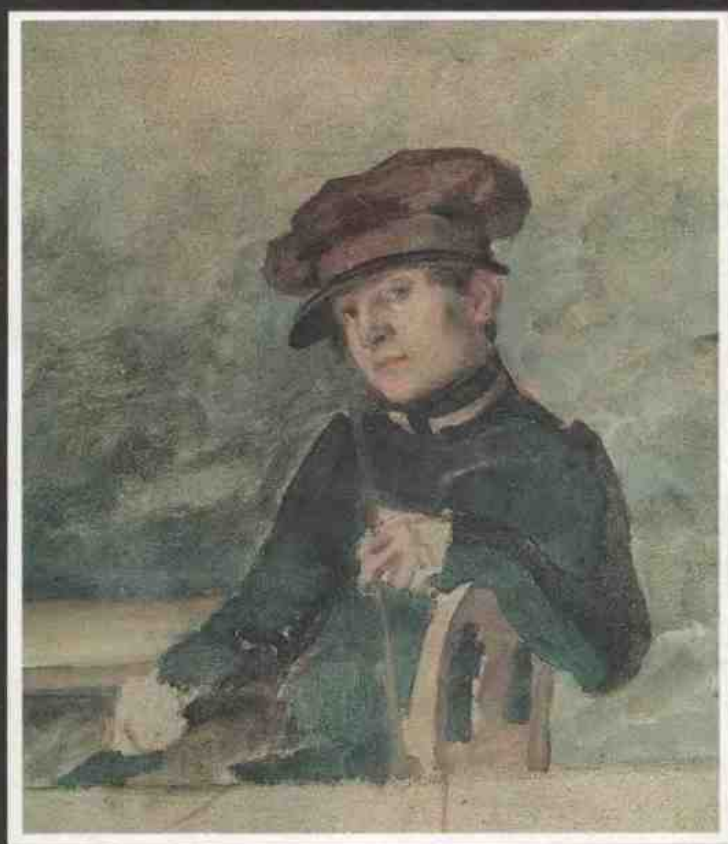


А.ИВАНОВ

ИЗ СОБРАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕИ



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО

Государственная Третьяковская галерея – крупнейший, всемирно известный музей русского дореволюционного и многонационального советского искусства. Гордость Москвы, коллекция галереи пользуется всенародной любовью в нашей стране и широкой известностью далеко за рубежами Советского Союза.

Рождение галереи связано с именем московского коллекционера, выдающегося деятеля русской культуры Павла Михайловича Третьякова (1832–1898). Получив в наследство большое состояние, Третьяков щедро расходовал его на приобретение картин. Его собирательская деятельность началась в 1856 году. Интерес к национальному искусству, эстетические взгляды коллекционера сложились под воздействием идеалов и убеждений русской демократической интеллигенции, главной задачей для которой

была идея развития на основе реализма, значение в деле просвещения воспитания в заветании, составленном сформулировал своей деятельности, в создании общедоступного «Я . . . желал бы оставить Для меня, и пламенно любящего не может быть лучшего желания, общественного, хранилища приносящего многим пользу, Основу составили работы художников,



национальной культуры. Особенно подчеркивалось искусства и нравственного народа. еще в 1860 году, Третьяков программу Главную цель он видел в Москве художественного музея: национальную галерею . . . истинно живопись, как положить начало всем доступного изящных искусств, всем удовольствие». коллекции Третьякова прогрессивных программой которых

стало правдивое отражение русской жизни не только в ее поэтических сторонах, но и в самых острых противоречиях современности.

В начале 1870-х годов для коллекции, уже не уместившейся в доме Третьякова, было построено специальное здание.

Здесь разместились и коллекция картин младшего брата Павла Михайловича Третьякова, Сергея Третьякова.

В 1881 году Третьяковская галерея была открыта для всеобщего обозрения, а в 1892 году П.М.Третьяков осуществил свое давнее намерение: художественное собрание вместе со зданием было передано в дар городу Москве.

С этого времени музей получил название «Московская городская художественная галерея имени П.М. и С.М.Третьяковых». После Великой Октябрьской социалистической революции Третьяковская галерея стала одним из ведущих музеев страны.

3 июня 1918 года В.И.Ленин подписал декрет о национализации музея, который по своему культурному и художественному значению является учреждением, выполняющим «общегосударственные просветительные функции».

П.М.Третьяков
Портрет работы И.Н.Крамского
Государственная Третьяковская
галерея

А.ИВАНОВ

ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

ЖИВОПИСЬ

Автор-составитель Л.З.Иткина

МОСКВА
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
1988

Рекомендовано к печати
редакционно-издательским советом
Государственной
Третьяковской галереи
Директор Ю.К.Королев

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ ИЗДАНИЕ

А. ИВАНОВ
ЖИВОПИСЬ
ИЗ СОБРАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕИ

АЛЬБОМ

АВТОР-СОСТАВИТЕЛЬ ЛИЯ ЗАХАРОВНА ИТКИНА
ХУДОЖНИК МАКЕТА И ОФОРМЛЕНИЯ СЕРИИ М. АНИКСТ
РЕДАКТОР В. ЧЕСНОКОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР П. НЕКУНДЗ
ЦВЕТНУЮ КОРРЕКТУРУ ВЫПОЛНИЛА Л. В. ЕГОРОВА

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР В. ОСИПОВ
КОРРЕКТОРЫ И. РАДЧЕНКО, Т. СЕВЕРИНОВА
ИБ № 1053

СДАНО В НАБОР 21.10.87. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 22.04.88.
ИЗД. № 13-462. ФОРМАТ 60 × 84 см. БУМАГА МЕЛОВАНАЯ 120 г.
ГАРИТУРА ТАЙМС. ПЕЧАТЬ ОФСЕТНАЯ
УЧЕТНО-ИЗДАТЕЛЬСКИХ ЛИСТОВ 5,16. УСЛОВНО-ПЕЧАТНЫХ ЛИСТОВ 5,58.
УСЛОВНЫХ КРАСКО-ОТТИСКОВ 30, 23. ТИРАЖ 160000.
ЗАКАЗ 8873. ЦЕНА 1 р. 50 к.

ОСТЗЕЕ-ДРУК РОСТОК

Александр Андреевич Иванов родился 16(28) июля 1806 года в Петербурге в семье художника. Отец его Андрей Иванович, исторический живописец, академик и профессор Императорской Академии художеств, пользовался репутацией одного из лучших педагогов своего времени. Не чуждый высоких умственных интересов, он в особенности отличался возвышенно-серьезным и по-своему глубоким пониманием искусства живописи. Есть основания думать, что Андрей Иванов имел значительное влияние на своего старшего сына.

В Академию художеств Александр Иванов поступил в 1817 году и проучился там десять лет. Это были годы президентства А.Н.Оленина. Придворный и чиновник, Оленин в образованном обществе был известен как знаток и поклонник Древней Греции, литератор и художник-любитель, друг и покровитель литераторов, художников, ученых. Благодаря энтузиазму Оленина художественное собрание Академии пополнилось множеством превосходных слепков с прославленных творений древней пластики и была устроена так называемая «античная галерея». В академической библиотеке появились разного рода исторические сочинения, прекрасные археологические издания.

Перейдя в «старший возраст» (старшие классы), Иванов становится учеником А.Е.Егорова. Профессор Егоров, исторический и религиозный живописец, был в ту пору знаменит в Петербурге и пользовался репутацией «русского Рафаэля». Когда-то он жил в Италии, и лучшие из его работ в самом деле несут на себе пусть слабый, но все же отпечаток великого искусства Возрождения. И если был у него когда-нибудь ученик, способный это почувствовать и воспринять, то это, конечно, Александр Иванов.

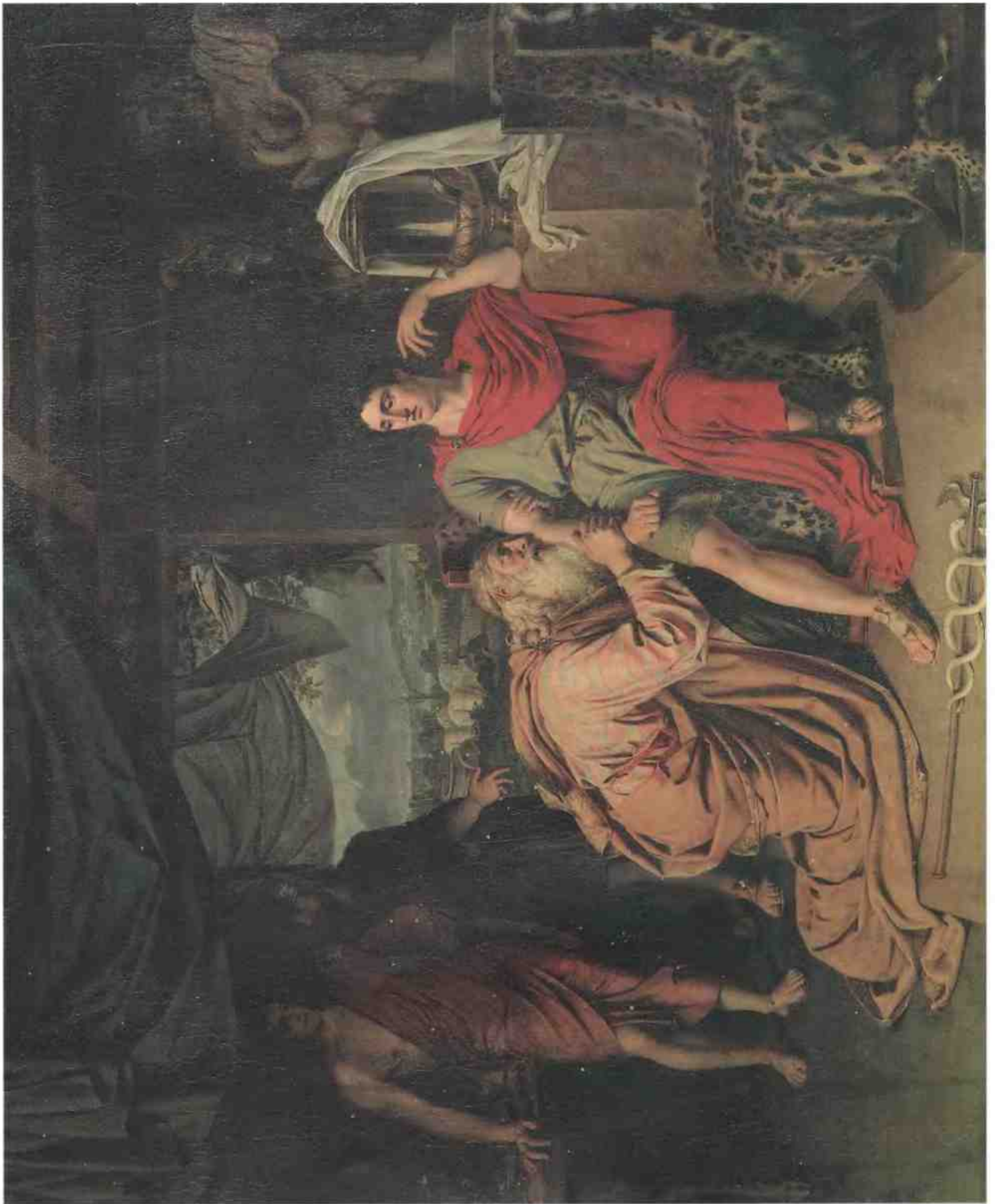
В 1824 году Александр Иванов вместе с соучениками пишет картину на предложенный Советом Академии античный (гомеровский) сюжет. Представленная им композиция «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» получила вторую золотую медаль, и юный автор удостоился одобрения знатоков и любителей искусства. Гомеровские сюжеты на протяжении столетий служили источником тем для европейских художников. Русская Академия не составляла исключения. Но при президенте А.Н.Оленине, «любителе древностей» и друге поэта-переводчика «Илиады» Н.И.Гнедича, заметен несколько более тонкий подход к классической теме, согласующийся с новыми историческими и эстетическими представлениями о Древней Греции. Впрочем, при общей рутине академического преподавания от учеников ждали отнюдь не многообещающих новаций, а демонстрации некой суммы хорошо

усвоенных профессиональных навыков и не менее хорошо изученных и усвоенных образцов. И, действительно, картина Иванова в общем не выходит за рамки того, что условно именуется академической живописью. Замкнутость и статичность композиции, локальный цвет, условное безвоздушное пространство были неизбежны в первой картине Александра Иванова. Важнее другое. Прежде всего это высокий профессионализм – первое, хотя и далеко не единственное условие свободы художника, обдуманность замысла и убедительность его воплощения. Мы знаем по сохранившимся эскизам, что Иванов очень сознательно отнесся к своей задаче. Не имея еще, что вполне понятно, своего художественного языка, Иванов пользуется академическими живописно-пластическими формулами и придает им впечатляющую выразительность. Это можно видеть на примере того, как он использует неизбежные во всякой академической композиции драпировки. Надо сказать, что Иванов и впоследствии очень ценил пластическую выразительность тканей и, подобно старым итальянским мастерам, достиг непревзойденного мастерства в искусстве их изображения. В «Приаме» драпировки заполняют все неглубокое пространство первого плана. В движении, в бурном ритме их складок патетика сдерживаемой скорби обнаруживает себя больше, чем в скупых жестах почти неподвижных фигур. Красный плащ Ахилла – атрибут истинно классического героя, и тяжесть его кажется непомерной и недоступной простому смертному. Красный цвет плаща резко подчеркнут белизной покрывала погребальной урны. В цвете широких одежд, окутывающих немощное тело старца, желтых, розовых, – иной эмоциональный строй, соответствующий душевному состоянию несчастного Приама.

