургом (1866–1929). Но, в отличие от иконологических штудий, лишь констатирующих подобные заимствования, автор исследует свои визуальные метафоры с точки зрения их внутренней формы, которая способна в течение долгого времени удерживать и передавать от художника художнику важные сообщения плана содержания. Он убежден, что риторика от Античности до начала XIX столетия (в России — до середины XIX в.), а в академическом искусстве и позже занимала лидирующие позиции как в воспитании художественного сознания мастеров изобразительного искусства, так и, прямо или косвенно, в руководстве их практической деятельностью, по сути, играя роль теории искусства, которая начала формироваться как самостоятельная дисциплина на рубеже XIX–XX вв.

Ключевые слова: визуальная риторика, визуальная метафора, риторические фигуры созерцания, «Фавн Барберини», Никола Пуссен, Джованни Баттиста Питтони, Шарль Лебрен, Антон Лосенко, Андрей Иванов, Александр Иванов.

Устойчивые иконографические формулы видения, или созерцания, стали возникать в изобразительном искусстве еще в глубокой древности. Одним из таких визуальных паттернов является *Venus pudica* — *Венера целомудренная*, чья характерная поза: жесты рук, прикрывающих грудь и лоно (либо указывающих на них), и взгляд, нацеленный на неожиданного (или, напротив, желанного) свидетеля неземных прелестей богини, — была присвоена сперва римскими матронами, а затем, начиная с эпохи Ренессанса, земными девами и женами различного происхождения и ранга.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

Автор этих строк посвятил иконографическому типу *Venus pudica* статью, в центре которой совершенно справедливо оказалась прославленная в Новое время статуя «Венеры Медичи» [1, p. 325–8: no. 88, fig. 173], восходящая к утраченному оригиналу Праксителя — культовому изображению «Афродиты Книдской» [2]. Сюжет обеих скульптур примечателен тем, что выходит за границы осязаемой зрением формы, включая в себя невидимого наблюдателя представленной художником картины¹: описанная выше поза богини — ее ответ на заинтересованное внимание зрителя, таким образом, «*акт созерцания становится <...> предметом изображения* наряду с собственно женским актом, что наполняет запечатленный в статуе миг мимолетной реакции богини на брошенный на нее взгляд постороннего человека силой выразительного эмоционального всплеска, в котором зримо предстает, помимо прочего, сама суть изобразительного искусства» [2, с. 453].

Фактически все исследователи единодушны в том, что неожиданный пришелец — мужчина². Стронница феминистского подхода в изучении изобразительного искусства Н. Саломон идет еще дальше: по ее мнению, знаменитая статуя Праксителя, которую приобрели книдяне, не только стала первым в истории древнегреческой цивилизации изображением полностью обнаженной женской фигуры, но и маркирует собой поворотный пункт в развитии западноевропейской культуры в целом. Именно с появлением «Афродиты Книдской», скоро снискавшей громкую славу, следствием чего явились ее многочисленные подражания-изводы, в круг которых входит и «Венера Медичи», и сходная с ней «Венера Капитолийская» [1, p. 318–20: no. 84, fig. 169], внимание зрителей постепенно, но неуклонно стало переключаться с «юности и сияющей красоты» [6, p. 30] нагой мужской фигуры куроса на женские ню [7, p. 72]. Будучи феминисткой, Саломон закономерно находит и тут выразительный жест неравноправия полов: если архаические куросы и юноши-атлеты эпохи классики не стеснялись выставлять напоказ гениталии, то даже сама богиня любви вынуждена прикрывать руками интимные места своего прекрасного тела [7, p. 71]. Дж. Бергер³ (1926–2017) обобщил подобные наблюдения, связанные с полом изображенного персонажа, в выведенной им универсальной формуле созерцания в искусстве: «...мужчины действуют, а женщины выглядят. Мужчины смотрят на женщин. Женщины смотрят на то, как на них смотрят. Это в большинстве случаев определяет не только отношение мужчин к женщинам, но также и отношение женщин к самим себе. Наблюдатель внутри женщины — мужчина, а наблюдаемый — женщина. Таким образом, она превращает себя в объект, в объект видения — в зрелище» [8, с. 55–6].

В свете иконографии *Venus pudica* возникает закономерный вопрос: можно ли найти среди древних изображений *мужские фигуры*, являющие собой объект чистого созерцания наблюдателем со стороны? Куросы времен архаики и такие

¹ Э. Стюарт считает, что наблюдателей двое: первый — это зритель, стоящий по отношению к статуе фронтально (в древности это был богомолец), и Афродита будто бы пытается закрыться руками именно от нас, зрителей, хотя ее взгляд, направленный в сторону, говорит скорее о том, что нас-то она не замечает вовсе, так как ее внимание привлек иной свидетель сцены купания, бог или смертный, — античная мифология выдвигает целый ряд претендентов на эту роль [3, p. 103; 4, p. 13–7].

² Об этом уверенно пишут, например, Э. Стюарт [4, p. 14] и Н. Спайви [5, p. 201–2].

³ Сейчас принято транслитерировать фамилию этого английского писателя и критика Бёрджер.

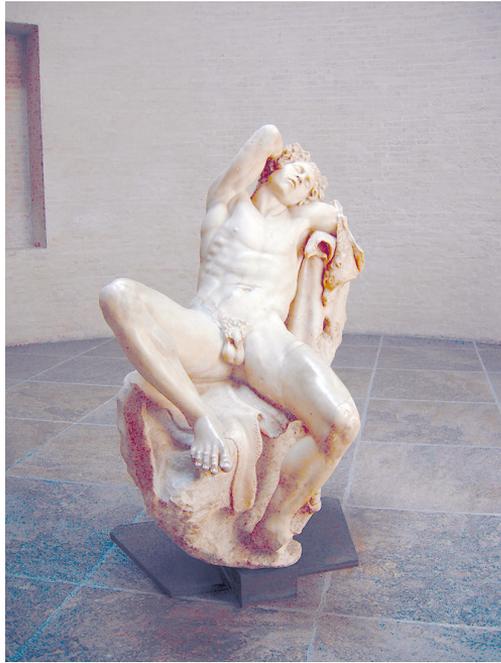


Рис. 1. Фавн (сатир) Барберини. Около 220 г. до н. э. Мрамор. Высота 215 см. Мюнхен, Глиптотека. Фото А. Г. Сечина

классические статуи, как «Дорифор» Поликлета, как убедительно показал Р. Нир, ввиду своей обобщенной (*generic*) природы сами выступали актерами формирования точки зрения на себя со стороны проходящего мимо путника либо пришедшего в палестру юноши [6, р. 46–7]. Безнаказанно и пытливо можно рассмотреть даже самое «ужасное» создание, вроде бога любви Эроса (Амура), если оно погружено в глубокий сон, как советовали Психее ее завистливые сестры⁴. В эллинистическую эпоху, говоря современным научным языком, произошло изменение парадигмы в изобразительном искусстве: на место и вместо вечного предстояния стали приходить мотивы переходных состояний, в том числе мотив сна. Кроме чрезвычайно популярного в то время образа спящего бога-дитяти Эроса на ум приходят другие погруженные в сон создания, также не вполне укладывающиеся в рамки человеческой природы: Гермафродит и Фавн (сатир). Несомненно, наиболее мужественным обликом из перечисленных нами существ обладает последний, а самой известной из дошедших до нас статуй лесного божка является мюнхенский «Фавн Барберини» (рис. 1) [1, р. 202–5: no. 33, fig. 105].

Рассматривая это выдающееся произведение эллинистического искусства (неважно, в прямом или переносном смысле), нельзя пройти мимо состояния чуткого сна, которым здесь объят большой и сильный спутник бога виноделия: «Сон сатира, наступивший от испития вина, есть символ глубоко интимного и доверительного его причастия верховному божеству — Дионису. Дионис осенил своего

⁴ См. вставную новеллу об Амуре и Психее в романе Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел» [9, с. 184–9].

подданного этим сном, напоив его своим естеством, взял его под защиту, и сатиру не надо теперь бояться никаких ловцов: ни мифических, ни реальных царей⁵. Он беззащитен только против чар божества, которыми он, такой мощный и экспансивный, обесилен и усмирен» [10, с. 124]. Тот факт, что созерцанию предназначена не только статуя, но и изображенный персонаж, очевиден и не вызывает сомнений, если взять в расчет запечатленный в произведении мотив, сюжет самой скульптуры. Р. Смиуту бросилась в глаза поразительная пассивность мощной фигуры существа, которое обычно, как правило, чрезвычайно активно: «В мире дионисийского искусства обнаженные Ариадны, вакханки, Гермафродиты спят, чтобы быть объектами поисков, взглядов и выслеживания сатирами, Паном и нами, зрителями. Сатиры, с другой стороны, мыслятся деятельными, танцующими, пьющими, похотливыми, музицирующими — вечно бодрствующими. Спящий Фавн опрокидывает естественный порядок вещей, и зритель здесь высматривает не женщину, а сексуально провоцирующего мужчину»⁶ [15, р. 135]. Именно этот необычный вуайеристский аспект «Фавна Барберини»⁷, по нашему мнению, привлек внимание постоянно проживающего в Вечном городе французского живописца Никола Пуссена (1594–1665), когда он разрабатывал сюжет «Ринальдо и Армида», заимствованный им из поэмы Торквато Тассо (1544–1595) «Освобожденный Иерусалим» (1559–1575).

