

УДК 75.03; 808.5

ББК 85.14

DOI:10.18688/aa155-6-67

А. Г. Сечин

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

Теорию иконической риторики в отечественном искусствознании во второй половине прошлого века, пожалуй, наиболее убедительно, полно и глубоко разрабатывал в своих статьях Юрий Михайлович Лотман<sup>1</sup>. В настоящем исследовании автор, опираясь на некоторые сформулированные Лотманом положения, те, которые кажутся безусловно верными, отчасти восполняет недостаток подробно разобранных конкретных примеров, подтверждающих умозрительные размышления выдающегося ученого, а также стремится их скорректировать согласно своему разумению.

Отметим два важных лотмановских тезиса относительно иконической риторики. Во-первых, о сущности *риторического высказывания*, которое не может быть выражено иначе, нериторическим образом, то есть имеет иную природу, чем пресловутые риторические «украшения» [12, с. 407, 413]. Последние можно безболезненно удалить из текста, его смысл от этого, в сущности, не изменится. Во-вторых, Лотман вводит важное понятие *семантического тропа*, возникающего в художественном тексте в результате схождения несходного, когда новый смысл высказан одновременно на двух кардинально отличающихся друг от друга языках [12, с. 406–407], в нашем случае — на языках речи как словесного искусства убеждения, риторики, и живописного изображения, картины.

По мнению Лотмана, «риторическая структура лежит не в сфере выражения, а в сфере содержания» [11, с. 78]. На наш взгляд, семантический троп, рождающийся в результате взаимодействия риторики и изображения, не только может быть выделен при внимательном, вдумчивом анализе произведения изобразительного искусства, но и представляет собой *содержание в выражении* и поэтому позволяет говорить о себе как о *внутренней форме* картины или статуи. Таким образом, риторическое высказывание в данном случае является и содержанием, и формой художественного сообщения. То же можно сказать и о риторической фигуре, если она участвует в создании семантического тропа, тогда она уже не играет роль «украшения».

<sup>1</sup> Особо выделим два сочинения, названия которых говорят сами за себя: 1) статью «Риторика», которая была написана в 1981 г. и впервые опубликована в Ученых записках Тартуского университета [13], а затем вошла в сборник его сочинений «Об искусстве» [12], и 2) статью «Иконическая риторика» [11]. Она является вариантом текста доклада, прочитанного автором на конференции в ГМИИ имени А. С. Пушкина в 1978 г. [14].

Вторым важным источником этого исследования стали работы еще одного выдающегося российского ученого — Сергея Сергеевича Аверинцева, который отдал дань изучению риторики как культурно-исторического явления. Он писал о том, что следует различать *классическую* и *индивидуальную риторику*, под последней ученый подразумевал «украшения», подцвечивающие речь [1, с. 11–12]. Расцвет индивидуальной риторики приходится на эпоху романтизма и последующее время, когда риторические фигуры в качестве эффектного декора активно использовались в том числе теми писателями и поэтами, которые демонстративно и гласно отмежевывались от всякого «деспотизма систем, кодификаций и правил»<sup>2</sup>. В отличие от индивидуальной классическая риторика подразумевала достаточно жесткую *норму*, которую художник в широком смысле слова должен был соблюдать в своем творческом акте, следовать ей безукоризненно, чтобы быть понятным слушателем, читателем, зрителем, — добавим от себя. Эта норма и метод как рефлексия о норме и законах, ее порождающих, ей сопутствующих, — два краеугольных камня той, классической, риторики. Эра ее безраздельного или преимущественного господства простиралась со времен греческой классики как раз до эпохи романтизма.

Что касается рефлексии о способах построения убедительных риторических силлогизмов, то до сих пор не потеряли своего значения рассуждения на сей счет великого древнегреческого философа и ученого-энциклопедиста Аристотеля. Они изложены им в трех книгах «Риторики», к счастью, до нас дошедших, а также в других его сочинениях, поскольку силлогизмы, лежащие в основе риторических приемов, строятся по правилам формальной логики, которой буквально пронизано его учение: «Кай — человек, люди смертны, поэтому Кай смертен».