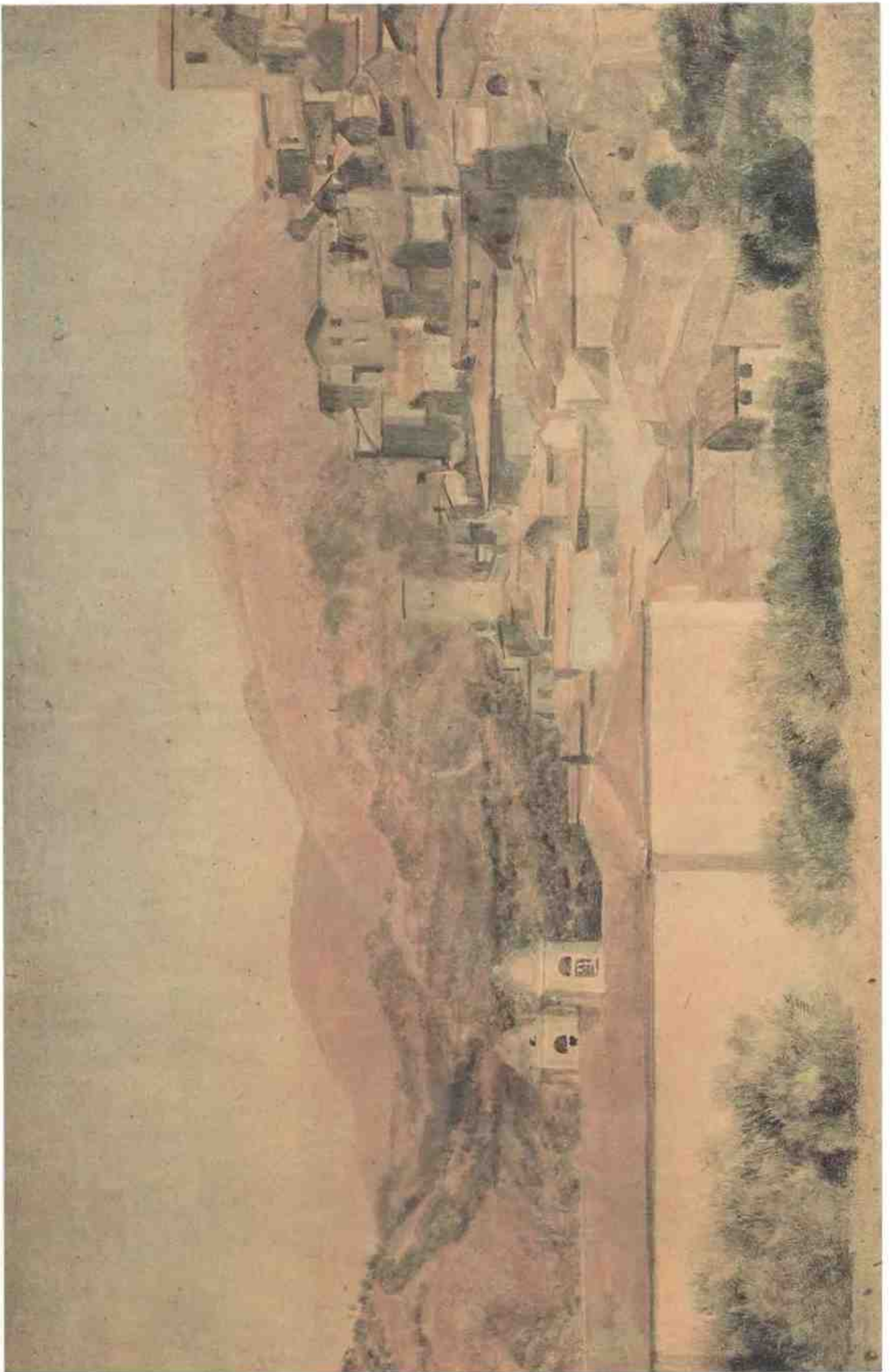
Юный ученик Академии чувствует красоту и величие древнего мира и доносит их до нас, несмотря на сковывающие искусство догмы академизма.

Весной 1830 года Иванов выехал за границу, снабженный подробнейшей инструкцией Общества насчет того, где и что ему осмотреть и изучить и каково должно быть направление его занятий в дальнейшем. Так же как пенсионеры Академии, Иванов обязан был посылать в Общество подробные отчеты о своей работе.

Иванов приехал в Рим в начале 1831 года. Предполагалось, что за три года пребывания в Италии (обычный срок при посылке за границу выпускников Академии художеств) молодой художник завершит свое художественное образование, изучая и копируя произведения великих мастеров Возрождения, а также выполнит самостоятельно одну-две композиции, которые по возвращении



1
Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора
1824



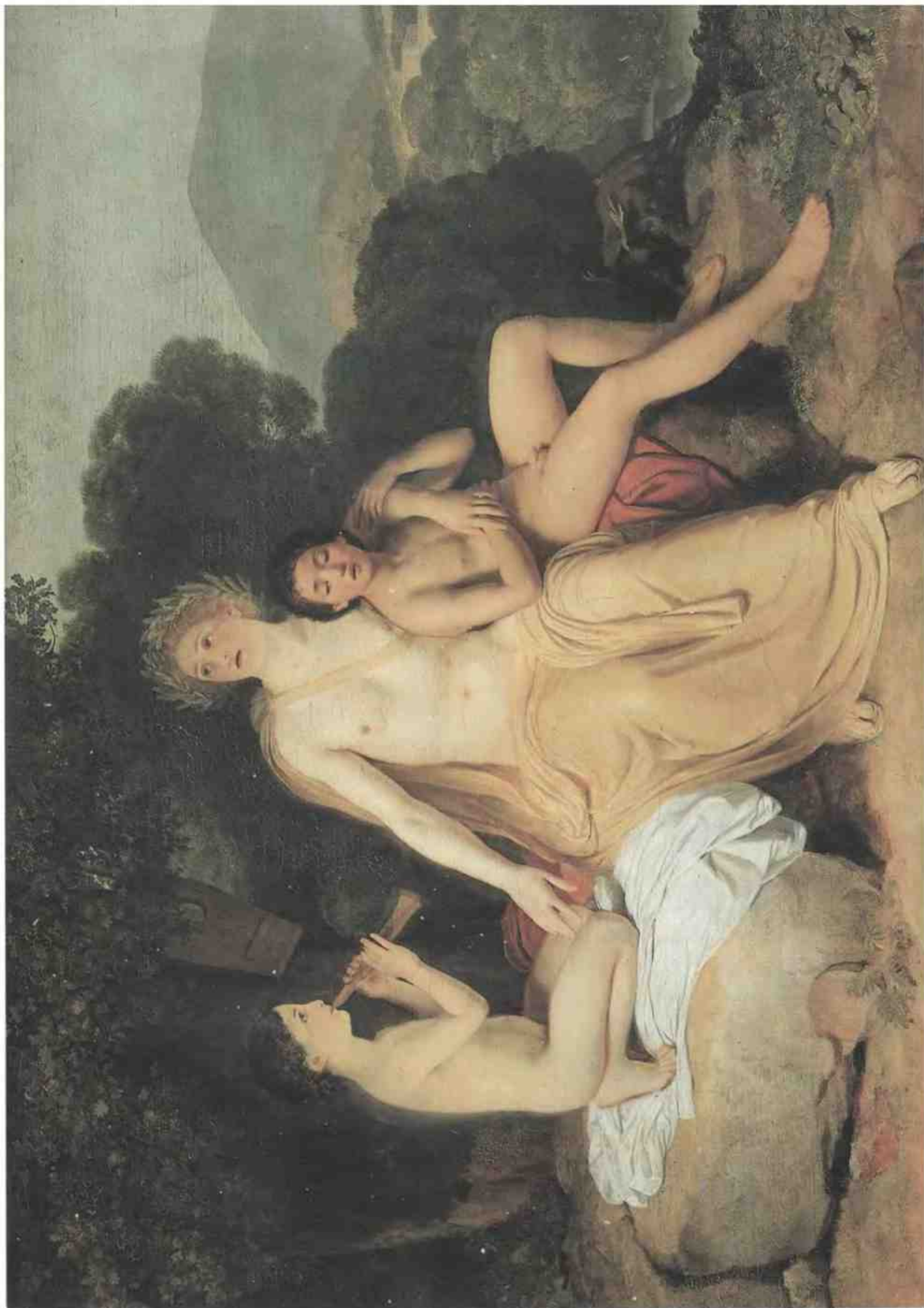
2
Вид города. Субиако



на родину послужат отчетом о его успехах и даровании. Судьба, однако же, судила иначе, и Александр Иванов вернулся в Россию лишь по прошествии более чем четверти века.

Какие огромные возможности развития были заложены в этом художнике, показывают его наброски, рисунки, эскизы начала тридцатых годов. Мощным толчком этого творческого роста послужили некоторые художественные впечатления. Иванов ехал в Италию через Германию и Австрию, по дороге в Рим побывал в городах Северной Италии, останавливался во Флоренции. Таким образом, запас его эстетических представлений расширился необычайно быстро. Мы можем судить об этом по записям, наброскам, рисункам, сделанным художником во время этого путешествия.