«Все знаменитые живописцы и рисовальщики слились в едином восхищении перед ним [Фавном]», — такую запись оставил потомкам один из свидетелей чудесного обретения статуи в Риме [16, S. 175–6]. Безусловно, Пуссен не мог остаться в стороне от этого события и пройти мимо столь значительного античного памятника. До нас дошло письмо художника кавалеру П. Ф. де Шантелу (1609–1694), в котором он сообщает своему покровителю при французском дворе, что намерен раздобыть лицензию-разрешение для одного мастера по имени Тибо, подвизавшегося в папской столице, на изготовлении моделей с древних скульптур, чтобы тот сделал для Шантелу копию «спящего фавна — поистине прекраснейшей статуи, находя-

⁵ Имеется в виду один из эпизодов греческого мифа о фригийском царе Мидасе, который, подмешав в источник вино, сумел перехитрить и поймать сатира, повадившегося отдыхать в его саду. Поимку полудикого спутника Диониса как знак особой ловкости и доблести в дальнейшем приписывали себе реальные цари и полководцы, например Сулла [10, с. 121–2]. Об этом и других известных нам из литературных источников сюжетах о спящем сатире см. обзор в статье К. Кунце [11, S. 28]. Дж. Сорабелла выдвинула предположение, что заказчиком статуи, известной теперь как «Фавн Барберини», был царь Антиох IV из династии Селевкидов, который таким образом пытался возвыситься как в собственных глазах, так и в глазах окружающих [12, р. 234–8, 243–4]. Ее интерпретация кажется многим убедительной, во всяком случае заслуживающей внимания [13, р. 87–8; 14, р. 55–6].

⁶ Об этой же инверсии позже писал немецкий исследователь Кристиан Кунце, по мнению которого ключ к разгадке мюнхенской статуи следует искать в характерной для эпохи эллинизма тяге к «поэтическому заклинанию непосредственного присутствия мифологической традиции» в жизни [11, S. 32]. Истинно туманное в своей немецкости объяснение! Проще говоря, греки в то время пытались представить стремительно ускользающий из их сознания миф и мифических героев как можно правдоподобнее, чтобы укрепить пошатнувшуюся в них веру. В качестве параллельного явления духовной жизни той поры Кунце указывает на расцвет этиологии в трактовке мифов и героического эпоса — своего рода процесс рационализации мифологии поэтическими средствами.

⁷ Статуя была найдена в Риме в начале XVII в., в промежутке между 1624 и 1628 гг., и находилась там в течение двух столетий. В начале XIX в. она была куплена у Барберини баварским кронпринцем Людвигом и после некоторой задержки водворена в только что отстроенное здание глиптотеки, где находится поныне [10, с. 115–8].

щейся среди прочих древнегреческих произведений»⁸. Энтони Блант (1907–1983), один из наиболее видных специалистов XX в. по творчеству Никола Пуссена, неоднократно задавался вопросом: как соотносить эту похвалу выразительному антику с явными предпочтениями живописца в пользу классики греческого искусства, в чем он был предтечей И. И. Винкельмана (1717–1768)? Так называемый «пергамский стиль», к которому обычно относят «Фавна Барберини» приверженцы формального анализа в искусствоведении, по мнению Бланта, был чужд художественному вкусу француза. Кроме того, ученый не находил в творчестве самого Пуссена даже тени «Фавна», хотя живописец не считал преступлением заимствование художниками лучшего из искусства предшественников [18, p. 10; 19, p. 235; 20, p. 348].

Первым заметил следы знаменитой статуи в творческом наследии французского классика Дж. Карери, специалист широкого профиля в области европейской культуры Нового времени, одной из главных тем исследований которого стала уже упоминавшаяся выше история сложных взаимоотношений сирийской волшебницы Армиды и христианского рыцаря Ринальдо [21, p. 53, 61: fig. 6]. Он обратил внимание на позу спящего героя на полотне из собрания Картинной галереи Далвич (рис. 2) [22, p. 506–7: no. 20]. Истоком мотива созерцания женщиной спящего мужчины для Пуссена Карери, следуя американскому ученому Р. Ли (1898–1984), полагал рельефные изображения сцены Селены и Эндимиона на античных саркофагах [23, p. 243–4, figs. 3, 5, 6], которые художник мог видеть в Риме, например в Палаццо Роспильози. В Королевской библиотеке Виндзорского замка, в составе так называемого Музея-Картотеки Кассиано даль Поццо (1588–1657), хранится рисунок неизвестного художника XVI в., воспроизводящий ту стенку саркофага, где изображены богиня Луны и прельстивший ее юноша. Селена рассматривает спящего Эндимиона, а хлопотливый путто раздвигает его ноги, чтобы продемонстрировать мужское естество молодого человека⁹ [24, p. 73–4: no. 26]. Действительно, поза юноши, красота которого пленила Селену, кажется с небольшими изменениями зеркально повторенной в фигуре Ринальдо на лондонской картине¹⁰, да и Пуссен мог видеть рисунок в коллекции даль Поццо — своего римского мецената. В качестве дополнительного тона Карери приводит «Пейзаж со спящим сатиром» (Музей Фабра, Монпелье), где фигура спутника Диониса дословно цитирует «Фавна Барберини» в выразительном боковом ракурсе [21, p. 52–3, 61: fig. 5]. Этот пейзаж исполнен в пуссеновской манере, но не входит в число не только достоверных произведений мастера, но и тех картин, в отношении которых авторство Пуссена может оспариваться¹¹. Кроме того, рисунок с античного саркофага с Селеной и Эндимионом, который был заимствован французским исследователем у Ли [21, p. 60: fig. 4; 21, fig. 3], теперь отсутствует среди работ Пуссена и его круга в Музее Конде в замке Шантийи. Видимо, из-за всех этих досадных ошибок и неточностей, на которые не могли не обратить внимание его коллеги, Карери не включил ссылки на

⁸ Письмо от 26 июня 1644 г. [17, p. 278].

⁹ В Музее Леона Бонна (Байонна) имеется рисунок «Селена и Эндимион», штудия с античного саркофага, которую атрибутируют кругу Никола Пуссена [25, p. 85: fig. 28].

¹⁰ В еще большей степени сцену Селены и Эндимиона на античных саркофагах напоминает композиция московской картины Пуссена «Ринальдо и Армида» (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина) [26, с. 81].

¹¹ См., например, каталог-резоне живописных произведений Пуссена Жака Тюилье (1928–2011), где этой картины нет вообще [22].



Рис. 2. Никола Пуссен. Ринальдо и Армида. Около 1628–1630. Холст, масло. 82,2 × 109,2 см. Лондон, Картинная галерея Далвич

весь привлеченный им ранее иконографический материал, связывающий Пуссена с мюнхенской статуей, в свою монографию «Жесты любви и войны» [27, р. 143–76], подведшую итог его многолетним исследованиям темы.

Указание французского ученого на «Фавна Барберини» как на возможный иконографический источник для образа спящего Ринальдо на картине из собрания Далвич не осталось незамеченным на другом берегу Атлантики. Американский исследователь Дж. Унглауб упоминает о нем в своей книге, посвященной вопросам тесных и многоаспектных связей поэзии Тассо и живописи Пуссена: «Карери также замечает, как положение рук, ног и головы Ринальдо имитирует позу дремлющего “Фавна Барберини”. Таким образом, как мужские, так и женские¹² формальные прецеденты сговорились сделать Ринальдо *архетипом спящей сексуальной потенции, бессознательным объектом любовного взгляда*» (курсив наш. — А. С.) [25, р. 91]. Но Унглауба, как, впрочем, и Карери, в первую очередь интересуют не античные иконографические образцы, на которые мог ориентироваться художник¹³, а *способы визуализации им текста* поэмы Тассо, или *текстуальность (textuality)* живописи французского мастера, то есть *смысловая структура* картины, заимствованная Пуссеном из литературного произведения, но при этом выраженная средствами исключительно изобразительного искусства. Штудии обоих ученых выходят за рамки чистого искусствоведения и в определенном смысле являются продолжением, точнее, экстенсивным расширением очень тонких и умных психологических

¹² Имеется в виду полотно Пуссена «Спящая Венера» (Дрезден, Картинная галерея) [22, р. 509: по. 28], где богиня любви представлена в сходном положении: два путти-амура оберегают ее покой, в том числе от двух пастухов, украдкой рассматривающих прекрасное обнаженное женское тело. Карери сравнивает позы Ринальдо и Венеры [21, р. 53, 62: fig. 7].

¹³ См., например, возражения Унглауба против полной зависимости Пуссена от сцен Селены и Эндимиона на античных саркофагах, в чем был убежден Ли [25, р. 83–4].

наблюдений над живописью как особым видом искусства английского философа Ричарда Вольхайма (1923–2003), которому и принадлежит приведенное выше истолкование термина *текстуальность* (*textuality*), хотя, в отличие от Унглауба, Карери на него не ссылаются.