Рассматривая в третьей книге «Риторики» различные способы построения речи на уровне периода, Аристотель особо останавливается на *противоположительном периоде*, «в котором в каждом из двух членов одна противоположность стоит рядом с другой или один и тот же член присоединяется к двум противоположностям»<sup>3</sup>. Именно такой силлогизм, построенный по закону противоположения, на наш взгляд, лежит в основе художественного образа картины Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару»<sup>4</sup> (Илл. 103). Это произведение было написано молодым живописцем в 1827 г. по программе, заданной ему Обществом поощрения художников на большую золотую медаль, которую он за нее и получил по

<sup>2</sup> Эту цитату из Виктора Гюго, из его знаменитого предисловия к «Кромвелю» (1827 г., кстати, год написания Александром Ивановым картины, о которой далее пойдет речь в нашей статье), приводит С. С. Аверинцев, говоря о «риторичности» французского писателя. Здесь же он указывает на индивидуальную риторику у Марины Цветаевой и Иосифа Бродского [1, с. 12].

<sup>3</sup> Аристотель. Риторика. III. 40. 1409b. 35–1410a. Тут же философ приводит пример: «Они оказали услугу и тем, и другим, и тем, кто остался, и тем, кто последовал [за ними]; вторым они предоставили во владение больше земли, чем они имели дома, первым оставили достаточно земли дома» [7, с. 141].

<sup>4</sup> С 1923 г. находится в собрании Государственного Русского музея: инв. Ж-5259. В музей полотно поступило из Императорской академии художеств, которой, в свою очередь, было приобретено в 1903 г. С 1864 г. картина принадлежала некоему Костылеву (Санкт-Петербург), а ему, видимо, досталась по лотерее [3, с. III, прим. 2]; ранее была собственностью Общества поощрения художников [9, с. 199, № 60].

решению Совета Академии художеств. Так можно объяснить удивительное физиогномическое сходство обоих главных героев картины — виночерпия и хлебодача. Они изображены только что узнавшими из уст Иосифа Прекрасного свою судьбу: виночерпий через три дня будет возвращен фараоном ко двору, к исполнению прежних обязанностей, а хлебодар — казнен<sup>5</sup>. *Антисимметричная диспозиция*, говоря языком риторики<sup>6</sup>, явным образом обнаруживает себя здесь в противопоставлении поведения двух людей, похожих друг на друга как близнецы, чрезвычайно обостряя контраст их эмоциональных состояний перед лицом открывшейся им судьбы.

Михаил Владимирович Алпатов, зафиксировавший внимание исследователей на этом удивительном сходстве, сам, скорее всего, считал его следствием «ученической незрелости» молодого художника или результатом случайно сложившихся обстоятельств [6, с. 33]. Такой вывод напрашивается из общей оценки картины маститым искусствоведом, ибо прямо на сей счет он не высказывается. С тех пор никто из серьезных исследователей творчества русского живописца не проходил мимо этого бросающегося в глаза сходства двух слуг фараона на его большом академическом холсте, пытаясь найти ему более глубокое толкование, чем сам первооткрыватель. Ближе других подошел к истолкованию «Иосифа...» в русле риторической традиции Михаил Михайлович Алленов: «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 наш. — А. С.) [4, с. 90]. То есть по сути — чистой воды риторика! Однако в дальнейшем, буквально на следующей странице, Алленов уводит читателя в сторону трактовки этого раннего, чисто академического произведения Иванова в духе романтизма, что представляется нам малопродуктивным, даже ошибочным решением в плане интерпретации этого произведения.