Первой профессиональной заботой Александра Иванова в Риме стало приискание образца для копирования. По заданию Общества поощрения художников он делает картон с фрески Микеланджело «Сотворение Адама» из росписей потолка Сикстинской капеллы в Ватикане и почти одновременно для себя копирует фрагменты «Преображения» Рафаэля. Это была не только великолепная школа рисунка, композиции, экспрессии, но единственная в своем роде возможность осознать грандиозные масштабы творческой деятельности ведущих мастеров Ренессанса. Среди сокровищ Ватикана помимо живописи итальянских художников внимание Иванова должна была привлечь превосходная коллекция антиков. Вечный город с его руинами, соборами, дворцами, музеями становился источником впечатлений, которых могло хватить на целую жизнь. Правда, возможность черпать из казалось бы, неограниченного многообразия готовых форм могла лишить художника всякой творческой инициативы. В стенах петербургской Академии работа с натуры, по существу, ограничивалась штудиями с академических натурщиков, драпировок и реквизита академических кладовых. В Италии Иванов начал работать с натурщиками в мастерской, делать портретные и жанровые зарисовки на улицах, писать пейзажи. Художник, одаренный могучим творческим воображением, Александр Иванов работал с натуры больше, чем кто бы то ни было из русских живописцев его времени. И никто и никогда в истории русского искусства не достигал такого совершенства в этом виде творчества, как он. С первых самостоятельных шагов в искусстве Иванов соединяет в процессе создания картины работу с натуры, отличающуюся глубоким и проникновенным реализмом, с изучением, копированием и переработкой тех произведений искусства, в которых он находил соответствие своему замыслу. Этот метод работы в



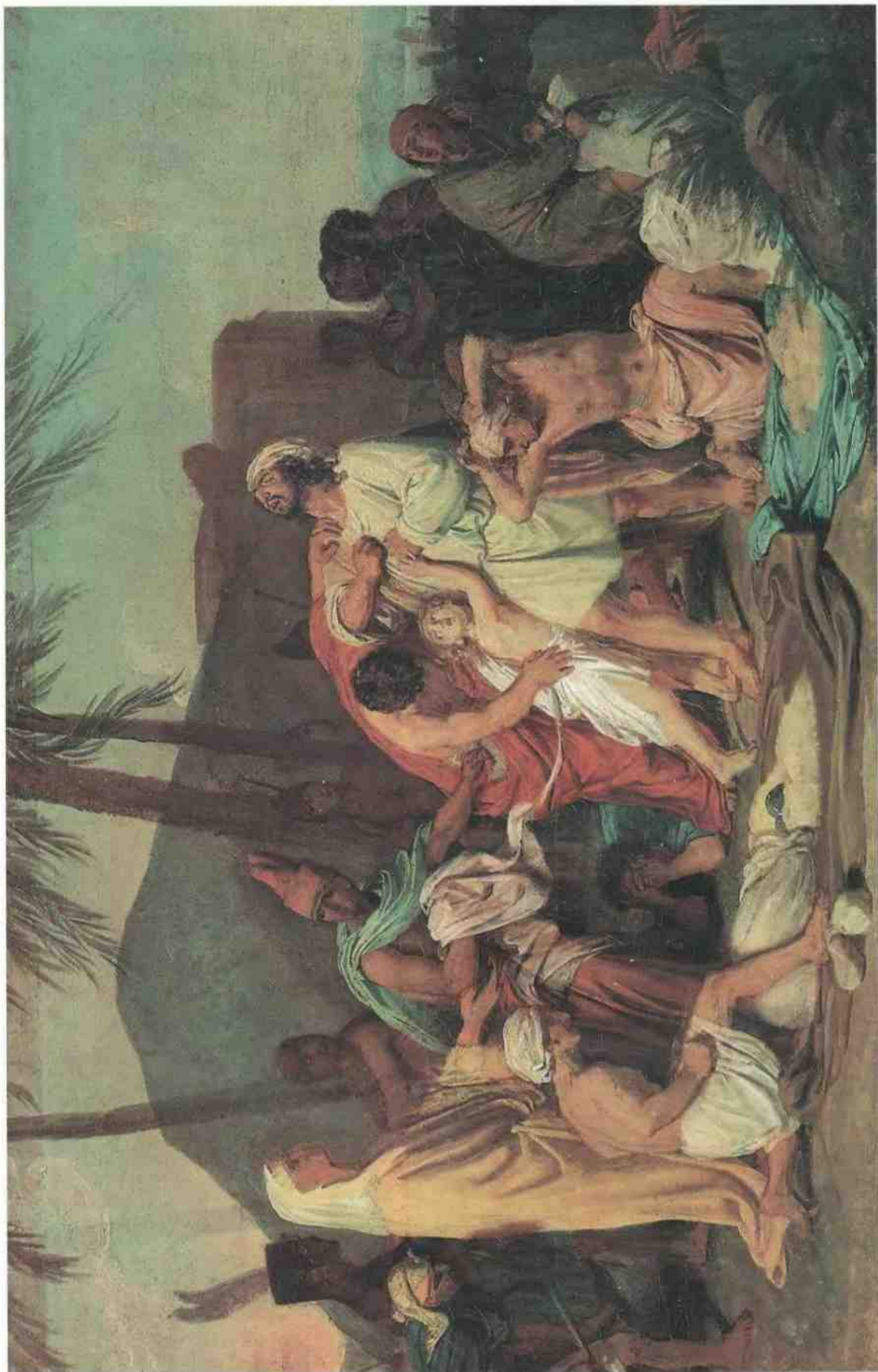
принципе имел многовековую традицию в европейском искусстве и постепенно превратился в обязательную рутинную принадлежность академической системы, пагубной в целом для свободного развития искусства. Но Иванову удалось создать на основе этой методы ошеломляющие своей красотой и своеобразием творения.

Как все пенсионеры, Иванов был связан определенной программой. Он должен был после выполнения копии незамедлительно приступить к работе над оригинальной композицией. По многочисленным наброскам, более или менее законченным эскизам, в том числе живописным, наконец, по запискам, черновикам, письмам художника можно видеть, что поиски идут в кругу освященной вековыми традициями античной и библейской тематики. Постепенно внимание художника сосредоточивается на двух почти параллельно развивающихся темах: классической – Аполлон, внимающий музыке и пению, и библейской – история Иосифа Прекрасного.

Картина Иванова «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831–1834) – одно из тех счастливых созданий художника, в которых естественно и полно выразилась самая светлая сторона его творчества. Три обнаженные фигуры мягко, но отчетливо выделяются на темном фоне зелени, напоминая рельефы и скульптурные группы греческой классики. Замечательно просты и выразительны позы и жесты, что так соответствуют ясности, гармонической завершенности композиционного построения холста. Неглубокое пространство объединено ритмом дугообразных линий, начиная от складок тканей на первом плане и до мягких очертаний гор вдали.

В этой пространственной однородности нет унылой монотонности, скучного формализма. И в колорите картины есть та же тонкая гармония, проникающая благодаря общему золотистому тону в каждую частицу живописи. Там, где цвет открыт (белые, желтые, красные драпировки первого плана), своей чистотой, определенностью он подчеркивает, уточняет и одновременно как бы обогащает наше восприятие изысканно найденных карнаций золотисторозового тела ребенка, светло-мраморного, оживленного цветными тенями торса Аполлона и смуглого тела подростка. Пейзаж картины условен, однако благодаря живописному и пространственному единству не кажется искусственным, как в большинстве академических композиций, но идеальным, как в картинах старых мастеров.

Что же касается темы, сюжета, то решение его столь художественно убедительно, что поневоле начинает казаться, что молодой художник воистину



постиг живой дух Древней Эллады. Картина Иванова – первый итог непосредственного соприкосновения гениального художника с искусством античности и Ренессанса, с великой классической традицией европейской культуры.

Иванов не закончил «Аполлона». Не будем гадать почему. Может быть, в гармонической ясности и видимой простоте картины таилась неразрешимая художественная задача.

Библейские сюжеты, которые привлекли внимание художника, красочны. Они проникнуты деспотизмом. Жизнь человеческая полна превратностей. Пороки и добродетели переходят всякую меру. Страх, злобу, отчаяние, любовь, ненависть, раскаяние, милосердие нашел художник в «библейском романе», в истории падения и возвышения Иосифа Прекрасного. И все это он попытался соединить на одном из эскизов к неосуществленной картине «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина». В эскизе чувствуются живописный темперамент, стремление к масштабности, к большому стилю, предельной пластической выразительности. Крупные фигуры, подчеркнутая мимика, театральные жесты. Так художник ищет воплощения человеческих судеб, характеров, чувств. Пытается показать библейский Восток как историческую реальность (через костюмы, головные уборы, своеобразный пейзаж). Но композиция лишена внутреннего единства – все еще только угадывается. И нет пока самого главного – всеобъемлющей художественной идеи.

Прекратив работу над «Аполлоном» и «Братьями Иосифа», Иванов оказался в очень неприятном положении перед Обществом поощрения художников. Трехгодичный срок истекал, а ему все еще нечем было отчитаться перед Обществом, без поддержки которого он не смог бы не только работать, но и просто существовать. Картиной, оправдавшей в глазах Общества и Академии медлительность художника, его малопонятные поиски и притязания, стало «Явление Христа Марии Магдалине». Иванов перенес на полотно один из самых возвышенных и трогательных эпизодов Евангелия. То мгновение, когда безутешная Мария Магдалина узнает воскресшего Христа, мгновение, в котором слились отчаяние и та радость, тот восторг, что называют неземными, и запечатлел художник. Христос сказал Марии: «Не прикасайся ко мне!» И она замерла, коленапреклоненная, простирая к нему руки. В эскизе Третьяковской галереи уже вполне найдено общее композиционное и колористическое решение картины.

Весной 1834 года Иванов в образовательных целях предпринял большое путешествие по Северной Италии. Масса новых жизненных и художественных