Наиболее полно Вольхайм изложил свои взгляды и подход к изучению, восприятию и пониманию живописи в цикле лекций, прочитанных им в 1984 г. в рамках ежегодных Чтений по изящным искусствам памяти Э. У. Меллона в Национальной галерее искусств (Вашингтон). Через три года лекции были опубликованы Фондом Боллингена, причем обложку издания украсил фрагмент далвичской картины Пуссена «Ринальдо и Армида» — образы главных героев полотна крупным планом [28]. И этот выразительный штрих в оформлении книги, и множество репродукций в ней, и проникновенные слова, найденные автором для характеристики творений крупнейшего французского живописца XVII столетия, — все говорит об особом отношении Вольхайма к Пуссену, искреннем восхищении им как художником и большой любви к его искусству.

Будучи философом, Ричард Вольхайм тем не менее призывал понимать произведения изобразительного искусства исходя из них самих, не злоупотребляя эрудицией, касающейся обстоятельств их возникновения и широкого контекста, в котором вызревал замысел творца¹⁴, хотя отнюдь не требовал полностью игнорировать эти достаточно важные аспекты анализа. Ученый не мог не признавать, что картины исторического жанра тесно связаны с текстами, рассказывающими соответствующий миф или легенду, но яростно протестовал против того, чтобы видеть в них лишь иллюстрации к словесному изложению сюжета и скрывающимся за ним идеям. Также отрицательно он относился к поискам и констатации безосновательной имитации художниками образов своих предшественников. И литературный текст, и глубокомысленная аллегория или притча, и знакомый иконографический мотив, по мнению Вольхайма, не могли дать ничего существенного для понимания произведения изобразительного искусства, если всего лишь скользили по его поверхности, не будучи включены мастером в плоть и кровь художественного образа собственного творения, присвоены им и по-своему истолкованы. Вопросам *текстуальности* (*textuality*) и *заимствования* (*borrowing*) в живописи как специфическим связям изображения с текстом и с другим изображением была посвящена одна из меллонских лекций ученого [28, р. 187–248], в которой как раз очень активно фигурируют примеры из творческого наследия Никола Пуссена, включая интересующую нас картину.

Вольхайм анализирует «Ринальдо и Армиду» из лондонского собрания¹⁵, чтобы продемонстрировать слушателю (читателю), что он понимает под истинной *текстуальностью в изображении* [28, р. 187–201]. В ходе рассуждений, строго разделенных на пронумерованные периоды, лектор вступает в заочный спор с Э. Блантом, который в своих меллонских лекциях о Пуссене, прочитанных за четверть века

¹⁴ Это заметно отличает его интерпретацию живописных произведений от исследований Карери и Унглауба, которые рассматривают их в очень широком контексте культуры породившей их эпохи, уделяя особое внимание драме и театру, в том числе музыкальному, включая балет (Карери).

¹⁵ Отечественному зрителю, конечно, хорошо известна уже упоминавшаяся картина в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина на тот же сюжет [22, р. 506: по. 16], которая стала предметом исследований Сергея Даниэля [26, с. 76–83].

до Вольхайма, размышлял об *аллегорическом смысле* этой и других картин художника на сюжет превращения ненависти сирийской волшебницы к крестоносцу Ринальдо в страстную любовь к нему¹⁶. Только *аллегорией*, суть которой излагает сам автор поэмы в своем предисловии к ней¹⁷, по мнению Бланта, можно объяснить выбор живописцем такого сюжета из «Освобожденного Иерусалима», чтобы передать красками высоконравственную идею победы целомудренного служения христианскому Богу над обескураживающим сладострастием, Разума — над Вожделием [19, р. 148–50]. Вольхайм согласен со своим предшественником в главном, он не возражает против аллегорического значения произведения, но не находит у рассудительного (и «подслеповатого») Бланта вразумительного объяснения, какими именно средствами Пуссен достигает возвышенной и благородной цели. Если внимательно всмотреться в образ христианского рыцаря, то не удастся увидеть в нем ничего сурового и воинственного, непреклонного и жесткого, напротив, он покоряет жестокосердную Армиду, готовую, казалось бы, нанести своему врагу смертельный удар кинжалом, мягкой, даже слегка женственной, красотой и нежностью. Всем своим видом и положением он источает «волшебный яд желаний»: его левая рука объемлет бугорок щита, словно женскую грудь, правая покоится на мягком шелке волос — до нее-то дотрагивается преображающаяся на наших глазах Армида¹⁸; ноги героя непринужденно раздвинуты, и, пробегая по ним взглядом, мы вместе с волшебницей и сопровождающим ее путто замечаем ярко-оранжевые короткие штаны (breeches), ладно облегающие красивые и сильные юношеские бедра; металлическая кираса радостно сверкает на солнце, предвещая восторг любовных объятий. Ринальдо побеждает Армиду ее же оружием, переплавив свои христианские добродетели в чувства высокого накала, не просто эротические, а подлинно сексуальные, — такова *текстуальность картины*, то есть ее собственный смысл в отношении к тексту и аллегорическому смыслу поэмы Тассо [28, р. 194–7].

Вольхайм не видит в лондонском полотне каких-либо заимствований, но находит облику рыцаря удивительную в своем практически полном сходстве параллель во французском искусстве... XIX в. — в творчестве Гюстава Курбе (1819–1877): одна из его спящих «вакханок», девушка с вьющимися белокурыми локонами, выглядит практически полным близнецом Ринальдо¹⁹ [28, р. 194–5: figs. 161–4]. Это трудно объяснимое совпадение можно считать своеобразной проверкой на истинность размышлений английского философа об эманации чувственности, которой буквально истекает центральный мужской персонаж картины Пуссена. Вот тут, на

¹⁶ Известны еще два произведения французского мастера, тесно связанные с историей Ринальдо и Армиды: «Спутники Ринальдо» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) [22, р. 533–4: no. 106] и «Армида уносит Ринальдо в свои сады» (Берлин, Государственные музеи), последнюю работу Тюилье считал хорошей копией с утерянной картины Пуссена [22, р. 537: no. 118].

¹⁷ Предисловие так и называется — «Аллегория». Оно появилось уже в первом издании поэмы 1581 г. и воспроизводилось в последующих, но, сетует Блант, в современных изданиях публикуется редко [19, р. 148].

¹⁸ Унглауб, следуя Карери, очень обстоятельно описывает реализованный Пуссеном в далвичской картине сценарий преображения Армиды из смертельного врага в пылкую любовницу, происходящее с ней «une mutation d'affects» — превращение чувств: если ее правая рука замахнулась кинжалом, то левая уже ласково прильнула к лежащей на волосах рыцаря его правой руке. По-детски пухлый Амур удерживает Армиду от решающего удара: он является олицетворением ее зарождающейся любви [25, р. 90]. См. об этом у Карери [27, р. 159].

¹⁹ Картина «Спящие (Лень и Сладострастие)», 1866 г. (Париж, Музей Пти-Пале).

наш взгляд, и должен выйти наконец на сцену искусно спрятанный художником в фигуре Ринальдо «Фавн Барберини». Ричард Вольхайм не обратил внимания на оставшиеся без ответа вопросы Бланта о причинах хвалебного отзыва живописца об этой античной статуе, а зря! Как сам крестоносец словно перелил с помощью умелой кисти мастера возвышенный строй своей строгой, ригористичной натуры в зелье чувственной, земной любви, в сексуальную притягательность, так и языческий сатир усилием воли и гения Пуссена вселился в тело героя христианского эпоса: священное вино Вакха обратилось в волшебный напиток обольщения, в афродизиак для Армиды.

В своих теоретических рассуждениях о текстуальности и заимствовании в живописи, предваряющих парад наглядных примеров, Вольхайм говорил о том, что схватить и понять последнее из двух намного сложнее, чем первое, потому что в этом случае необходимо учесть *контекст*, в котором заимствованный иконографический мотив существовал и вошел в сознание художника²⁰. Мы не знаем подробностей относительно высокой оценки «Фавна Барберини» Пуссенем, но сам бесспорный факт ее наличия позволяет нам в хорошем смысле спекулировать на сей счет. Двусмысленность погруженного в сон сильного мужского тела действительно могла стать в глазах чуткого к античной культуре человека Нового времени визуальным «архетипом спящей сексуальной потенции» [25, p. 91]. Спящий сатир находился под эгидой *своего* патрона Вакха, который в прямом смысле слова вошел в него в виде выпитого вина, но и рыцарь Ринальдо защищен *своим* Богом от смертельной опасности со стороны Армиды обращением против нее ее же чар: чувственного томления и гендерной аттрактивности. Кроме того, художественное преобразование персонажа древней мифологии в крестоносца приобретает тут возвышенное этическое значение акта попраяния язычества христианством. Пуссен действительно гениально использует все многочисленные и разнообразные оттенки смысла примененной им *визуальной метафоры, не имитируя античный прообраз, а ассимилируя его*²¹.