Доказательства веяния романтических ветров в стенах Императорской академии художеств во второй половине 1820-х гг., которые предлагают Михаил Михайлович и его

<sup>5</sup> См., например, первую книгу Ветхого Завета (Бытие. XL. 2) в переводе под редакцией Г. П. Павского [8, с. 64–65]. По утверждению С. С. Степановой, Иванов пользовался именно этим переводом, а также читал Библию на французском языке [20, с. 113, прим. 2].

<sup>6</sup> Диспозиция — одно из центральных понятий риторической теории. Как отмечает 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)» [2, с. 46, прим. 84]. К академической штудии Александра Иванова на большую золотую медаль, на наш взгляд, тем более следует подходить с позиций такой «школьной» риторики, с точки зрения главенства в ней диспозиции, а не композиции.

последователи, разделяющие с ним эту точку зрения<sup>7</sup>, кажутся излишне натужными, зыбкими. На наш взгляд, воспитанникам Академии того времени намного органичнее *риторическое мышление*, в духе которого были взращены и их наставники, причем никто не предавался при этом глубокой рефлексии относительно истоков, смысла и значения риторики. Вот что советует сыну профессор Академии Андрей Иванович Иванов — известная цитата из его письма Александру: «Зная по опыту, сколь трудно самому собой приискать сюжет, которым бы мог быть доволен художник, я не советую тебе много на то устремляться, а особливо 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* — много трактованный; но трактовать один и тот же предмет можно различным образом, и тут-то, по моему мнению, есть различие, означающее степень ума художника...» [17, с. 101]. Отец-художник, безусловно, имел огромное, как пишет Николай Николаевич Пунин, «психологическое влияние» на сына [19, с. 76]. Не все исследователи творчества Александра Иванова акцентируют внимание на этом влиянии, некоторые, не проходя мимо данного факта, оценивают его исключительно негативно. Здесь уместно противопоставить друг другу мнения двух современников — петербуржца Пунина и московского искусствоведа Алексея Васильевича Лебедева, достаточно долго проработавшего в Третьяковской галерее, где в архиве хранится рукопись его монографии<sup>8</sup>. Эта работа посвящена одной картине художника, «Аполлон, Гиацинт и Кипарис», но затрагивает большой круг проблем творческой биографии живописца. Пунин считал влияние отца на сына «пагубным», самого Андрея Ивановича клеймил как «человека нетворческого», «художника малоодаренного» [19, с. 76–77]. Анализируя письма Иванова-отца сыну, Лебедев не столь радикален в суждениях и выводах. По его мнению, Андрей Иванович отнюдь не давил своим авторитетом на Александра, а выступал в роли «педагога и друга», умудренного жизненным опытом и вооруженного здравым смыслом. Он не стремился навязать сыну свое суждение, снабдить его готовыми ответами и шаблонами, а пытался «заставить корреспондента самого как следует понять свои замыслы»<sup>9</sup>.

Лебедев более досконально, чем кто-либо иной, изучил предпочтения Александра Иванова в сонме великих предшественников, художников-классицистов, естественно, не скрывая того очевидного факта, что эти имена были рекомендованы живописцу его отцом, как, впрочем, и системой академического художественного образования в целом. Здесь особая роль принадлежит Никола Пуссену, «любимому моему мастеру», по словам самого Александра Андреевича. Так недвусмысленно он проговорился, будучи вынужденным «не совсем выгодно отозваться» в своем сообщении из Рима

<sup>7</sup> См. в книге М. М. Алленова раздел «Иванов и романтизм» [4, с. 94–101]. Впервые публично это новое видение мировоззренческих основ творчества художника было изложено Алленовым в спецкурсе, прочитанном в 1971–1972 гг. в Московском университете [18, с. 198, прим. 1]. В. П. Поликаров [18] и Н. И. Уварова [21] стали его наиболее последовательными сторонниками в развитии этой идеи.

<sup>8</sup> Лебедев А. В. Работа А. А. Иванова над картиной «Аполлон, Гиацинт и Кипарис». Рукопись. ОР ГТГ. Ф. 26. Ед. хр. 272. 135 л.

<sup>9</sup> Там же. Л. 12.