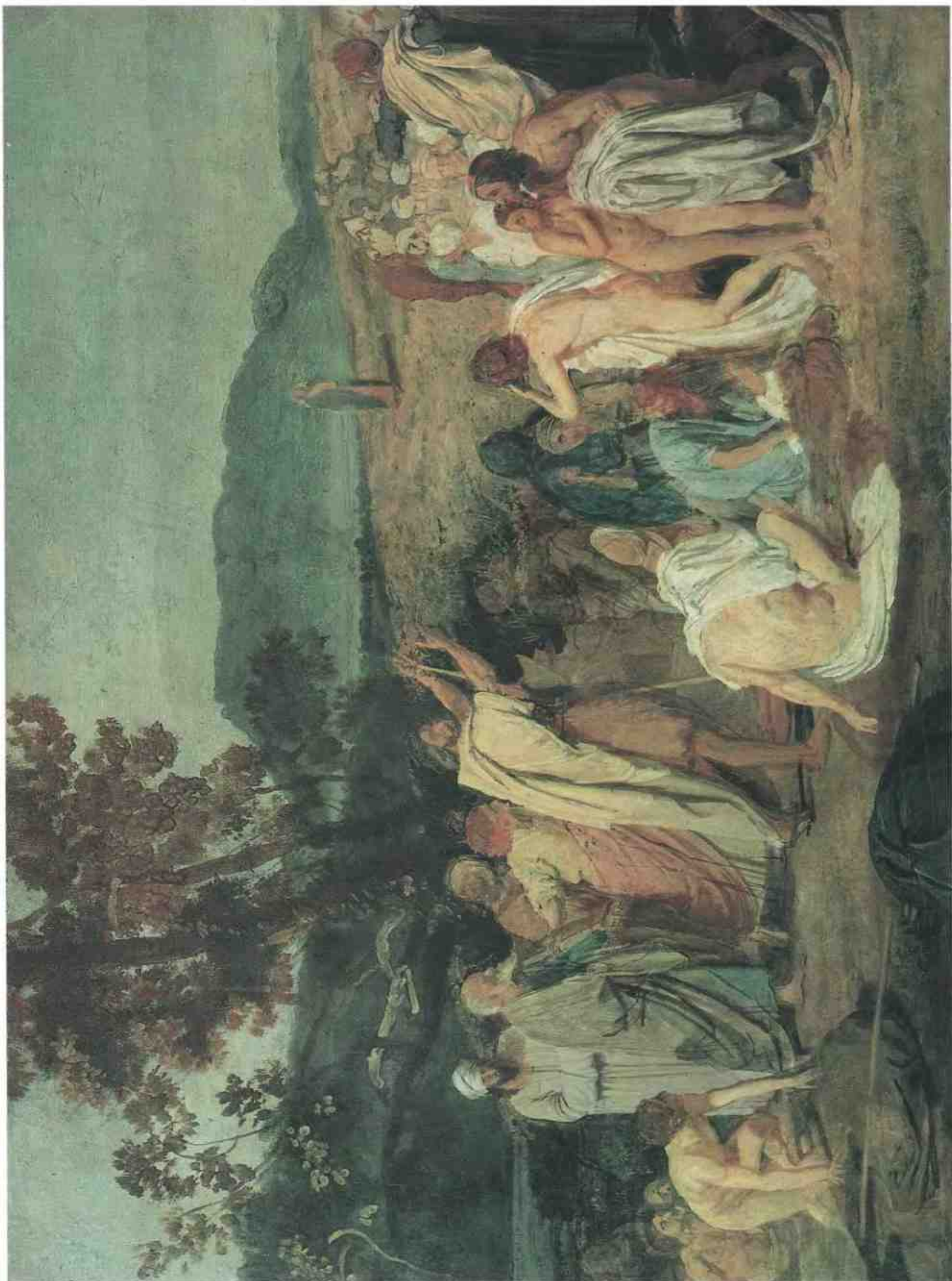


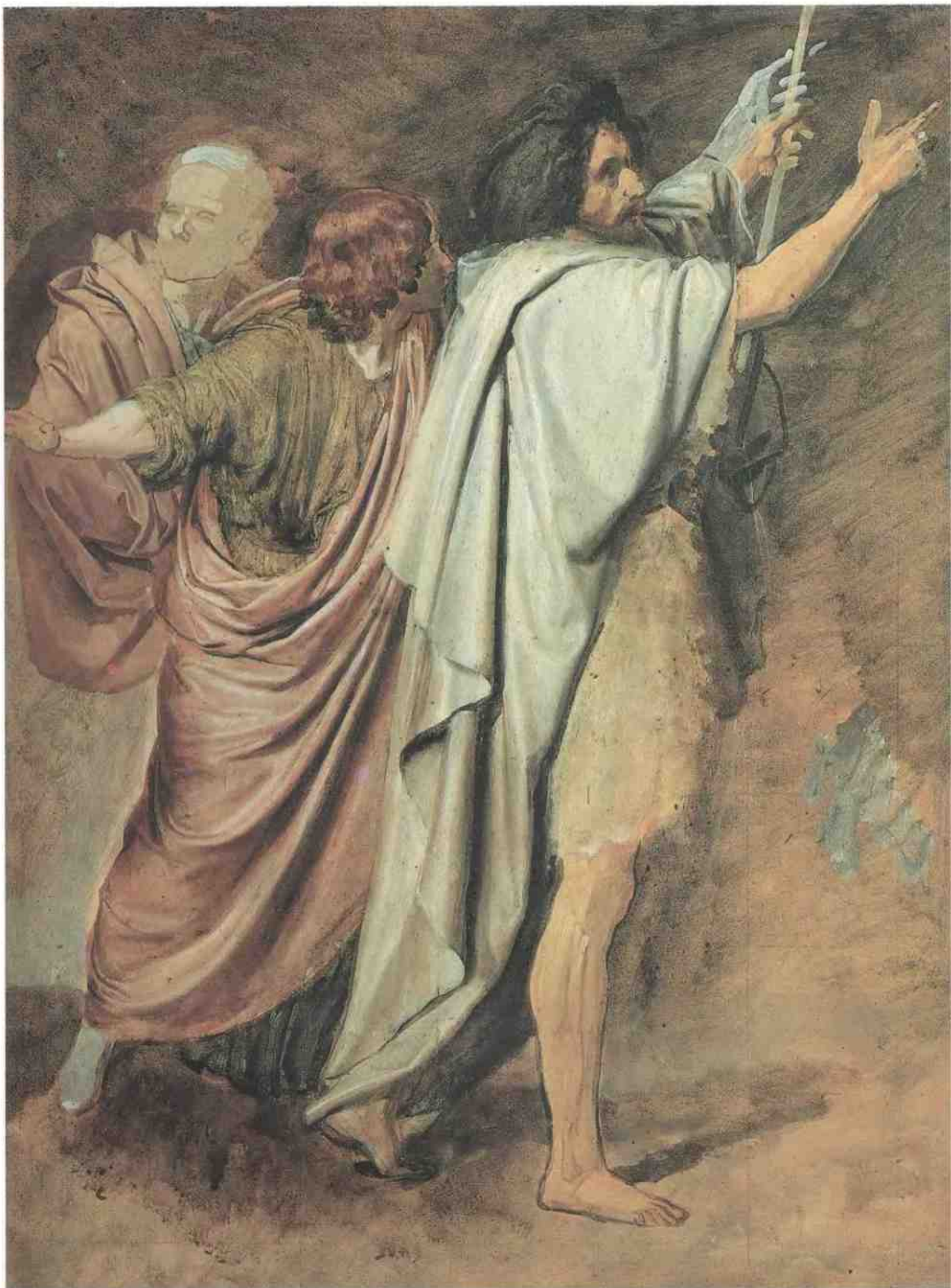
впечатлений, полученных в этой поездке, имела очень большое значение в творческом становлении художника. Из всего виденного больше всего его поразили венецианские колористы XVI века и мастера XIII, XIV веков. Искусство последних было подлинным откровением для Иванова. Сознательные поиски нетрадиционных для академического искусства средств выразительности заметны уже в «Явлении Христа Марии Магдалине». Увлечение венецианской живописью очевидно в винно-красных, розовых, золотисто-шафрановых красках одежд Марии, в ее белокурых волосах. В обобщенных силуэтах фигур, в простоте рисунка складок широких одежд – следы изучения простодушных гениев раннего Ренессанса.

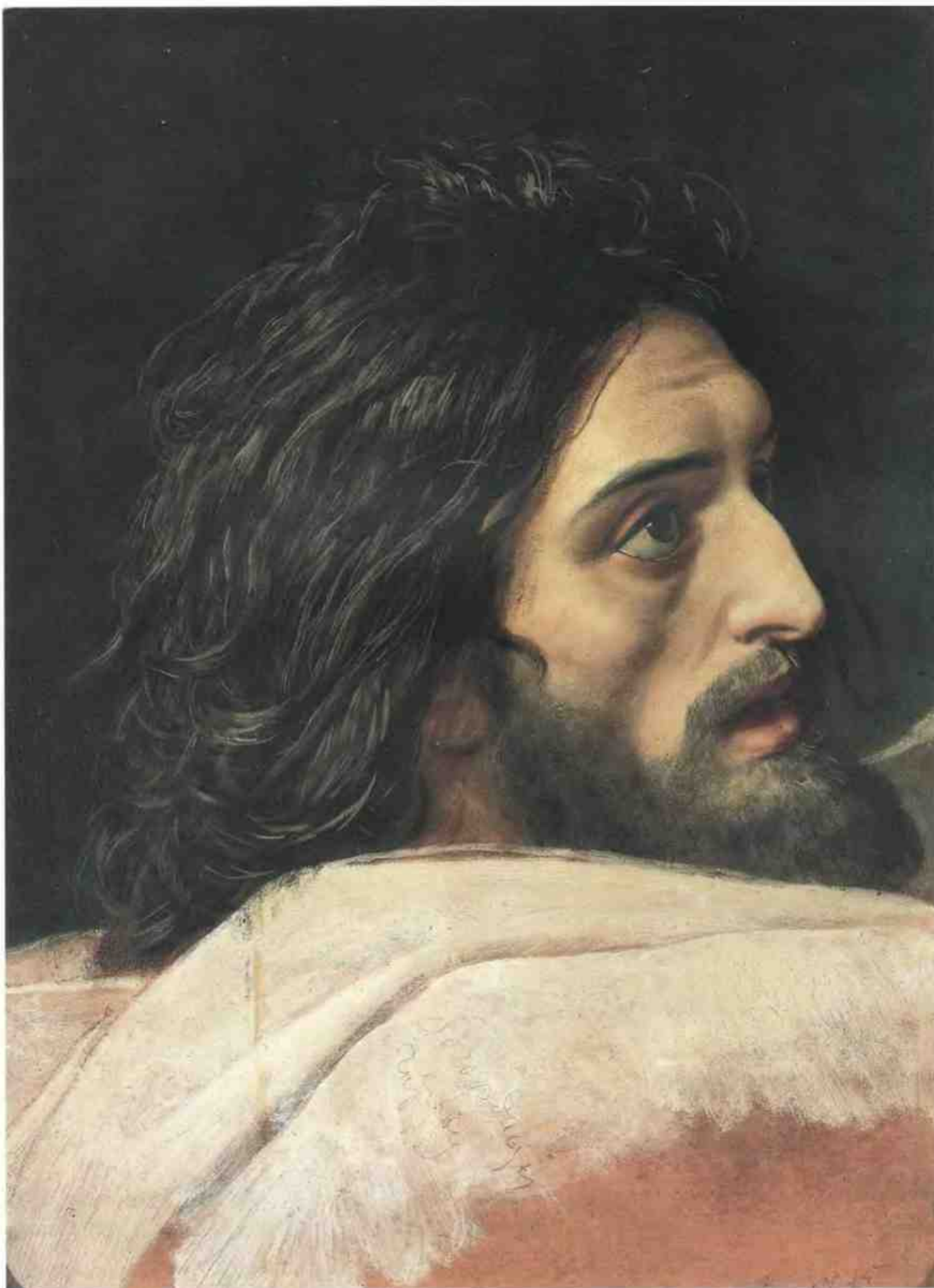
Европейское искусство, стремительно освобождаясь от мертвящей риторики академизма, искало новые средства выразительности. От художника ждали правдоподобия в передаче жизненных впечатлений, постоянной смены ощущений, разнообразия и новизны. Пейзаж, портрет, жанровая живопись становятся необычайно популярны, они в огромной степени определяют развитие европейской живописи XIX века. Под их влиянием меняется, соответственно, и характер исторической живописи. Громоздкая и инертная, как все высокие жанры, занимающая почетное место в академической таблице о'рангах, историческая картина еще сохраняла в глазах профессоров, ученых знатоков и царствующих особ свое величие. Но и историческая живопись, в особенности та, что создавалась вне бдительного надзора Академий, приобретала новое качество, новое содержание.

Огромные успехи исторической науки, археологии, филологии, эпиграфики, распространение исторических знаний среди культурной публики способствовали оснащению исторической картины вполне достоверным антуражем различных эпох. Бурные события современности заставляли людей искать в искусстве отражения своих переживаний. Минувшее наполняется драматизмом настоящего. Другая тенденция в развитии исторической и мифологической картины носила противоположный характер. Художники-романтики вкупе с писателями, поэтами, учеными-историками, филологами и философами пытались извлечь из груд антикварного хлама некую нематериальную субстанцию: «дух времени», понять историю разных народов как развитие этого самобытного духовного начала, определяющего весь строй нравственной и материальной жизни.

В русском искусстве первым под несомненным влиянием романтизма сделал попытку представить как бы увиденным глазами современника античный











11
Фигура Христа

Рим Карл Брюллов в картине «Последний день Помпеи». Нетрадиционно решить библейскую тему стремился и Федор Бруни в своем колоссальном «Медном змие». Обе картины создавались на глазах Иванова. Ни та, ни другая совершенно не удовлетворили его, но появлением и успехом, конечно, способствовали направлению собственных поисков художника. Ко времени окончания «Магдалины» у Иванова, по-видимому, уже вполне сложился замысел новой работы. Так, в письме в Комитет Общества поощрения художников от 28 декабря 1835 года он пишет: «При сей картине моей [«Явление Христа Марии Магдалине»] имею честь представить моим покровителям еще эскиз другой предложенной картины моей: «Явление в мир Мессии».