Энтони Блант, исследуя особенности отношения архитекторов барокко к античному наследию, установил, что, в отличие от приверженцев классики, они не цитировали формы древнего зодчества дословно, в деталях, то есть не занимались их имитацией, а следовали им в общем и целом, например в проектировании плана здания [18, p. 6]. Возможно, Пуссен как художник, приверженный классической

²⁰ В примере, следующем после «Ринальдо и Армиды», Вольхайм показывает, как *текстуальность и заимствования* взаимодействуют в полотне Пуссена «Кефал и Аврора» (Национальная галерея, Лондон), написанном на сюжет из Овидия. Из цикла картин Рубенса, посвященных жизни Марии Медичи («Представление портрета Марии Медичи Генриху IV»), заимствован мотив предьявления Кефалу портрета его возлюбленной Прокриды, который ему показывает услужливый путто, чтобы напомнить о долге и истинном желании одновременно. Сложная поза молодого охотника, пытающегося вырваться из объятий богини утренней зари, заимствована французским живописцем у Вакха из работы Тициана «Вакх и Ариадна». Полотно Рубенса Пуссен мог видеть в Париже накануне своего отъезда в Рим, а в Риме тогда находилась картина Тициана. Художник мастерски сплавляет все это в новый художественный образ подвергнувшейся серьезным искушениям верности в любви [28, p. 197–201].

²¹ Об имитации и ассимиляции античных памятников мастерами итальянского Ренессанса см. статью Э. Гомбриха [29]. Под *имитацией* ученый понимал точное копирование древнего образа или иконографического мотива; *ассимиляция* же предполагает их изменение в соответствии с интенцией художника.

нормативности, в свою очередь, лишь в общем и целом следовал понравившимся ему образцам эллинистической скульптуры, произведениям, выполненным в «пергамском стиле». Эффект от такого подражания древним был тем более оглушительнее, чем менее явной была имитация, о чем мы уже писали в связи с использованием им статуи «Венеры Медичи» для создания образа девы Лукреции на полотне «Великодушие Сципиона» (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина) [2, с. 457–8]. И тогда, и в случае с «Фавном Барберини» Пуссеном были выполнены установленные Аристотелем правила построения наилучшей *метафоры*, которая не должна быть «ни слишком далекой, потому что смысл такой трудно понять, ни слишком поверхностной, потому что такая не производит никакого впечатления» [30, с. 143]. Еще один сознательный поклонник классики и, в частности, искусства французского римлянина Джованни П. Беллори (1613–1696) писал с недоумением о П. П. Рубенсе (1577–1640), который так сильно преображал античный образец (статую Аполлона, Венеры или Гладиятора), беря его за основу, что узнать прототип во вновь созданном изображении было подчас невозможно [31, р. 81], в чем можно усмотреть косвенное свидетельство о присущем Пуссену чувстве меры. К этому основному требованию древнегреческий философ добавлял *наглядность* и *противоположение* [2, с. 458–9, 461–2], которые мастер не упустил и тут, при сотворении еще одной *визуальной метафоры* — *фигуры созерцания* достойного такого акта кавалера.

«Фавн Барберини», как уже говорилось выше, восхищал многих художников, среди которых в разное время находились те, кто в меру своего дарования приспособивал художественный образ древней статуи для своих целей. В коллекции Эрмитажа есть картина итальянского живописца XVIII в. Джованни Баттиста Питтони²² (1687–1767) «Смерть царя Кандавля» (рис. 3) [33, с. 255: по. 196], где большую часть полотна занимает фигура полубогородного лидийского монарха, распростертого на ложе в легко узнаваемой позе мюнхенского сатира. За кроватью художник изобразил не скрывающих своей радости убийц — жену и придворного, который, совершив злодеяние, женится на вдове и даст начало новой династии. Питтони в сравнении с Пуссеном кажется прямолинейным имитатором, заметно сузившим диапазон восприятия античного прототипа до состояния сна, во время которого царь и будет убит. Но если вспомнить рассказ Геродота о причине ненависти жены Кандавля к своему супругу, что и привело к его безвременной гибели, то и тут имеет место прихотливо выстроенная *риторическая фигура созерцания*: гордясь красотой царицы, он приказал своему телохранителю подглядывать за ней, когда та, обнаженная, готовилась отойти ко сну. Жена Кандавля заметила этот взгляд и отомстила за него мужу. Таким образом, не только беспечный сон, но и вуайеризм, который, помимо прочего, представляет собой особую форму сексуального удовлетворения, органично входит в смысловую структуру живописного произведения. Можно заметить, что именно мы, зрители, рассматриваем мощное тело царя в момент, предшествующий его насильственной смерти.

Степан Яремич (1869–1939) не догадался, что явилось предтечей Кандавля Питтони, но высказал смутные предчувствия искусственности ситуации, связав картину итальянского живописца с творчеством Антона Павловича Лосенко

²² С. Яремич, включив художника в круг второстепенных итальянских мастеров XVIII в., замечает, что при жизни Питтони был весьма известен и соперничал со своим тезкой Тьеполо (1696–1770) [32, с. 44].



Рис. 3. Джованни Баттиста Питтони. Смерть царя Кандавла. Начало 1720-х. Холст, масло. 161 × 210 см. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

(1737–1773): «Особенно интересен “Царь Кандавл”. В нем как бы чувствуется прототип для некоторых сторон творчества нашего Лосенко. Во всяком случае этюд Авеля поразительно похож на фигуру спящего царя и едва ли такое сходство может быть случайным совпадением» [32, с. 44]. Картина поступила в Эрмитаж около 1773 г., когда русский художник, тоже безвременно, но своей смертью, умирает. Разгадка сходства, скорее всего, кроется в том, что «Фавн Барберини» стал прототипом и для «Царя Кандавла» Питтони, и для «Авеля» Лосенко, которого он написал во время своего пребывания во второй половине 1760-х годов в Риме, где тогда находилась статуя.

Две написанные маслом для отчета перед Императорской Академией художеств «академические фигуры в величину ординарного человека», как их именовал сам художник²³, лишь в XIX в. получили условные названия «Каин» (рис. 4) и «Авель». В 1827 г. Федор Иордан (1800–1883) исполнил гравюру со второй из композиций на первую золотую медаль, и его-то шедевр по завершении получил имя «Умиряющий Авель» (рис. 5) [34, с. 82]. Обе картины вместе с созданной одновременно с ними копией с Рафаэля «Правосудие» осенью 1768 г. были переданы живописцем для отправки в Петербург И. И. Шувалову и блистали на академической выставке следующего года, получив лестные отзывы собратьев по цеху и даже восторженный отклик в прессе, едва ли не первый в истории отечественной художественной критики. За эти работы Лосенко «общим во избрании согласием» членов Академии художеств был «признан назначенным» в академики [35, с. 35].

²³ См. «Покорнейший репорт в императорскую Академию художеств от находящегося в Риме помянутой Академии пенсионера Антона Лосенко» от 15 марта 1768 г. [34, с. 301–2].

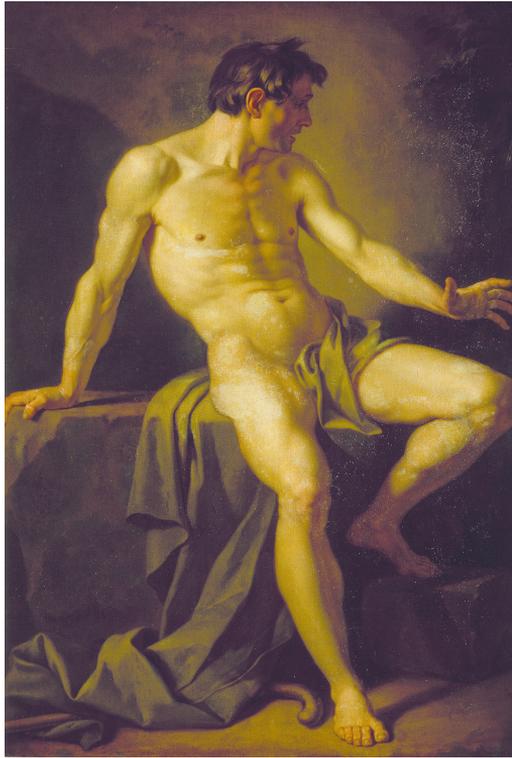


Рис. 4. Лосенко А. П. Каин. 1768. Холст, масло. 158,5 × 109 см. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Рис. 5. Иордан Ф. И. Умирающий Авель. 1827. Гравюра резцом с картины А. П. Лосенко. 245 × 360; 385 × 465 см. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека

Немецкий живописец и архитектор средней руки Иоганн Кристиан фон Манлих (1741–1822) находился в Риме тогда же, когда там был Лосенко, и дважды называет его в числе своих спутников в записанных им впоследствии многословных «Воспоминаниях» [36, S. 105, 177]. Второе упоминание Russe Lossenkoff связано с работой обоих в Станцах Рафаэля, и хотя в сочинении Манлиха оно помечено 1770 г., скорее всего, зафиксированные немецким художником события происходили раньше, так как в 1770 г. Лосенко уже был в Петербурге. Обращает на себя внимание трагический случай, произошедший с одним из друзей немца, пенсионером датского короля по имени Хансен: однажды, в ужасающую жару, как раз во время работы молодых людей над копиями с Рафаэля (1483–1520), датчанин явился в Станцы, охваченный внезапным безумием, от которого его уже не удалось спасти, несмотря на «величайшую заботу со всех сторон». Сам Манлих был так сильно потрясен случившимся, что оказался в лазарете, где впал в тоску и уныние [36, S. 178]. Конечно, теперь можно лишь строить гипотезы на предмет того, что одной из сторон, спешивших на помощь несчастному Хансену, был Антон Лосенко, но пережить подобное несчастье с ближним он мог в своей, увы, недолгой жизни неоднократно: «Цвел юноша вечор, а нынче умер...» [37, с. 108].