Обществу поощрения художников об одной их картин французского живописца, которую внимательно рассмотрел в Ватикане<sup>10</sup>. В связи с процитированным выше фрагментом письма Андрея Ивановича сыну о том, стоит ли художнику самому приискывать сюжет, полезно вспомнить одно из высказываний французского маэстро, известное нам в пересказе его современника и биографа Джованни Беллори: «Новизна в живописи заключается главным образом не в еще невиданном сюжете, а в хорошем и новом расположении и выражении (*disposizione ed espressione*), благодаря которым расхожий и старый сюжет становится необычайным и новым»<sup>11</sup>. Причиной поразительного созвучия мыслей Никола Пуссена и Андрея Иванова не обязательно является знакомство последнего с книгой Беллори или каким-либо изложением содержащихся в ней «замечаний о живописи» по-французски или по-русски, хотя и этого нельзя исключать: оба Иванова хорошо владели французским языком. Цитаты представляют собой прежде всего яркое свидетельство *риторического типа мышления*, свойственного как французскому живописцу XVII столетия, так и русскому художнику рубежа XVIII–XIX вв. Эта мысль непосредственно затрагивает важнейший вопрос *творческого метода*, каковым была создана картина, о которой идет речь. То, что здесь имела место не случайность, а результат следования определенному методу, доказывает многократное использование художником в своем творчестве двойников — это тоже было отмечено наблюдательным Михаилом Михайловичем Алленовым в связи с интенсивной работой Александра Иванова над «Явлением Мессии». По мнению исследователя, *разбивание персонажей на антитетические пары было основным принципом работы живописца над грандиозным историческим полотном* [5, с. 379]. Удвоение героя «дипломной картины»<sup>12</sup> Иванова, таким образом, является достаточно ранним примером применения указанного принципа, или метода, которому он, судя по всему, продолжал следовать и в дальнейшем<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Там же. Л. 17. Речь идет о картине «Мучение Св. Григория».

<sup>11</sup> Цит. в переводе Ю. К. Золотова [10, с. 218]. Английский историк искусства Э. Блант еще в 1930-е гг. показал, что «Замечания о живописи», дошедшие до нас в изложении Дж. Беллори, большей частью представляют собой не оригинальные мысли Пуссена, а его выписки из трактатов других авторов [22]. Позднее он выяснил происхождение и замечания о новизне в живописи, которое является переложением тезиса Т. Тассо о новизне в поэзии из его сочинения «Рассуждения о героической поэме»: «...Новизна поэмы заключается главным образом не в выдумке еще неизвестного сюжета, но в искусной завязке и развязке фабулы. Истории Фиеста, Медеи и Эдипа обрабатывались различными древними писателями на греческом и латинском языках, но, составленные по-разному, они превращались из расхожих в особенные и из старых в новые» [10, с. 218]. Тут следует напомнить, что и «Рассуждения» самого Тассо не отличались большой оригинальностью, восходя в основе своей и в деталях к «Поэтике» Аристотеля.

<sup>12</sup> По выражению Н. Н. Пунина [19, с. 83].

<sup>13</sup> В контексте данного метода, на наш взгляд, заслуживает внимания следующее наблюдение М. Г. Неклюдовой в связи с одним из эскизов к «Иосифу, толкующему сны...», который, по ее мнению, был первым «хорошо проработанным» из числа нам известных: на нем лица виночерпия и хлебодара «молодые, безбородые, совершенно одинаковые по чертам» [16, с. 83]. Эскиз ранее находился в собрании И. С. Зильберштейна, а теперь хранится в Музее личных коллекций ГМИИ имени А. С. Пушкина (Инв. МЛК ГР 225 об.). Таким образом, уже на этой, ранней, стадии работы над программой художник определился не только с «постановкой» фигур, но и с «физиогномическим сходством» двух главных персонажей.