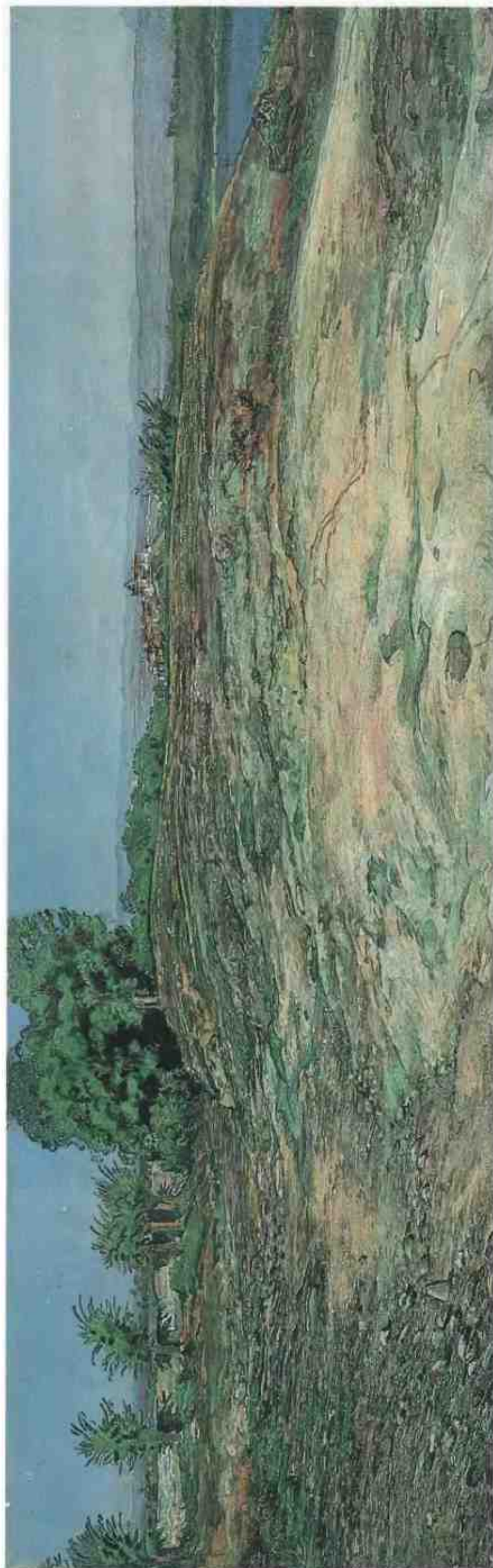
Сей предмет, занимавший меня с давнего времени, сделался единственною моею мыслию и надеждою, и я чувствую в себе непреодолимое желание привести оный в исполнение».

Примерно через полгода художник сообщает в Петербург, что он «начал уже с сего эскиза картину . . . ». Тогда же, посылая отцу для ознакомления эскиз картины, он делает подробное описание композиции. Мы знаем несколько таких «изъяснений», сохранившихся в переписке и бумагах Иванова и можем пользоваться ими, изучая историю создания картины. Этот своеобразный авторский комментарий неизбежно входит в наше понимание и истолкование замысла, темы, нравственного и эстетического содержания картины, благодаря ему мы с большей легкостью ориентируемся среди многочисленных персонажей огромного полотна, называем имена, определяем представителей сословий и состояний.

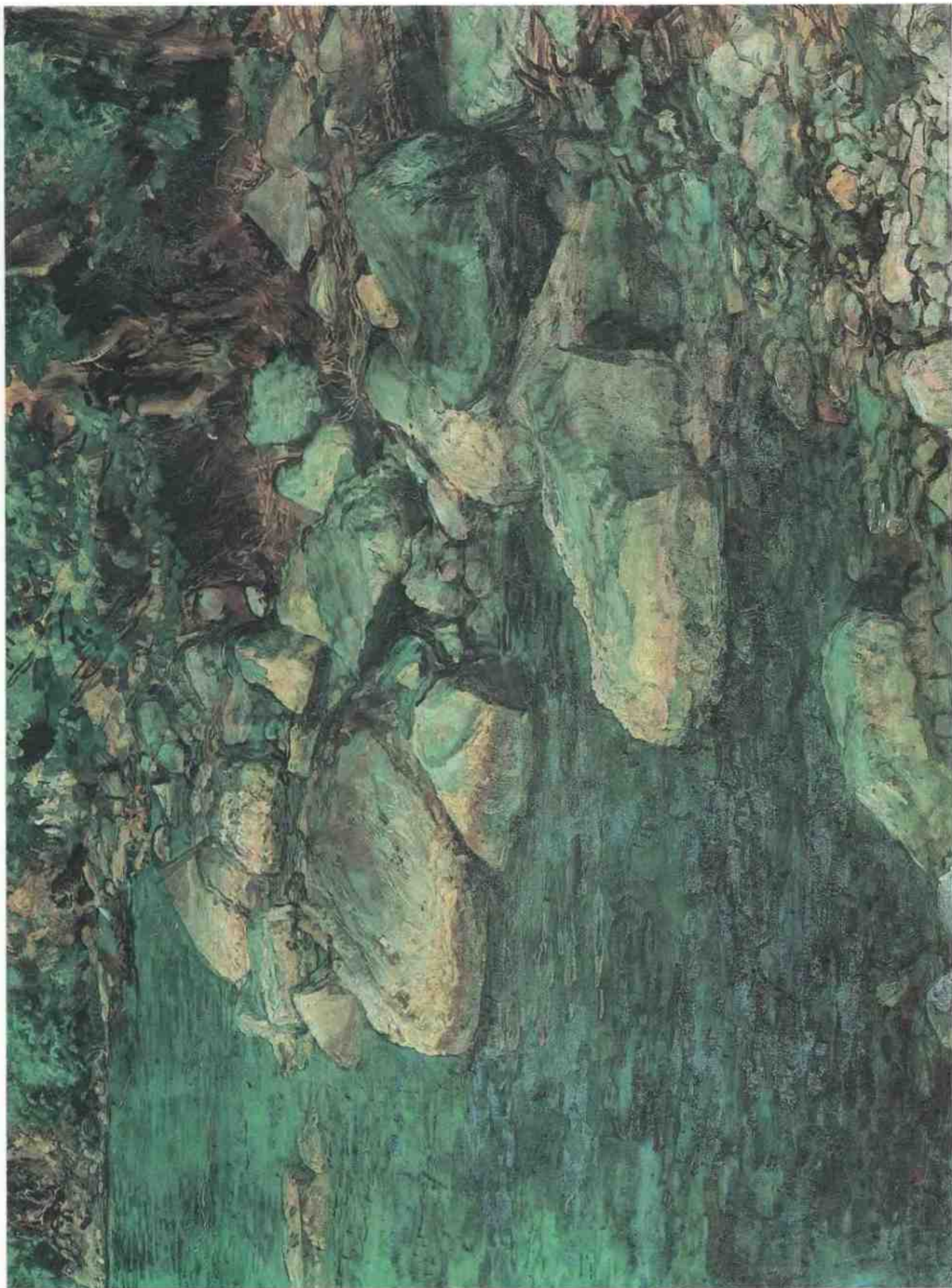
Иванов очень высоко ставил изобразительное искусство как сферу духовной и нравственной деятельности человека. Он считал, что художник, живописец, могущий зримо воплощать свои идеалы, имеет возможности, несравнимые по силе воздействия на человеческую природу. Поэтому выбор темы, сюжет задуманной картины представлялся ему предметом первостепенной важности. Снова, после успеха «Магдалины», обращаясь к Евангелию, Иванов нисколько не упрощал и не облегчал себе задачу. Напротив, оставаясь внешне в рамках вековых традиций («Мне бы всего более хотелось приблизиться в пути к Леонардо да Винчи»), художник попытался ответить на самые животрепещущие вопросы своего времени. Иванов изображает в своей картине Иоанна Крестителя, возвещающего пришествие Мессии, призывающего людей к покаянию и нравственному очищению, символом которого становится крещение в водах Иордана; идущего к нему Христа; апостолов, внимающих пророку



12
Понтийские болота



13
Подножие Виковары, по дороге из Тиволи в Субиако





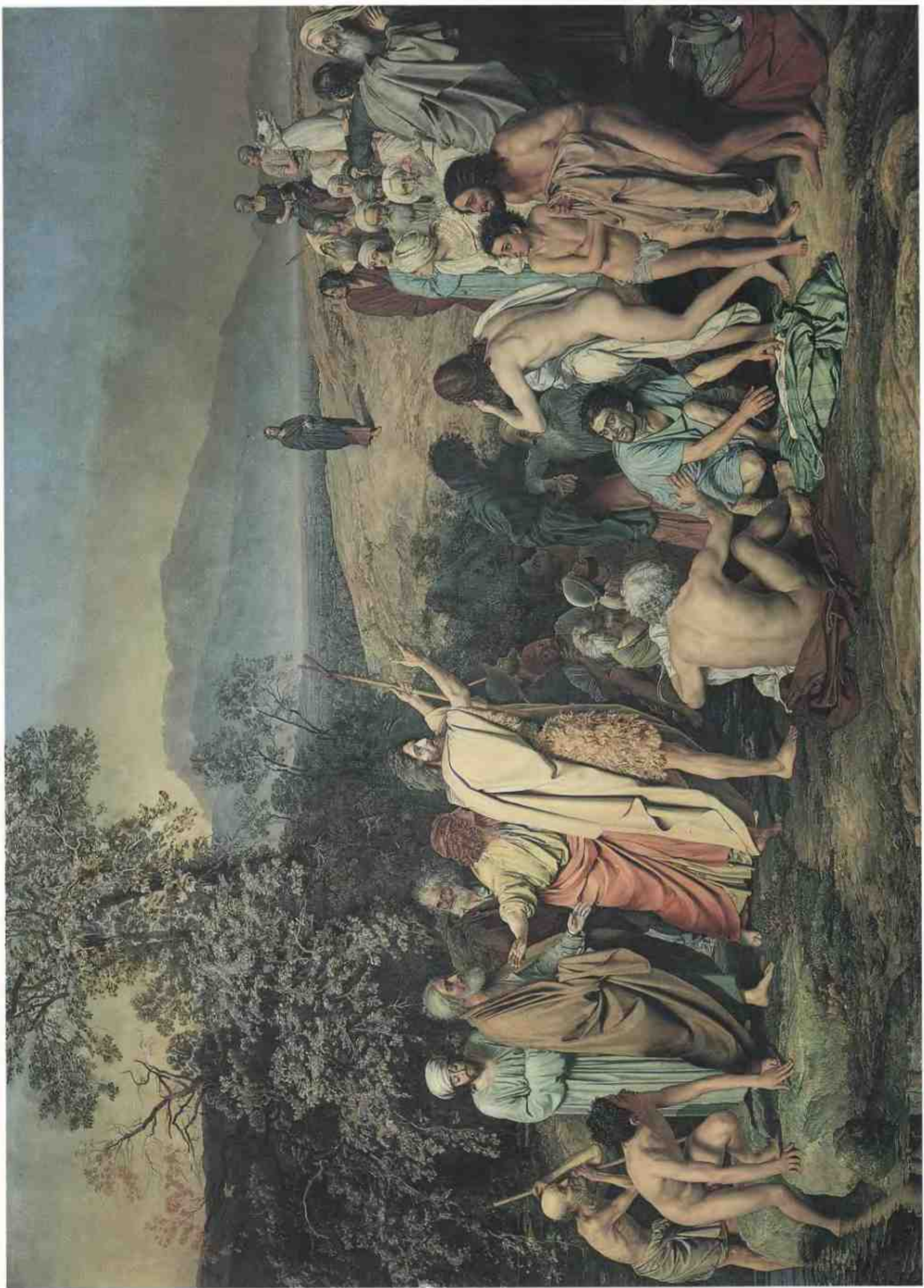
и поглощенных видением Спасителя; фарисеев, пришедших обличить Иоанна; толпу, в которой есть и кающиеся, и крестившиеся, верующие и сомневающиеся, надеющиеся и отчаявшиеся. Сценой, на которой разворачивается действие, служит каменистый, почти лишенный растительности берег реки, поднимающийся пологим холмом, далекие, тающие в голубой дымке горы, между холмом и горами – долина, где в рощах и садах виднеются какие-то строения. Слева – купа деревьев с искривленными узловатыми ветвями и мелкой густой листвой, справа, где силуэты гор, постепенно понижаясь, припадают к линии горизонта, уходит в бесконечность небесная синева.

Художник объединяет несколько евангельских эпизодов, и это придает сюжетному построению композиции исключительную многоплановость и глубину. Каждое действующее лицо, каждый даже второстепенный персонаж предстает как носитель протяженной во времени и пространстве судьбы.