Пушкинский пример (*exemplum*), одновременно и образный, и лаконичный, как формула, превосходно подходит для понимания диптиха русского художника, который, на наш взгляд, нужно рассматривать в контексте учения французского живописца XVII в. Шарля Лебрена (1619–1690) об «экспрессиях» — выражении эмоций на лице человека [38, р. 109–55]. В XIX столетии, когда штудии Лосенко получили названия «Каин» и «Авель», таблицы «страстей» по Леброну, по-видимому, уже потеряли свою актуальность, иначе на лице сидящего мужчины не прочитали бы злобы и ненависти. В облике Каина невозможно заметить и гнева, обычно сопутствующего убийству в ходе ссоры. Если соотнести выражение его лица с известными нам зарисовками-схемами французского академика и с изданными затем по их следам руководства по верному отображению «экспрессий» в живописи, то у героя картины Лосенко можно найти скорее сложное сочетание «удивления» (*l'admiration*) [39, р. 50–1, 95] и, что особенно важно, «сочувствия» (*la compassion*) [39, р. 98–9]. Последнее более чем уместно не только в контексте описанного в предыдущем абзаце трагического случая, свидетелем которого мог быть русский художник, но и в свете тех скудных, но весьма красноречивых сведений о свойственном ему человеколюбию, доступных нам благодаря дошедшим до нас источникам²⁴. И мимика лица «Каина», выстроенная в соответствии с положительным действием шишковидной железы мозга, как учил Лебрен, и жесты его рук, почти дословно копирующие таковые Александра Великого на картине французского мастера «Персидские царицы у ног Александра (1662; Версаль, Дворцы Версаля: Салон Марса)», где македонский полководец выказывает свое знаменитое великодушие, — все го-

²⁴ Например, благодаря «Изъяснению» Лосенко к его программному произведению «Владимир перед Рогнедой» (Санкт-Петербург, Гос. Русский музей), которое он исполнил по теме, заданной ему в 1769 г. Советом Академии для получения звания академика. Объясняя сделанный им выбор сюжета для своей картины, художник пишет: «В программе <...> Владимир на Рогнеде женился против воли ее, когда же он на ней женился, то должно, чтоб он ее и любил. Почему я его и представил так, как любовника, который, видя свою невесту обезчещену и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею, а не так, как другие заключают, что он ее сам обезчестил и после на ней женился, что мне кажется очень ненатурально...» [34, с. 152].

ворит в пользу проявления персонажем полотна Лосенко указанных выше чувств [40, р. 50–4]. Голова же «Авеля» написана в полном согласии с рекомендациями Лебрена о том, как следует изображать выражение сильной телесной боли (*douleur corporelle*) [39, р. 76–7, 97], причем с закрытыми глазами. В сохранившемся «Журнале примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры в бытность мою в Париже» (1765) [34, с. 303–8] Лосенко часто хвалит «экспрессии натуральны», однако изучал он их, как известно, в Париже по образцам, заданным Королевской Академией живописи и скульптуры, краеугольный камень которой в числе прочих был заложен Шарлем Лебреном. Постигание искусства «карекатуры», под которой в XVIII в. понимали «пластическое выражение внутренней сущности человека, обязательной и неразрывной связи мимики лица и движения фигуры» [35, с. 33], безусловно, было одной из главных задач, стоявших перед русским пенсионером в его заграничной командировке²⁵.

Возвращаясь к проблеме картин «Каин» и «Авель» как своеобразного диптиха²⁶, следует отметить возникающий и в этом случае феномен *риторической фигуры созерцания*: реакция сидящего персонажа на поверженного наземь героя обусловлена его *взглядом*. В этом русский художник отчасти следует Пуссену, хотя пишет субъект и объект рассматривания на разных холстах. Фигуры объединяет поза, явно заимствованная Лосенко у статуи «Фавн Барберини»²⁷. В Русском музее есть выполненная маслом на бумаге работа художника, на которой в сходном положении представлена еще одна обнаженная мужская фигура, причем в каталоге собрания отмечено поразительное сходство позы натурщика с таковой «Каина» [41, с. 118–9: по. 283]. Абрам Каганович (1918–1976) из-за изображенного рядом с телом факела считал ее штудией на тему «Прометей» и датировал 1764 г. [34, с. 60–1]. Сотрудники Русского музея полагают, что она была исполнена Лосенко в Риме в период работы над «Каином» и «Авелем» [41, с. 119]. При этом «Лежащий натурщик» (рис. 6) фактически представляет собой вариацию зеркального отражения «Авеля». Благодаря закинутой за голову руке обе лежащие фигуры отсылают зрителя к «Фавну Барберини», особенно заметно — «Каин» соответствует мюнхенской статуе положением ног и общему абрису торса. Каганович, отмечая мысль о каком-либо конкретном прототипе, настаивал на работе художника исключительно с натуры [34, с. 82–8], но, возможно, особая реалистичность «Фавна» как произведения эллинистического искусства²⁸ и привлекла внимание русского живописца.

Теперь трудно судить о том, какими гранями смысла открылась Лосенко статуя сатира из римского собрания Барберини. Мы не знаем, было ли ему известно, что в античном искусстве заложенная за голову рука первоначально означала смерть

²⁵ Исследователи творчества русского живописца, конечно, не могли пройти мимо этого факта, но не связывали его с конкретными образами его произведений, см., например, рассуждения А. Кагановича на сей счет [34, с. 57–8].

²⁶ К сожалению, теперь картины разделены даже политическими границами: «Авель» находится в Харьковском художественном музее Украины, и автору статьи не удалось получить оттуда цифровую копию изображения.

²⁷ С. Моисеева упоминает о «своеобразном “цитировании” поз и жестов персонажей античной скульптуры» в «Каине» и «Авеле» Лосенко, не поясняя, что именно она имеет в виду [35, с. 45].

²⁸ О чрезвычайно высоком правдоподобии образа сатира писали многие исследователи, см. об этом, например, статью Кунце, который очень подробно анализирует иллюзионистический характер изображения [11, S. 17–23].



Рис. 6. Лосенко А. П. Лежащий натурщик. Этюд. Вторая половина 1760-х (?). Бумага, масло. 45 × 56 см. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

либо смертельное ранение [42, р. 207, 367], хотя и тот же царь Кандавл Питтони балансирует между сном и смертью. Русский художник (как и его немецкий приятель Манлих) работал над копией с Рафаэля в Зале Константина, который был расписан учениками великого итальянского живописца во главе с Джулио Романо (около 1499–1546) — признанным мастером *ассимиляции* античной пластики в изобразительное искусство Ренессанса. Эрнст Гомбрих (1909–2001) в специальной работе, посвященной продолжению жизни античной традиции в эпоху Возрождения, убедительно показал на примере фрески Джулио Романо «Битва Константина с Максенцием» в Ватикане разнообразные приемы включения в композицию скульптурных образов, которые он мог видеть на древних сооружениях Вечного города и в его богатейших собраниях, причем одна и та же фигура, меняя положение в пространстве, могла быть использована художником несколько раз [29, р. 34–7]. У Лосенко буквально перед глазами находились многочисленные образцы этой *визуальной риторики*, на которых он мог обучаться, также варьируя на разные лады одно и то же понравившееся ему исходное изображение.

В сложившемся в итоге ансамбле из двух полотен²⁹ русский живописец искусно вывел за пределы единичного художественного образа риторический принцип *противоположения* как энтимемы общего с точки зрения логики назначения, скрепив ее чисто визуальным приемом — *фигурой созерцания*. В дальнейшем эта *парадигма контраста* эмоций, одновременно испытываемых двумя внешне сходными людьми, будет подхвачена Александром Ивановым в своей работе на большую золотую медаль Академии художеств «Иосиф, толкующий сны заключенным

²⁹ Лосенко писал в своем «репорте» в Академию художеств о трех начатых им «фигурах в величину ординарного человека» [34, с. 301], но о третьей нам ничего неизвестно.

с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827; Санкт-Петербург, Гос. Русский музей) [43]. Итак, в творчестве Антона Лосенко «Каин» и «Авель» знаменуют существенный прогресс во всех отношениях: постижение пластически совершенной, но приближенной к реальности формы шедевра античной скульптуры и применение на практике «экспрессий» Шарля Лебрена шло у него рука об руку с овладением правилами визуальной риторики, что в конечном счете должно было помочь художнику в полном соответствии со вкусами времени переплавить его индивидуальные переживания и мысли в возвышенный классический стиль истинно академического свойства.