Процесс *двойного удвоения*, или *удвоения удвоения*, предметов как следствие перенесения внутрь картины эффекта отражения, издавна хорошо известного и привычного человеку в функции зеркала, Юрий Михайлович Лотман считал одним из краеугольных камней иконической риторики<sup>14</sup>. В этом случае *возможность* семиотической ситуации превращается в *действительность*, но не реальную, а подверженную магии искусства, ибо «явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения» [11, с. 74–75]. По мнению ученого, картины, художественный образ которых основан на эффекте двойного удвоения, открывают нашим глазам действие «магической функции» изобразительного искусства, отличной от таковой обычного зеркала. Лотман иллюстрирует свой тезис общеизвестными примерами включения именно зеркала в изображение на холсте, прежде всего «Портретом четы Арнольфини» Яна ван Эйка, а также упоминает знаменитые шедевры Диего Веласкеса — «Венеру перед зеркалом» и «Менины» [11, с. 76–77]. В отношении «Иосифа...» Александра Иванова особый интерес представляет также взгляд в сторону итальянской живописи XVII в., которая наряду с Пуссеном и Антоном Рафаэлем Менгсом питала живительными соками академическую систему<sup>15</sup>.

В качестве конкретных примеров, подтверждающих, на наш взгляд, этот тезис, нами выбраны два произведения, которые ныне украшают экспозицию ГМИИ имени А. С. Пушкина, но во времена Иванова находились в собрании Императорского Эрмитажа. Речь пойдет о картинах Томмазо Салини и Доменико Фетти, живописцев, работавших в начале XVII в. и испытавших влияние как академической системы, так и Караваджо<sup>16</sup>.

На полотне Салини «Коронование терниями»<sup>17</sup> (Илл. 101) изображен драматичный момент Страстей Христовых, когда палач, водрузив на голову Спасителя терновый венец, для усиления боли затягивает его с помощью специально продетой между ветвями терна верви, чтобы острые шипы глубже вонзились в незащищенную плоть. Мучитель предусмотрительно надел перчатку на руку, соприкасающуюся с тернием. Видимо, предвкушая результат своих усилий, он раскрыл рот в своего рода экстазе от творимого им насилия, которым поглощен весь без остатка. Лик Христа, напротив, спокоен, хотя бледен, как и Его обнаженная грудь и руки. Испытываемая Им боль словно просветлила Его и окончательно настроила на принятие жертвенной роли во имя высокой и благой цели. При столь различных, даже контрастных эмоциональных состояниях образов тем более бросается в глаза поразительное *физиогномическое сходство* жертвы и палача,

<sup>14</sup> Под первичным, или одинарным, удвоением следует понимать процесс отражения действительности в искусстве как таковой.

<sup>15</sup> Итальянских художников Сеиченто, прежде всего болонских академистов, наряду с древней (античной) скульптурой, а также Рафаэлем, Пуссеном и Менгсом называет А. В. Лебедев, говоря о том, что в первую очередь формировало вкус прошедших академическую выучку живописцев: ОР ГТГ. Ф. 26. Ед. хр. 272. Л. 18.

<sup>16</sup> Черты караваджизма в «Иосифе, толкующем сны...» Александра Иванова отметил еще М. В. Алпатов [6, с. 30].

<sup>17</sup> Салини Томмазо, прозванный Мао Салини. Коронование терниями. 1610. Инв. 229. Происхождение: в 1770 г. из собрания Ф. Троншена поступила в Эрмитаж; с 1924 г. в ГМИИ имени А. С. Пушкина [15, с. 289–291].

так что, разглядывая картину, Михаил Алпатов, пожалуй, и тут бы отметил, что Иисус и римский воин «словно списаны с одной и той же модели» [6, с. 33].

Эффект противопоставления палача и жертвы лежит и в основе художественного образа полотна Фетти «Давид с головой Голиафа»<sup>18</sup> (Илл. 102). Кульминация драмы как будто уже позади: юный аристократ, представленный в роли легендарного библейского пастуха, театрально подбоченясь, гордо демонстрирует нам свой страшный трофей — голову якобы поверженного им великана. Но это — первое впечатление. Присмотревшись, явственно замечаешь в *безжизненном лице* Голиафа *черты физиономии* его победителя.