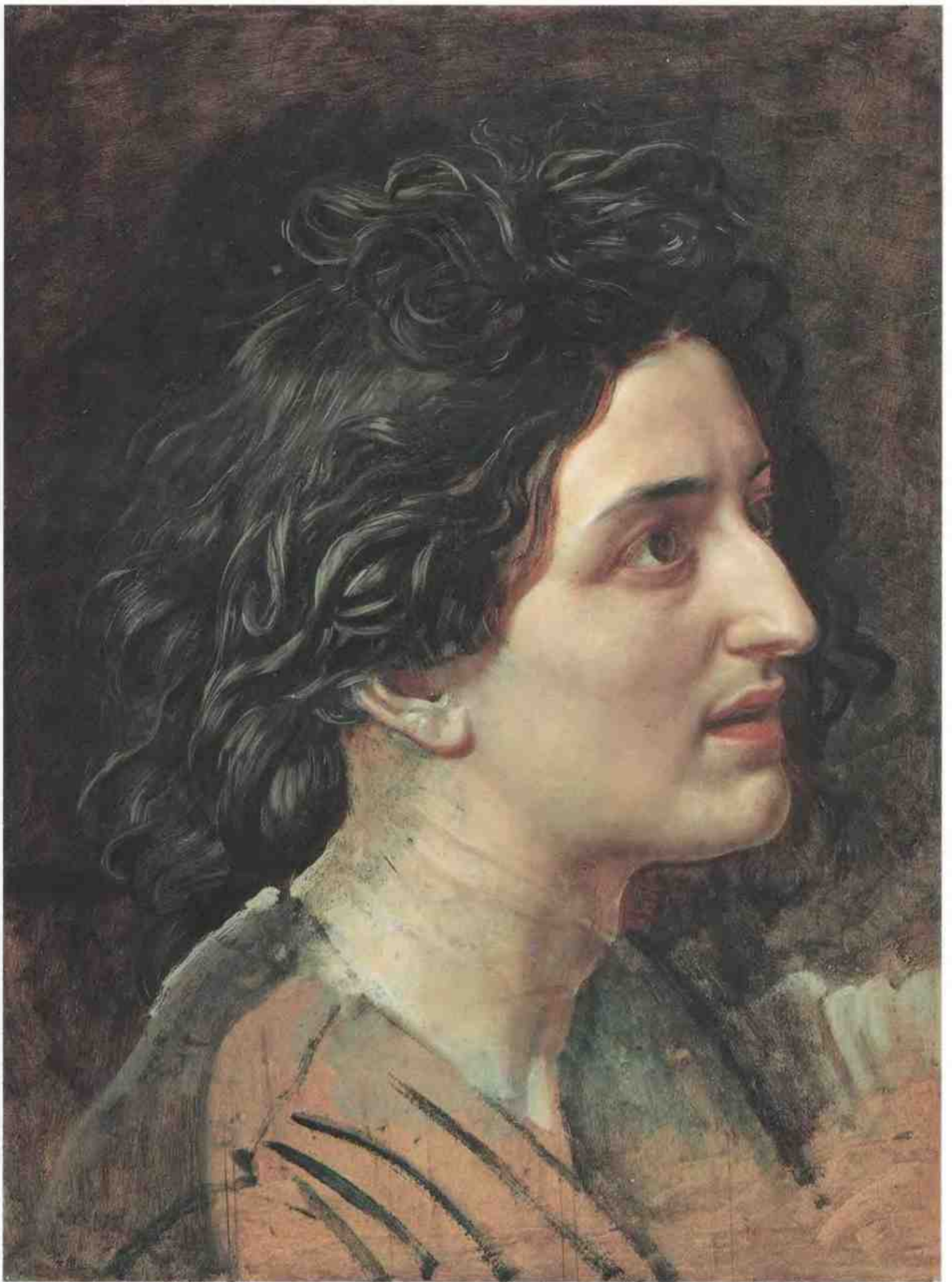
Здесь Иоанн Креститель в овчине и грубом плаще, с крестом в руках. Он сам кажется еще идущим, еще не остановившимся, еще звучит его проповедь, он весь устремлен вперед, но земной путь его уже завершён, потому что Христос явился. С Крестителем апостолы, юный Иоанн и величественный старец Андрей, но они пойдут за Христом, станут его учениками, для них это мгновение – начало новой жизни, с ними будущее. Прислушивающийся апостол и сомневающийся (Нафанаил) неопределенностью своих психологических состояний подчеркивают душевную ясность Иоанна и Андрея.

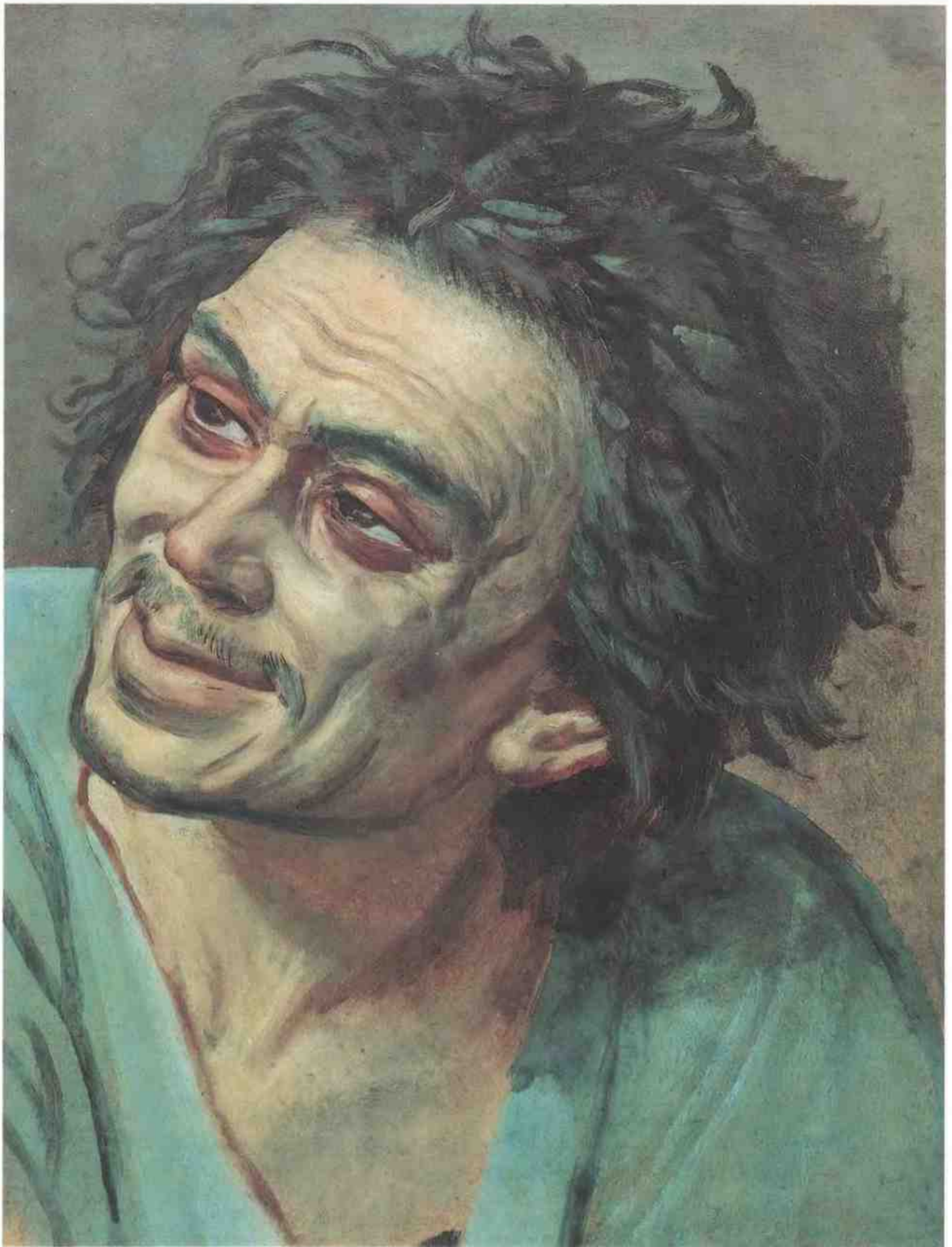
В толпе, стоящей на склоне холма справа, рядом с неподвижными фигурами стариков фарисеев, выделяются две: мужчина в коричневой хламиде с космами спутанных черных волос – это так называемый «кающийся» или «ближайший к Христу» и молодой левит в белых праздничных одеждах. Оба стремительно обернулись, словно повинувшись гипнотическому жесту Иоанна Крестителя. От этих двоих как бы протянулись незримые нити, связующие воедино разрозненные группы людей.

А подле этой толпы, словно поднятые на возвышение и противостоящие ей, старец и юноша, повернувшийся спиной, с головой, обвитой черными косами. Назареи, аскеты-подвижники, предшественники христиан, они вглядываются в Христа, словно узнавая. Замыкают толпу на заднем плане римские воины, два всадника и пеший с копьем. Наконечник копья отчетливо вырисовывается в прозрачном воздухе – так же отчетливо, как крест в руках Иоанна Крестителя. Крест и копье – орудия казни, символы страданий Христа. Креститель, апостолы, фарисеи, левиты и назареи, воины – все это, так сказать,



16
Явление Христа народу (Явление Мессии)
1837–1857



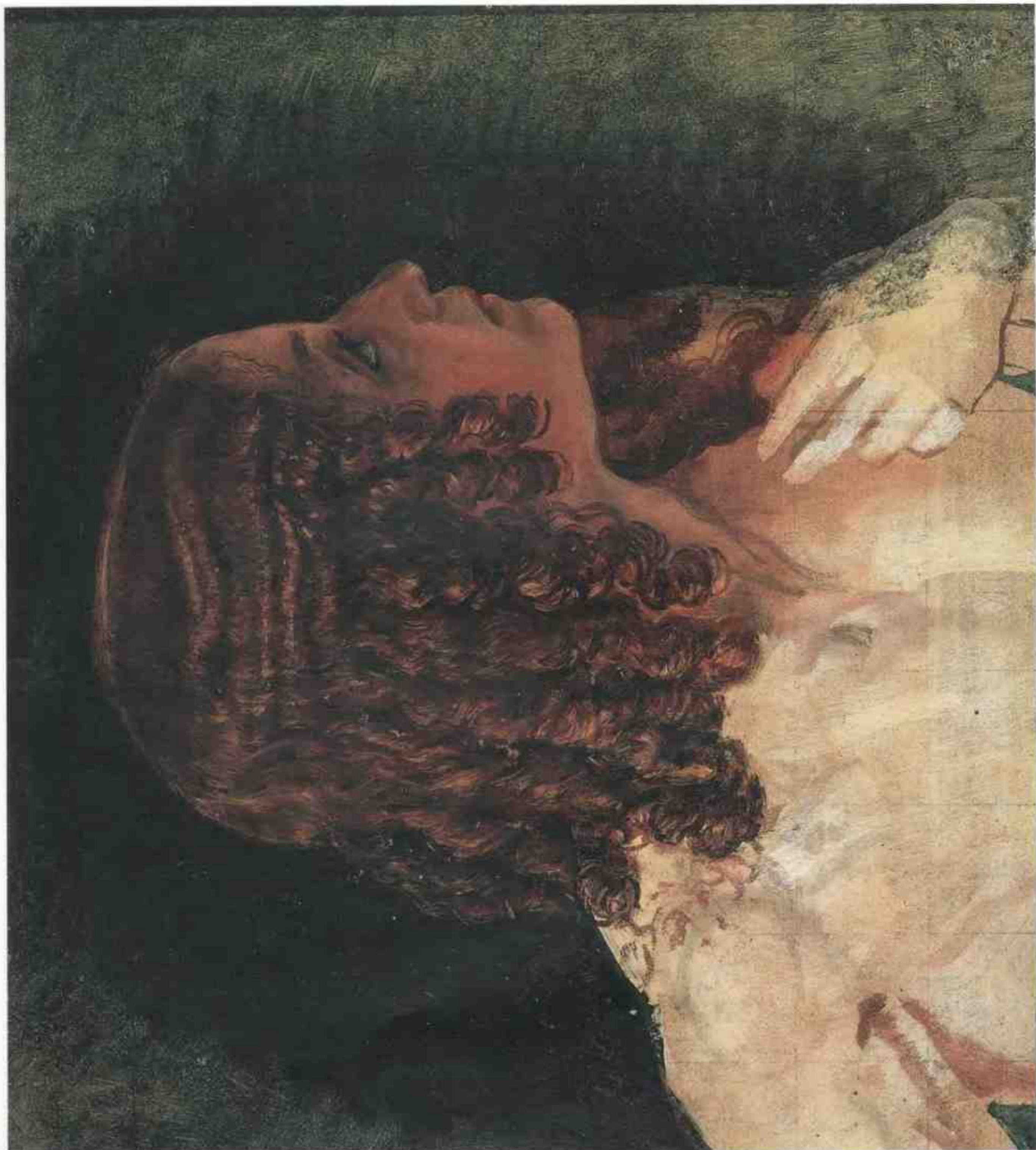


исторические персонажи картины. В них художник конкретизирует для нас время и место действия. В них, в их одеждах, головных уборах, вооружении, в точно схваченных, характерных типах лиц – его «знание истории». Но его «чувство истории» (Ап. Григорьев) выразило себя в других – в тех, кто называется просто «выходящие из воды», «богатый старик и раб», «сидящие на земле», «дрожащие», молодые и старые, немощные и полные сил, – именно в них, в этих людях, историческая жизнь. Только принятые этой толпой, народом новое слово, новая идея обретают плоть и преобразуют мир. И тогда понимаешь, что в этих старцах и детях, грешниках и праведниках, радующихся и сомневающимися, упование Крестителя: он видит, как к ним нисходит Христос, неся в себе высшую нравственную истину.