Ни у кого не вызывают сомнений высокая педагогическая одаренность Лосенко и его существенный вклад в становление системы преподавания в Императорской Академии художеств, профессором, а затем и директором которой он стал вскоре после возвращения из пенсионерской поездки. Его собственные штудии, включая «Каина» и «Авеля», долгое время служили образцами для учащихся академии, так что их следы можно обнаружить в работах учеников и тех, кто, в свою очередь, учился у них, например в творческом наследии Андрея Ивановича Иванова (1775–1848). В коллекции Третьяковской галереи находится его законченный этюд лежащего натурщика «Авель» (конец 1790-х) [44, с. 171: no. 590]: характерное положение рук обнаженного юноши выдает знакомство начинающего художника с одноименным произведением Лосенко. Иконографический мотив мужской фигуры, восходящий к «Фавну Барберини», в еще большей степени заметен в датированной 1797 г. картине «Селена и Эндимион»³⁰ (Псков, Псковский государственный музей-заповедник): поза лежащего героя чрезвычайно близка позе сатира³¹. Еще один яркий пример — работа Иванова «Ганимед», или «Похищение Ганимеда», существующая в двух вариантах, один из которых хранится в Муромском историко-художественном музее (рис. 7), а второй — в Русском музее (рис. 8). Софья Коровкевич (1901–1992) отметила бросающееся в глаза сходство образов Эндимиона и Ганимеда, не высказав никаких предположений о его причинах [45, с. 34]. В ее же книге, остающейся до сих пор единственным монографическим исследованием, посвященным Андрею Иванову, указано на нахождение в Муроме «небольшой картины “Ганимед” неизвестного иностранного, возможно, французского мастера»³² [45, с. 34]. Доску, по ее словам, обнаружил в Муроме Григорий Преснов (1890–1973), который считал вариант Русского музея заслуживающим гораздо большего внимания, так как видел в нем руку Иванова-сына, гениального Александра Андреевича (1806–1858) [47, с. 229–31]. Теперь в результате архивных изысканий, стилистических и технологических исследований за произведением закреплено авторство Иванова-отца [48, с. 222: no. 701].

Проницательный взгляд Преснова верно уловил в произведении русского художника его античную основу: «Главная фигура картины — Ганимед, так “барочно” раскинувшийся на крыльях орла, безусловно инспирирован так называемым

³⁰ Воспроизведена в альбоме к главе 3 «Класс живописи исторической. Первая половина XIX в.» в книге С. Моисеевой [35].

³¹ Выше уже говорилось об античных саркофагах с изображением спящего Эндимиона в подобной позе, а также о зарисовках с них художников XVI–XVII вв.

³² В настоящее время автором картины считают А. И. Иванова [46]. «Ганимеды» из Мурома и Петербурга не являются полностью идентичными, но их отличия друг от друга не столь велики, чтобы учитывать их при анализе интересующего нас иконографического мотива.



Рис. 7. Иванов А. И. Похищение Ганимеда. Начало XIX в. Дерево, масло. 54 × 41,5 см. Муром, Муромский историко-художественный музей

“Спящим фавном Барберини”: до тождества сходны общие контуры тела и, в частности, положение ног и левой руки, и только правая рука поднята кверху, красивым движением заканчивая стремление ввысь всей группы; правда, фигура Ганимеда стала “элегантнее”, нет и следов натурализма, так поражающего в “Спящем фавне” <...> — дикий необузданный демон природы превратился в прекрасного любимца Зевса» [47, с. 229]. Исследователь отнес это превращение взятой извне формы в новую ко второму типу выделенных им «античных реминисценций», который коррелирует с *ассимиляцией* древней скульптуры мастерами Ренессанса у Гомбриха (первый тип Преснова соответствует *имитации* антиков).

Трудно сказать, использовал ли Андрей Иванов в качестве иконографического источника копию с эллинистической статуи или ее гравированные изображения: автору статьи не удалось выяснить, когда в Императорской Академии художеств появился слепок с «Фавна Барберини». Вознесение на Олимп полной грации фигуры изящного Ганимеда происходит на глазах оставшихся внизу изумленных свидетелей чуда. Как и в случае с *Venus pudica*, главных наблюдателей оказывается как минимум двое: уже обладающий сокровищем Зевс и зритель картины. Здесь уже нет ни трагического надлома, ни атмосферы тревоги: глаза юноши смежил не сон, а блаженство счастливого избранника. Его прекрасное тело, обрамленное характерными жестами конечностей, явно рассчитано на *созерцание*, причем эстетический



Рис. 8. Иванов А. И. Ганимед. 1800-е. Холст, масло. 140,5 × 106 см. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

характер произведения имеет гомоэротический привкус, которому споспешествует сюжет истории. С мюнхенским сатиром Ганимеда объединяет, пожалуй, лишь ощущение полной безопасности на крыльях могучего орла-властелина. Так миф на наших глазах окончательно превращается в красивую сказку, а обаятельный образ юности уже фактически предназначен для салонного любования, с чем, возможно, и связано существование повторения: видимо, нашелся заказчик.

Преснов, как уже было сказано, склонялся видеть автором «Похищения Ганимеда» из собрания Русского музея Александра Иванова. Если это было бы так, то один из этюдов с мальчиками из коллекции Третьяковской галереи (рис. 9) [44, с. 169: по. 582] наглядно свидетельствовал бы об огромных изменениях, произошедших в течение лет в восприятии художником античной скульптуры. Прототип фигуры сидящего мальчика не вызывает сомнений — это «Фавн Барберини». Благодаря пересказу Михаила Боткина (1839–1914) известно, что Иванов постоянно учился у своих предшественников: «Тяжело мне расстаться с моим детищем [картиной «Явление Мессии»]; я бы многое хотел еще поработать; что же до этого, что меня упрекают в сходстве моего раба с Точильщиком³³; если бы серьезнее

³³ Речь идет о статье В. Толбина «О картине г. Иванова», опубликованной 22 июня 1858 г. в журнале «Сын отечества». Автор весьма критически отзывался о произведении, которое стало



Рис. 9. Иванов А. А. Полулежащий и стоящий (с белой драпировкой) обнаженные мальчики на фоне пейзажа. Бумага на картоне, масло. 43,8 × 58,2 см. Москва, Государственная Третьяковская галерея

вгляделись, то нашли бы еще кое-что похожее на других. Искусство прошлое всегда будет и должно иметь влияние на художника»³⁴ [50, с. XXVI]. В фигуре стоящего мальчика, с белой драпировкой в руках, перекинутой через спину, на наш взгляд, тоже можно узнать античный прообраз — статую «Венеры Каллипиги» [1, р. 316–8: no. 83, fig. 168]. И сатир, и богиня любви сохранили в позах мальчиков общий абрис пластической формы, но имеющая место в обоих случаях *фигура созерцания* подверглась существенной переработке. Сидящий мальчик развязно демонстрирует себя зрителю, сам оценивая *разглядывая* его, стоящий тоже *показывает* себя соответствующим образом и *смотрит* на нас, правда, более скромно. Художник словно затеял игру в перевертыши: женское он обращает в мужское, скрытое — в явное и так далее, прибегнув к бесконечно разворачивающейся перспективе противопоставлений. Создается впечатление, что, чудным образом сильно омоловив персонажей древних статуй, придав им детскую непосредственность, Иванов пытается дойти в своей интерпретации этих *формул видения* до их *субстанциональной сущности*.

Михаил Алленов (1942–2018) связывал ивановские «пейзажи с мальчиками», с одной стороны, с его ранней картиной «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1834; Москва, Гос. Третьяковская галерея), с другой — с поздними «Библейскими эскизами»

делом жизни художника, в том числе упрекнув Иванова в плагиате: «...вся фигура и вся поза раба сильно напоминают и похожи на фигуру и позу “Точильщика”, статую, находящуюся во второй античной галерее академического музея» [49, с 712]. О «Точильщике» (ит. Arrotino) см.: [1, р. 154–7: no. 11].

³⁴ Г. Преснов использовал эту цитату из воспоминаний М. Боткина о последних днях А. А. Иванова в качестве эпиграфа к своей статье об «античных реминисценциях» [47, с. 221].

(1850-е; Москва, Гос. Третьяковская галерея): художник «создает здесь образ мифологического “детства человечества” посреди сияющей чистотой красок природы, уже не прибегая к посредству мифологического сюжета» [51, с.195]. Блестящий знаток и интерпретатор ивановского творчества писал, что в этих этюдах «очерки фигур играют роль своеобразных идеограмм — образов-понятий. Неузнаваемость сюжета, невозможность прямо идентифицировать его с каким-либо из хранимых в иконографической памяти сюжетов возвращает эти формулы к “доиконографической эре” <...>. То есть эти формулы возвращаются здесь к тому доиконографическому первоначальному состоянию, когда они были просто типическими коллизиями человеческой жизни, будучи воплощаемы не мимикой лица, а всем естеством человека, “мимикой позы”» (курсив наш. — А. С.) [52, с.45]. Как мы видим, иконографические образцы у Иванова все же были, что несколько не умаляет значения вклада великого русского живописца в своеобразное художественное познание паттернов визуальной риторики, вошедших в арсенал классического и академического изобразительного искусства, в том числе риторических фигур созерцания.