Оставим в качестве повода для других исследований сакраментальный вопрос: что хотел этим сказать художник? Для нас важна констатация внутри обеих картин итальянских живописцев магии *невидимого «зеркала»*, что, кстати, отличает их от перечисленных выше примеров Лотмана, где зеркало «реально» присутствует в произведении, так что обнаруженный нами эффект удвоения удвоения выходит за пределы, жестко очерченные данным условием. Так риторика противоположительного периода речи переплавляется искусством живописи в иконическую риторику изображения, и на наших глазах в прямом смысле слова возникает *семантический троп как внутренняя форма произведения изобразительного искусства — картины*. Стоит ли в этом случае говорить о безусловной взаимной непереводаемости кодов различных семиотических систем, как утверждает Юрий Михайлович? Их столкновение рождает новую систему — новый смысл, поэтому взаимопроникновение кодов этих систем, здесь — словесной и изобразительной, должно быть достаточно глубоким, чтобы возникающие между ними структурные связи и порождали эту новую систему-смысл.

## Литература

1. Аверинцев С. С. Предисловие // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 7–12.
2. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 15–46.
3. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. / Издал Михаил Боткин. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. – XXXIX, 477 с.
4. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 206 с.
5. Алленов М. М. Феноменология зрелищного пространства у Александра Иванова // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978) / Под общ. ред. И. Е. Даниловой; Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М.: Советский художник, 1979. – С. 377–407.
6. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858: в 2 тт. – Т. 1. – М.: Искусство, 1956. – 419 с.
7. Аристотель. Риторика / Пер. Н. Платоновой // Античные риторики / Под ред. А. А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во Московского университета, 1978. – С. 15–164.
8. 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.
9. Государственный Русский музей. Живопись XVIII–XX веков. Каталог: в 15 тт. Т. 2: Первая половина XIX века (А–И). – СПб.: Palace Editions, 2002. – 255 с. – (Альманах. Вып. 19).
10. Золотов Ю. К. Пуссен. – М.: Искусство, 1988. – 375 с.
11. Лотман Ю. М. Иконическая риторика // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 74–86.

<sup>18</sup> Фетти Доменико. Давид с головой Голиафа. Между 1616 и 1620. Инв. 2676. Происхождение: в 1772 г. приобретена для Эрмитажа в составе собрания П. Кроза (Париж); с 1930 г. в ГМИИ имени А. С. Пушкина [15, с. 344–346].

12. Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. – С. 404–422.
13. Лотман Ю. М. Риторика // Труды по знаковым системам. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1981. – [Вып.] 12. – С. 8–28. – (Ученые записки Тартуского университета; Вып. 515).
14. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978) / Под общ. ред. И. Е. Даниловой; Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М.: Советский художник, 1979. – С. 238–252.
15. Маркова В. Э. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Италия XVII–XX веков. Собрание живописи. – М.: Галарт, 2002. – 471 с.
16. Неклюдова М. Г. Ранний период творчества Александра Иванова: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1962. – 420 с.
17. Письма А. И. Иванова к сыну (Продолжение) // Русский художественный архив. – Вып. II. – 1892. – С. 87–108.
18. Поликаров В. П. Философские предпосылки творчества А. Иванова // Советское искусствознание '74. – М.: Советский художник, 1975. – С. 177–199.
19. Пунин Н. Н. Александр Иванов // Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. – М.: Советский художник, 1976. – С. 56–112. – (Библиотека искусствознания).
20. Степанова С. С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: личность и художественный процесс. – СПб.: Искусство-СПб., 2011. – 288 с.
21. Уварова Н. И. Романтические тенденции в раннем творчестве А. А. Иванова. По новым материалам: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12. – Л., 1990. – 211 с.
22. Blunt A. Poussin's notes on painting // Journal of the Warburg Institute. – 1937–1938. – Vol. 1. – P. 344–351.