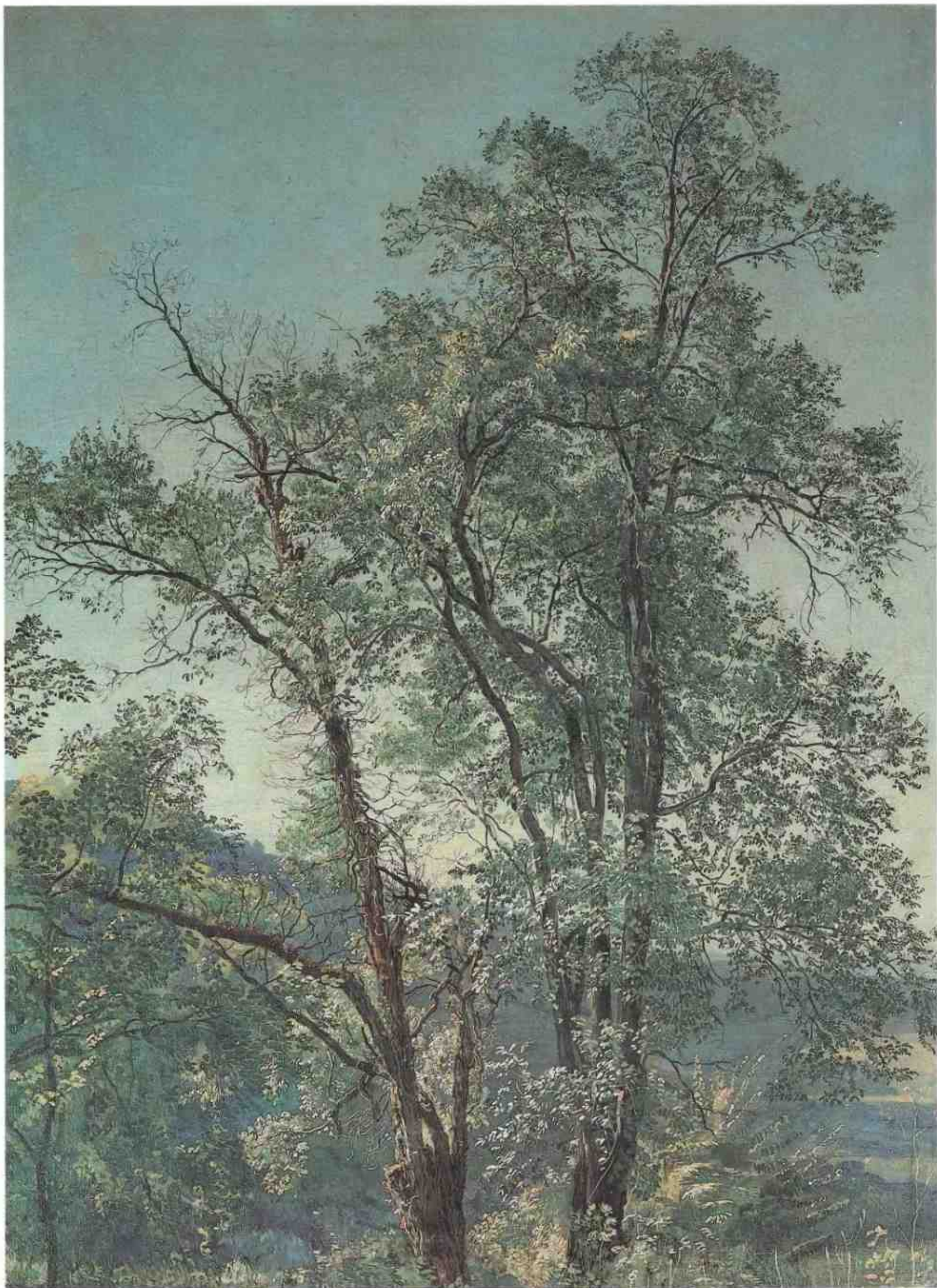
Как художник Иванов достоин своего замысла. Пространственно-пластическое и цветное решение картины покоряет своей мощной выразительностью. Недаром учителями и кумирами художника были титаны Возрождения. Постоянно изучая старую итальянскую живопись, рисуя с фресок, копируя картины, Иванов сохранил в переработанном виде структуру ренессансных алтарных картин. Заимствуя у живописи Возрождения два главных ее мотива: шествие и предстояние, на что указал еще М.В. Алпатов, Иванов сумел сообщить торжественной монументальности картины бесспорную художественную убедительность.

Иванов ушел далеко вперед в развитии принципов построения картины, разрушив сценическую коробку и отказавшись от эффектных мизансцен современной ему исторической живописи. Поразительны единство и композиционная завершенность огромного полотна, слияние художественных и смысловых планов изображения. Своеобразно соединение дальнего и среднего пейзажных планов с барельефно развернутыми фигурами переднего плана. Оно напоминает соотношение верхней и нижней частей, небесной и земной, алтарных картин великих итальянских живописцев, которыми всегда так восхищался Иванов. Реально идущий к людям по реальной земле Христос кажется одновременно словно бы вознесенным над этой толпой в прозрачной воздушной дали, где так отчетливо видны каждая черта его лица, каждая складка одежды.

Смысловым центром картины является фигура Христа, а центром композиционного построения – руки Иоанна Предтечи, простертые к нему. Это несовпадение сообщает композиции напряженный динамизм. Каждый персонаж вовлекается в действие, будучи подчинен как бы двойному императиву:

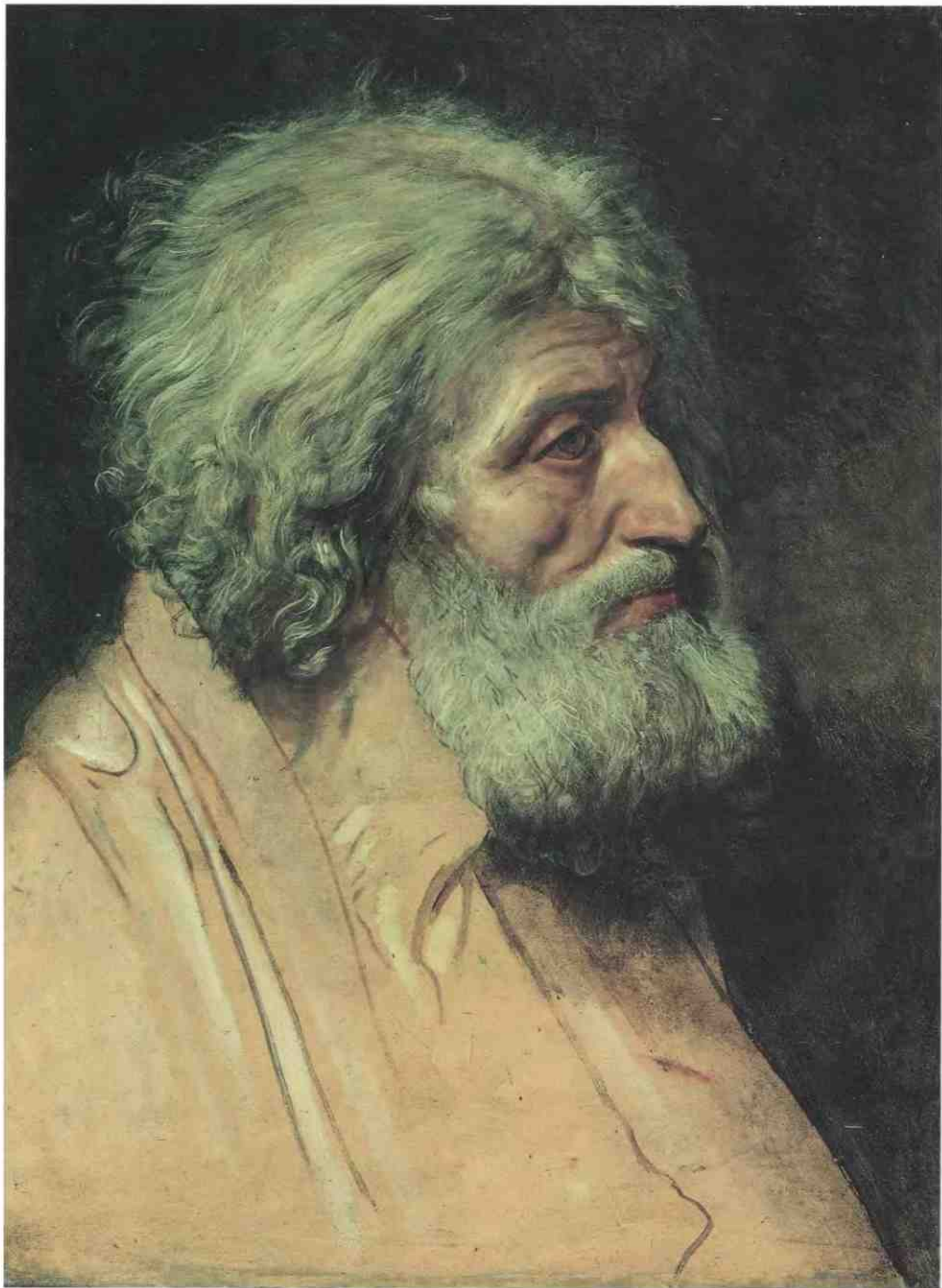


19
Иоанн Богослов (полуфигура)