Литература

1. Haskell, Francis, and Nicolas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. 4th ed. New Haven; London: Yale University Press, 1994.
2. Сечин, Александр. “Иконографический тип Venus Pudica как пластическая метафора женственности в древнем и новом искусстве”. В сб. Рос. акад. художеств, Гос. ин-т искусствознания МК РФ, Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. *Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы*, ред. Михаил Бусев, 452–63. М.: БуксМАрт, 2017.
3. Stewart, Andrew. *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.
4. Stewart, Andrew. “A Tale of Seven Nudes: The Capitoline and Medici Aphrodites, Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis”. *Antichthon*, no. 44 (2010): 12–32.
5. Spivey, Nigel. *Greek Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
6. Neer, Richard. *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. Chicago; London: Chicago University Press, 2010.
7. Salomon, Nanette. “The Venus Pudica: Uncovering Art History’s ‘Hidden Agendas’ and Pernicious Pedigrees”. In *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, edited by Griselda Pollock, 69–87. London [u. a.]: Routledge, 1996.
8. Бергер, Джон. *Искусство видеть*. Пер. Евгения Шрага. СПб.: Клаудберри, 2012.
9. Апулей. “Метаморфозы” и др. сочинения. Пер. Михаил Кузмин, сост. и науч. подгот. текста Михаил Гаспаров. М.: Художественная литература, 1988.
10. Сечин, Александр. “Фавн Барберини. Грани понимания образа ‘простодушной натуры’”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение* 1, no. 4 (2011): 115–25.
11. Kunze, Christian. “Die Konstruktion einer realen Begegnung: zur Statue des Barberinischen Fauns in München”. In *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrup*, Hrsg. Gerhard Zimmer, 9–47. Eichstätt: Kastner, 2004.
12. Sorabella, Jean. “A Satyr for Midas: the Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage”. *Classical Antiquity* 26, no. 2 (2007): 219–48.
13. Newby, Zahra. *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC — AD 250*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
14. Hemingway, Seán, and Richard Stone. “The New York Sleeping Eros: A Hellenistic Statue and Its Ancient Restoration”. *Techné*, no. 45 (2017): 47–63.
15. Smith, Roland R. R. *Hellenistic Sculpture*. London: Thames & Hudson, 1991.
16. Wünsche, Raimund. *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur*. München: C. H. Beck, 2005.
17. Jouanny, Ch., ed. *Correspondence de Nicolas Poussin*. Paris: J. Schemit, 1911.

18. Blunt, Anthony. "Baroque and Antiquity: Introduction", In *Studies in Western Art*, edited by Millard Meiss, 3–11. Princeton: Princeton University Press, 1963, vol. III: Latin American Art, and the Baroque Period in Europe.
19. Blunt, Anthony. *Nicolas Poussin*. 2 vols. New York: Pantheon Books, 1967.
20. Blunt, Anthony. "Poussin's notes on painting". *Journal of the Warburg Institute* 1, no. 4 (1938): 344–51.
21. Careri, Giovanni. "Le retour du geste antique: amour et honneur à la fin de la Renaissance". In Musée Louvre service culturel, and Istituto italiano di cultura. *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, edited by Giovanni Careri, 41–65. Paris: Klincksieck, 1999.
22. Tuillier, Jacques. *Nicolas Poussin*. 2 vols. Paris: Faton, 2015.
23. Lee, Rensselaer. "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting". *The Art Bulletin* 22, no. 4 (1940): 197–269.
24. Bober, Phyllis, and Ruth Rubinstein. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. 2nd ed. London: Harvey Miller Publishers, 2010.
25. Unglaub, Jonathan. *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
26. Даниэль, Сергей. *Статьи разных лет*. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
27. Careri, Giovanni. *Gestes d'amour et de guerre*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.
28. Wollheim, Richard. *Painting as an Art: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1984: Bollingen series XXXV*33*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
29. Gombrich, Ernst H. "The Style *all'Antica*: Imitation and Assimilation". In *Studies in Western Art*, edited by Millard Meiss, 31–41. Princeton: Princeton University Press, 1963, vol. 2: The Renaissance and Mannerism.
30. Аристотель. "Риторика". Пер. Надежда Платонова. В кн. *Античные риторики*, ред. Аза Тахо-Годи, 15–164. М.: Изд-во Московского университета, 1978.
31. Dodero, Eloisa. "Rubens e il dialogo con l'antico". In *Rubens e la nascita del Barocco: Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 2016 — 26 febbraio 2017)*, a cura di Anna Lo Bianco, 71–83. Milano: Marsilio, 2016.
32. Яремич, Степан. "Картины второстепенных итальянских мастеров XVIII века". *Старые годы*, июль — сентябрь (1916): 42–8.
33. Фомичева, Тамара. *Венецианская живопись XIV–XVIII века: каталог коллекции*. Л.: Искусство, 1992.
34. Каганович, Абрам. *Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия*. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
35. Моисеева, Светлана. "...К лучшим успехам и славе Академии": Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств в XVIII — первой половине XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014.
36. Mannlich, Johann Christian, von. *Ein deutscher Maler und Hofmann: Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich, 1741–1822*. Übersetzer und Herausgeber Eugen Stolbreither. Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1910.
37. Пушкин, Александр. *Полное собрание сочинений*. Ред. Николай Скатов. 20 томов. СПб.: Наука, 2009, т. 7.
38. Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven; London: Yale University Press, 1994.
39. Le Brun, Charles. *L'Expression des passions et autres conférences*. Éditeur Benoît Heilbrunn. Paris: Pocket, 2018.
40. Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981.
41. Государственный Русский музей. *Живопись: XVIII век: Каталог*. Ред. тома Григорий Голдовский. 15 томов. СПб.: Palace Editions, 1998, т. 1.
42. Stewart, Andrew. *Greek Sculpture: An Exploration*. 2 vols. New Haven; London: Yale University Press, 1990, vol. 1.
43. Сечин, Александр. "Классическая риторика в картине Александра Иванова 'Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару'". *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение* 4, no. 3 (2014): 121–37.

44. Государственная Третьяковская галерея. *Живопись первой половины XIX века*. Сост. Ольга Алленова, ред. Яков Брук. М.: СканРус, 2005.
45. Коровкевич, Софья. *Андрей Иванович Иванов: 1775–1848*. М.: Искусство, 1972.
46. Иванов, Андрей. “Картина. Иванов А. И. Похищение Ганимеда. Начало XIX века”. *Муромский историко-художественный музей: Коллекции-online*. Дата обращения декабрь 01, 2018. <http://kamis.museum-murom.ru/items?info=654&sa-fund=30>.
47. Преснов, Григорий. “Античные реминисценции в новом русском искусстве (Материалы для истории русского классицизма по памятникам Русского музея)”. В кн. *Русский музей. Материалы по русскому искусству*, 221–33. Л.: Academia, 1928, вып. 1.
48. Государственный Русский музей. *Живопись: Первая половина XIX века: Каталог*. Ред. тома Григорий Голдовский. 15 томов. СПб.: Palace Editions, 2002, т. 2.
49. Толбин, Василий. “О картине г. Иванова”. *Сын отечества*, no. 25 (1858): 710–3.
50. Боткин, Михаил, изд. *Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка: 1806–1858 гг.* СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880.
51. Алленов, Михаил. *Русское искусство XVIII — начала XX века*. 2-е изд. М.: Белый город, 2008.
52. Алленов, Михаил. “А. Иванов. ‘На берегу Неаполитанского залива’. (Картина природы и картина мира)”. В сб. *Проблемы изобразительного искусства XIX столетия*, ред. Нина Калитина и Иван Чечот, 36–56. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990.

Статья поступила в редакцию 8 декабря 2018 г.;
рекомендована в печать 21 февраля 2019 г.

Контактная информация:

Сечин Александр Георгиевич — канд. искусствоведения, доц.; sechin_a@mail.ru

Rhetorical Figures of Viewing in Classical and Academic Art

A. G. Sechin

Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, r. Moyka emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Sechin, Alexander. “Rhetorical Figures of Viewing in Classical and Academic Art”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 2 (2019): 346–370. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.207> (In Russian)

The article is a mirror for the author’s work on the iconographic motif of *Venus pudica*. Like *Venus*, the image of a sleeping satyr from the famous *Barberini Faun* statue has become a figure of visual rhetoric in modern times, with a similar meaning of viewing the human body, but this time a male body. French artist Nicolas Poussin and Italian painter Giovanni Battista Pittoni used this recognizable iconic form to express a complex set of meanings, often in opposition to each other. In the arsenal of academic art, it has been applied in creating artistic images by Russian painters of the eighteenth and early nineteenth centuries: Anton Losenko, Andrei Ivanov, and his brilliant son Alexander. At first glance, this article only continues, using new material, the series of studies initiated by Aby Warburg (1866–1929) on visual patterns invented in antiquity that then became part of Modern art. However, unlike iconological studies, which only state such borrowings, the author examines these visual metaphors from the perspective of their internal form, which for a long time could hold and transmit important messages from the artist to others. The author believes that rhetoric from antiquity until the beginning of the nineteenth century (in Russia to the middle of the nineteenth century), and in academic art even later, held a leading position in the education of the artistic consciousness of masters of fine arts, and, directly or indirectly, in the management of practical

activities — even playing the role of art theory, which began to form as an independent discipline at the turn of the twentieth century.

Keywords: visual rhetoric, visual metaphor, rhetorical figures of viewing, *Barberini Faun*, Nicolas Poussin, Giovanni Battista Pittoni, Charles Le Brun, Anton Losenko, Andrey Ivanov, Alexander Ivanov.