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

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

**Аннотация.** Этой статьей автор продолжает свое исследование академической программы русского живописца, рассматривая его произведение как риторическое высказывание (см.: Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2014. Вып. 3. С. 121–137). Для более глубокого понимания внутренней формы произведения он подключает теорию иконической риторики Ю. М. Лотмана. Отмечаются два важных лотмановских тезиса: во-первых, о сущности риторического высказывания, которое не может быть выражено иначе, нериторическим образом, то есть имеет совершенно иную природу, чем пресловутые риторические «украшения»; во-вторых, введенное им понятие семантического тропа, возникающего в художественном тексте в результате схождения несходного, когда новый смысл высказан одновременно на двух кардинально отличающихся друг от друга языках, в данном случае — на языках речи и изображения. Такой семантический троп представляет собой содержание в выражении и поэтому позволяет говорить о нем как о внутренней форме картины. Таким образом, риторическое высказывание в данном случае является и содержанием, и формой художественного сообщения. Картина Иванова — яркий пример живописи подобного рода, где риторика противоположительного периода речи переплавляется искусством живописи в иконическую риторику изображения. Истоки иконической риторики в творчестве Иванова следует искать в господствовавшем в академической среде риторическом типе мышления. Подтверждением этому служат как размышления Н. Пуссена, особо чтимого в Академии художника, о творческом методе в живописи, так и подобранные автором примеры картин итальянских живописцев XVII в. — Т. Салини («Коронование терниями») и Д. Фетти («Давид с головой Голиафа»), в которых он находит подобное риторическое высказывание.

**Ключевые слова:** Александр Андреевич Иванов; «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару»; Императорская академия художеств; риторический тип мышления; классическая риторика; «Риторика» Аристотеля; противоположительный период речи; диспозиция; семантический троп.

**Title.** Iconic Rhetoric in Alexander Ivanov's Painting "Joseph Interprets the Dreams of the Cup-Bearer and the Baker".

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

**Abstract.** By this article the author continues his research in academic programme of the Russian painter Alexander Ivanov (see: Vestnik of St. Petersburg University. Series 15. 2014. Issue 3. P. 121–137). For deeper understanding of internal form of the discussed painting he proposes to consider it as a rhetorical saying by connecting his arguments with Yuri Lotman's theory of iconic rhetoric. Two Lotman's theses are of special importance. The first one concerns the very essence of a rhetorical saying, which cannot be expressed in a different — non-rhetorical — way, i.e. has an absolutely distinct nature as compared to notorious rhetorical "ornaments"; the second one concerns the concept of semantic trope introduced by Lotman that arises in a literary text as a result of dissimilar language codes' convergence when a new sense is simultaneously expressed in two radically different languages, in this case — in spoken language and that of an image. Such a semantic trope presents its meaning in an expression and, therefore, allows speaking about it as of a picture's internal form. Thus, rhetorical saying in this case presents both — the content's meaning, and a form of an artistic message. Ivanov's work gives

us a striking example of such a painting where rhetoric of the antithetical spoken expression is melted by means of painting into iconic rhetoric of image. Sources of iconic rhetoric in Alexander Ivanov's work are to be found in the rhetorical type of thinking that dominated in the academic environment. The above-said is confirmed by N. Poussin's — a favourite artist in the Academy — discourse on creative method in painting, as well as by the examples from the Italian painting of the 17<sup>th</sup> century like creations of T. Sallini (*Crowing with Thorns*) and D. Fetti (*The Triumph of David*), in which the author of the article finds similar rhetorical sayings.

**Keywords:** Alexander Ivanov; *Joseph Interprets the Dreams of the Cup-Bearer and the Baker*; the Imperial Academy of Arts; rhetorical type of thinking; classical rhetoric; Aristotle's Rhetoric; antithetical periodic style; disposition; semantic trope.