References

1. Haskell, Francis, and Nicolas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. 4th ed. New Haven; London: Yale University Press, 1994.
2. Sechin, Aleksandr. “Ikongraficheskie tip Venus Pudica kak plasticheskaia metafora zhenstvennosti v drevnem i novom iskusstve”. In Ros. akad. khudozhestv, Gos. in-t iskusstvovedeniia MK RF, Gos. muzei izobrazit. iskusstv im. A. S. Pushkina. *Iskusstvo skul’ptury v XX–XXI vekakh: mastera, tendentsii, problemy*, edited by Mikhail Busev, 452–63. Moscow: BuksMArt, 2017. (In Russian)
3. Stewart, Andrew. *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.
4. Stewart, Andrew. “A Tale of Seven Nudes: The Capitoline and Medici Aphrodites, Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis”. *Antichthon*, no. 44 (2010): 12–32.
5. Spivey, Nigel. *Greek Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
6. Neer, Richard. *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. Chicago; London: Chicago University Press, 2010.
7. Salomon, Nanette. “The Venus Pudica: Uncovering Art History’s ‘Hidden Agendas’ and Pernicious Pedigrees”. In *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, edited by Griselda Pollock, 69–87. London [u. a.]: Routledge, 1996.
8. Berger, John. *Ways of seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*. London: Penguin Books, 1972. (Russ. ed.: Berger, Dzhon. *Iskusstvo videt’*. Translated by Evgeniia Shraga. St. Petersburg: Klaudberri, 2012).
9. Apulei. “*Metamorfozy*” i dr. *sochineniia*. Translated by Mikhail Kuzmin, compiled and prepared by Mikhail Gasparov. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1988.
10. Sechin, Aleksandr. “Favn Barberini. Grani ponimaniia obraza ‘prostodushnoi natury’” [“Barberini Faun. Understanding the image of ‘ingenuous nature’”]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15. Arts* 1, no. 4 (2011): 115–25. (In Russian)
11. Kunze, Christian. “Die Konstruktion einer realen Begegnung: zur Statue des Barberinischen Fauns in München”. In *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop*, Hrsg. Gerhard Zimmer, 9–47. Eichstätt: Kastner, 2004.
12. Sorabella, Jean. “A Satyr for Midas: the Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage”. *Classical Antiquity* 26, no. 2 (2007): 219–48.
13. Newby, Zahra. *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC — AD 250*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
14. Hemingway, Seán, and Richard Stone. “The New York Sleeping Eros: A Hellenistic Statue and Its Ancient Restoration”. *Techné*, no. 45 (2017): 47–63.
15. Smith, Roland R. R. *Hellenistic Sculpture*. London: Thames & Hudson, 1991.
16. Wünsche, Raimund. *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur*. München: C. H. Beck, 2005.
17. Jouanny, Ch., ed. *Correspondence de Nicolas Poussin*. Paris: J. Schemit, 1911.
18. Blunt, Anthony. “Baroque and Antiquity: Introduction”, In *Studies in Western Art*, edited by Millard Meiss, 3–11. Princeton: Princeton University Press, 1963, vol. III: Latin American Art, and the Baroque Period in Europe.
19. Blunt, Anthony. *Nicolas Poussin*. 2 vols. New York: Pantheon Books, 1967.
20. Blunt, Anthony. “Poussin’s notes on painting”. *Journal of the Warburg Institute* 1, no. 4 (1938): 344–51.
21. Careri, Giovanni. “Le retour du geste antique: amour et honneur à la fin de la Renaissance”. In Musée Louvre service culturel, and Istituto italiano di cultura. *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, edited by Giovanni Careri, 41–65. Paris: Klincksieck, 1999.
22. Tuillier, Jacques. *Nicolas Poussin*. 2 vols. Paris: Fatou, 2015.
23. Lee, Rensselaer. “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”. *The Art Bulletin* 22, no. 4 (1940): 197–269.

24. Bober, Phyllis, and Ruth Rubinstein. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. 2nd ed. London: Harvey Miller Publishers, 2010.
25. Unglaub, Jonathan. *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
26. Daniel', Sergei. *Stat'i raznykh let*. St. Petersburg: Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2013. (In Russian)
27. Careri, Giovanni. *Gestes d'amour et de guerre*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.
28. Wollheim, Richard. *Painting as an Art: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1984: Bollingen series XXXV*33*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
29. Gombrich, Ernst H. "The Style *all'Antica*: Imitation and Assimilation". In *Studies in Western Art*, edited by Millard Meiss, 31–41. Princeton: Princeton University Press, 1963, vol. 2: The Renaissance and Mannerism.
30. Aristotel'. "Ritorika". Translated by Nadezhda Platonova. In *Antichnye ritoriki*, edited by Aza Takhogo-Godi, 15–164. Moscow: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1978. (In Russian)
31. Doderò, Eloisa. "Rubens e il dialogo con l'antico". In *Rubens e la nascita del Barocco: Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 2016 — 26 febbraio 2017)*, a cura di Anna Lo Bianco, 71–83. Milano: Marsilio, 2016.
32. Iaremich, Stepan. "Kartiny vtorostepennykh ital'ianskikh masterov XVIII veka". *Starye gody*, July — September (1916): 42–8. (In Russian)
33. Fomicheva, Tamara. *Venetsianskaia zhivopis' XIV–XVIII veka: katalog kollektzii*. Leningrad: Iskusstvo, 1992. (In Russian)
34. Kaganovich, Abram. *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletia*. Moscow: Izd-vo Akademii khudozhestv SSSR, 1963. (In Russian)
35. Moiseeva, Svetlana. "...K luchshim uspekham i slave Akademii": *Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Akademii khudozhestv v XVIII — pervoi polovine XIX veka*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2014. (In Russian)
36. Mannlich, Johann Christian, von. *Ein deutscher Maler und Hofmann: Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich, 1741–1822*. Übersetzer und Herausgeber Eugen Stolbreither. Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1910.
37. Pushkin, Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenii*. Edited by Nikolai Skatov. 20 vols. St. Petersburg: Nauka, 2009, vol. 7. (In Russian)
38. Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven; London: Yale University Press, 1994.
39. Le Brun, Charles. *L'Expression des passions et autres conférences*. Éditeur Benoît Heilbrunn. Paris: Pocket, 2018.
40. Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981.
41. Gosudarstvennyi Russkii muzei. *Zhivopis': XVIII vek: Katalog*. Edited by Grigorii Goldovskii. 15 vols. St. Petersburg: Palace Editions, 1998, vol. 1. (In Russian)
42. Stewart, Andrew. *Greek Sculpture: An Exploration*. 2 vols. New Haven; London: Yale University Press, 1990, vol. 1.
43. Sechin, Aleksandr. "Klassicheskaia ritorika v kartine Aleksandra Ivanova 'Iosif, tolkuiushchii sny zakliuchennym s nim v temnitse vinocherpiu i khlebdaru'" ["Classical rhetoric in Alexander Ivanov's painting 'Joseph interpreting the dreams of the cup-bearer and the baker'"]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15, Arts 4*, no. 3 (2014): 121–37. (In Russian)
44. Gosudarstvennaia Tre't'iakovskaia galereia. *Zhivopis' pervoi poloviny XIX veka: [Painting of the First Half of the 19th Century]*. Compiled by Ol'ga Allenova, edited by Iakov Bruk. Moscow: SkanRus, 2005. (In Russian)
45. Korovkevich, Sof'ia. *Andrei Ivanovich Ivanov: 1775–1848*. Moscow: Iskusstvo, 1972. (In Russian)
46. Ivanov, Andrei. "Kartina. Ivanov A. I. Pokhishchenie Ganimeda. Nachalo XIX veka". *Muromskii istoriko-khudozhestvennyi muzei: Kollektzii-online [Murom History and Art Museum: Collection-Online]*. Accessed December 01, 2018. <http://kamis.museum-murom.ru/items?info=654&sa-fund=30>. (In Russian)
47. Presnov, Grigorii. "Antichnye reministsentsii v novom russkom iskusstve (Materialy dlia istorii russkogo klassitsizma po pamiatnikam Russkogo muzeia)". In *Russkii muzei. Khudozhestvennyi otdel. Materialy po russkomu iskusstvu*, 221–33. Leningrad: Academia, 1928, iss. 1. (In Russian)

48. Gosudarstvennyi Russkii muzei. *Zhivopis': Pervaia polovina XIX veka: Katalog [Painting. First Part of the 19th Century]*. Edited by Grigorii Goldovskii. 15 vols. St. Petersburg: Palace Editions, 2002, vol. 2. (In Russian)
49. Tolbin, Vasilii. "O kartine g. Ivanova". *Syn otechestva*, no. 25 (1858): 710–3. (In Russian)
50. Botkin, Mikhail, publ. *Aleksandr Andreevich Ivanov: Ego zhizn' i perepiska: 1806–1858 gg.* St. Petersburg: Tip. M. M. Stasiulevicha, 1880. (In Russian)
51. Allenov, Mikhail. *Russkoe iskusstvo XVIII — nachala XX veka*. 2nd ed. Moscow: Belyi gorod, 2008. (In Russian)
52. Allenov, Mikhail. "A. Ivanov. 'Na beregu Neapolitanskogo zaliva' (Kartina prirody i kartina mira)". In *Problemy izobrazitel'nogo iskusstva XIX stoletii*, edited by Nina Kalitina and Ivan Chechot, 36–56. Leningrad: Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1990. (In Russian)

Received: December 08, 2018

Accepted: February 21, 2019

Author's information:

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