## References

- Allenov M. M. *Alexander Ivanov*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1980. 206 p. (in Russian).
- Alpatov M. V. *Aleksandr Andreevich Ivanov. Zhizn' i tvorchestvo 1806–1858 (Alexander Ivanov. Life and work. 1806–1858)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 419 p. (in Russian).
- Averintsev S. S. Rhetoric as a way of typifying of reality. *Poetika drevnegrecheskoi literatury (Poetics of Ancient Greek Literature)*. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 15–46 (in Russian).
- Averintsev S. S. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii (Rhetoric and Sources of the European Literary Tradition)*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury, 1996. 446 p. (in Russian).
- Blunt A. Poussin's notes on painting. *Journal of the Warburg Institute*, 1937–1938, vol. 1, pp. 344–351.
- Botkin M. (ed.). *Aleksandr Andreevich Ivanov. Ego zhizn' i perepiska. 1806–1858 (Alexander Ivanov. His life and correspondence. 1806–1858)*. Saint Petersburg, Printing house of M. M. Stasiulevich Publ., 1880. 477 p. (in Russian).
- Danilova I. E. (ed.). *Teatral'noe prostranstvo. Materialy nauchnoi konferentsii, 1978 (Theatrical space. Conference Reports, 1978)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979. 483 p. (in Russian).
- Ivanov A. I. Letters to the son. *Russkii Khudozhestvennyi arkhiv (Russian Art Archive)*, 1892, vol. 2, pp. 87–108 (in Russian).
- Lotman Iu. M. *On the Art*. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 702 p. (in Russian).
- Lotman Iu. M. *Vnutri mysliazhchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriia (Within Thinking Worlds. Person — Text — Semiosphere — History)*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury, 1999. 447 p. (in Russian).
- Markova V. E. *The Pushkin State Museum of Fine Arts. Collection of the Italian Painting from 17<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Century*. Moscow, Galart Publ., 2002. 471 p. (in Russian).
- Nekliudova M. G. Rannii period tvorchestva Aleksandra Ivanova (*Early Works of Alexander Ivanov. Ph.D. Thesis*). Moscow, 1962. 420 p. (in Russian).
- Pavskii G. P. (ed.). *Bibliia. Vosem' knig Vetkhogo Zaveta. Piatknizhie Moiseeva, Knigi Iisusa Navina, Sudei i Ruf' (Bible. Eight Books of the Old Testament. Pentateuch, Books of Joshua, Judges and Ruth)*. Saint Petersburg, Russian Bible Society Publ., 1823–1825. 424 p. (in Russian).
- Petrova E. (ed.). *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Zhivopis' XVIII–XX veka. Katalog: Pervaia polovina XIX veka, A–I (The State Russian Museum. Painting from the 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Century: Catalogue: The First Half of the 19<sup>th</sup> Century, A–I)*, vol. 2. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2002. 255 p. (in Russian).
- Polikarov V. P. Philosophical prerequisites of Alexander Ivanov's works. *Sovetskoe iskusstvoznanie (Soviet Art Studies)*, 1975, no. 74, pp. 177–199 (in Russian).
- Punin N. N. *Russian and Soviet Art*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1976. 262 p. (in Russian).
- Stepanova S. S. *Russian Painting of the Epoch of Karl Bryullov and Alexander Ivanov. Personality and Art Process*. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2011. 288 p. (in Russian).
- Takho-Godi A. A. (ed.). *Antichnye ritoriki (Ancient Rhetorical Treatises)*. Moscow, Moscow State University Publ., 1978. 351 p. (in Russian).
- Uvarova N. I. Romanticheskie tendentsii v rannem tvorchestve A. A. Ivanova. Po novym materialam (*Romantic Tendencies in Alexander A. Ivanov's Early Works. On New Sources. Ph. D. Thesis*). Leningrad, 1990. 211 p. (in Russian).
- Zolotov Iu. K. *Poussin*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 375 p. (in Russian).