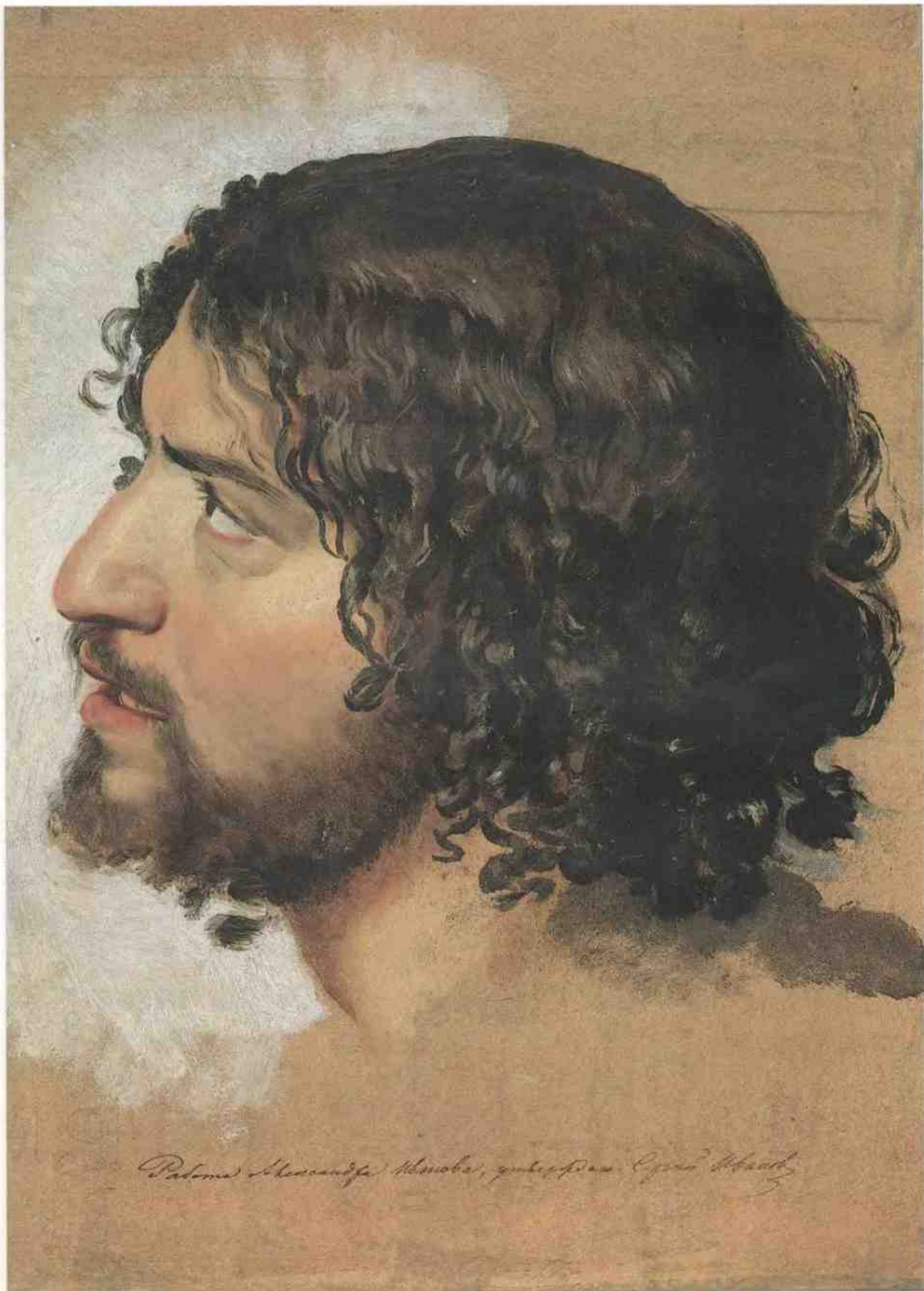


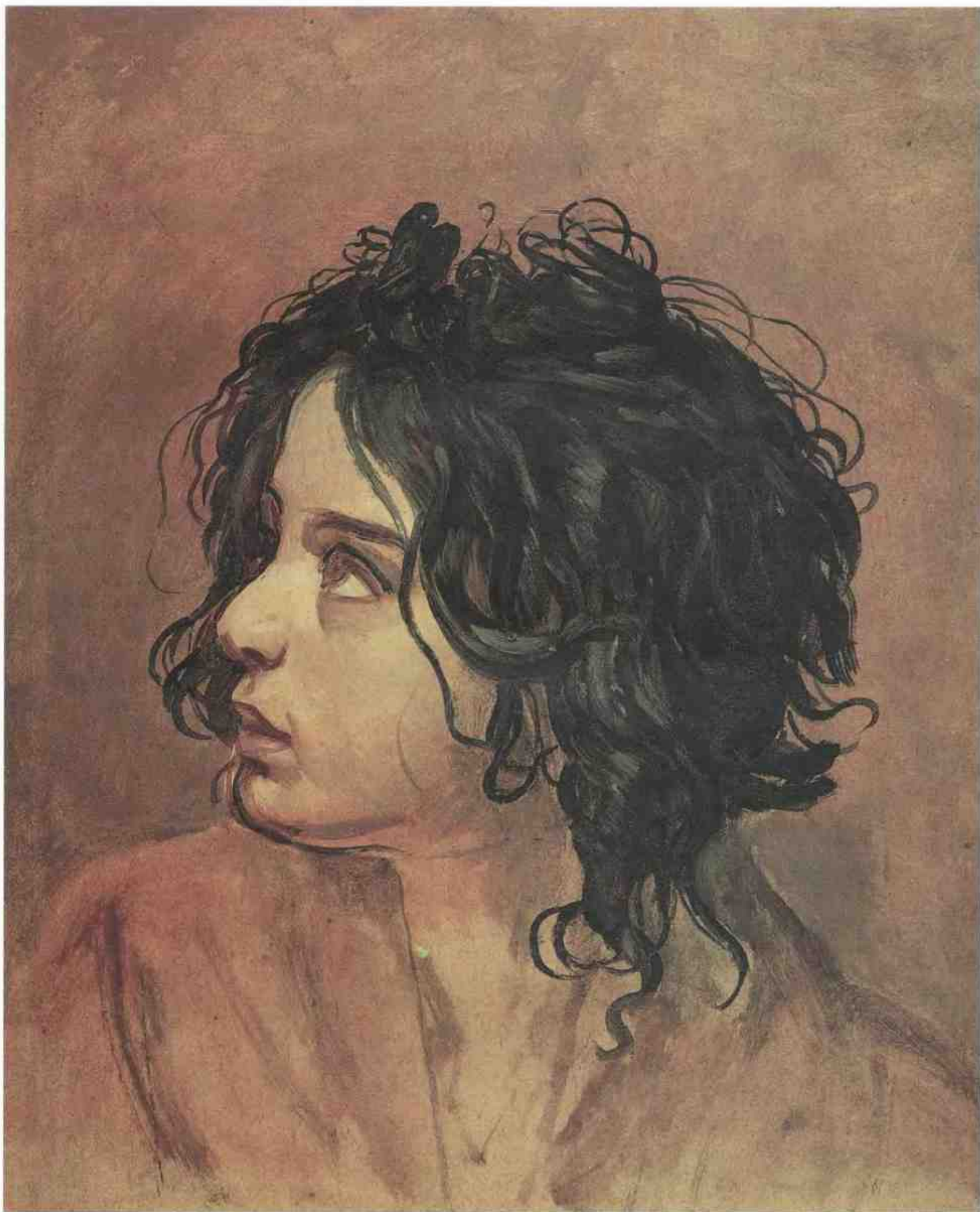
20
Оливковое дерево. Долина Аричча
1842





22
Апостол Андрей (полуфигура)







25
Левит (полуфигура)

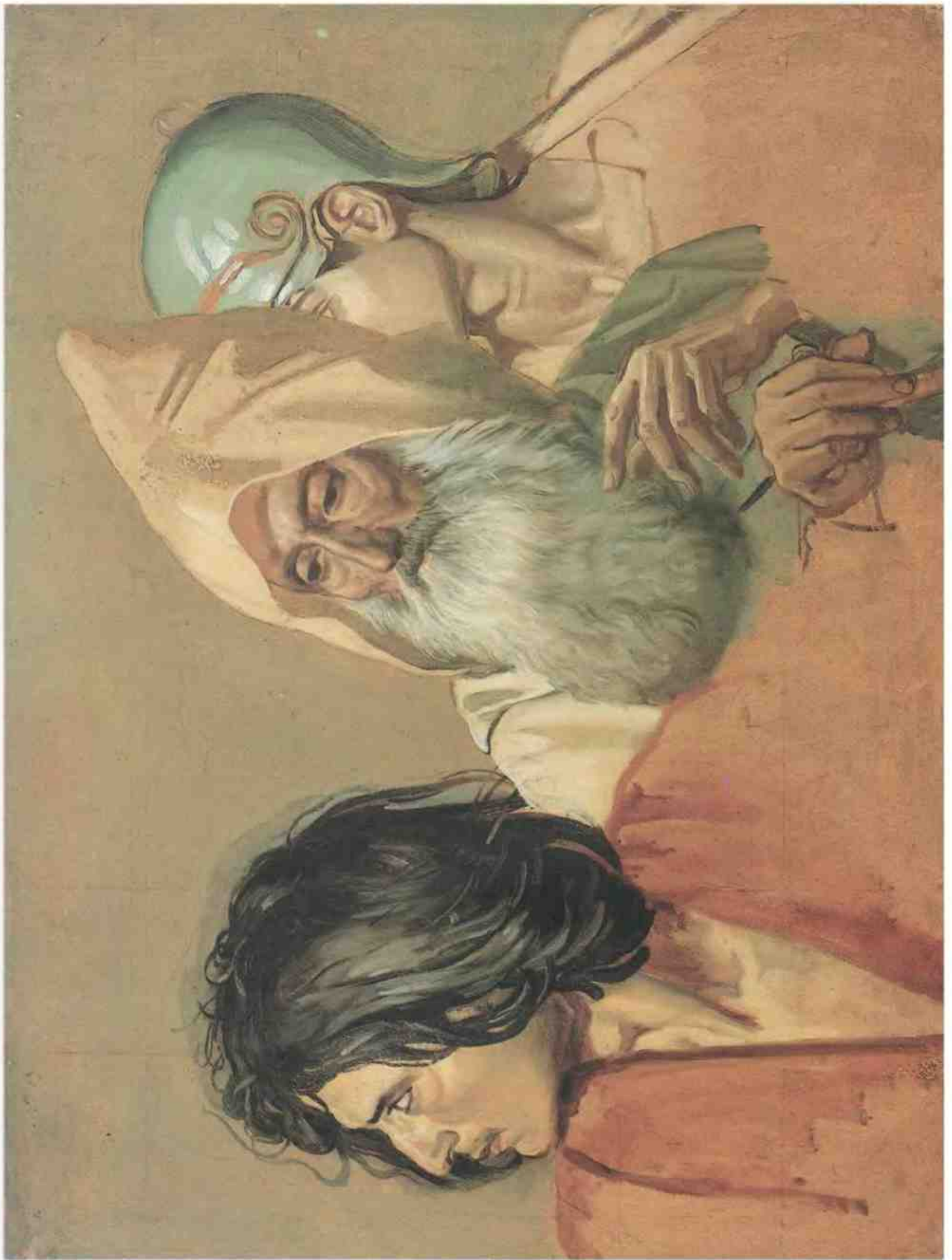
страстного призыва Крестителя, с одной стороны, и необоримой ясности духа, спокойствия и кроткости Христа – с другой. В каждом лице, в каждой фигуре отразилась главная мысль картины, и это придает огромному многофигурному полотну редкое психологическое единство. Между тем каждая фигура предельно законченна в своей пластической выразительности, и в каждой найден человеческий тип или характер.

Как художник, Иванов стремится к тому, чтобы, не теряя больших соотношений и ясности общего построения, сохранить возможно больше разнообразных взаимосвязей между всеми элементами композиции. Достаточно взять любую фигуру, чтобы найти ей множество соответствий в громадном целом картины.

Это в полной мере относится и к колористическому решению картины. В пейзаже основное – это голубой цвет неба и далее в контрастном сопоставлении с сероватыми охрами каменистого склона холма, и на их фоне дерево, где сухая желто-коричневая мертвая листва сочетается с молодой, трепещущей всеми оттенками зеленого и голубого. Синеватые тени фигур на земле у воды, испещренной неяркими пятнами жесткой зеленой травы. В общем сдержанном тоне картины, где преобладают хотя и локальные, но неяркие цвета (в основном охры разных оттенков, а также серые, коричневые, белые), резким контрастом звучат бирюзовые, синие, голубые пятна одежд.

Постепенно цвет усложняется, варьируется в оттенках. На белых тканях и обнаженных телах появляются цветные тени. Синий цвет в пейзаже то сгущается до черноты, уплотняясь, то становится легким, прозрачным, постепенно истаявая в далах. В живописном строе картины возникают такие оттенки смысла, которые было бы немислимо передать иначе, чем в цвете. Такова фигура юного Иоанна Богослова, вся в дивном теплом свечении, словно прильнувшая к громадному Крестителю. Или фигура юноши, повернувшегося спиной, помогающего подняться старику. Он в синем плаще и красном хитоне, как Христос. Что означает это подобие? Но этой фигурой как бы замкнуто пространство картины, и мы знаем, где остановится, сойдя в толпу, Христос.

Иванов долго и сосредоточенно разрабатывал колорит картины. Направление и последовательность поисков можно проследить по ряду подготовительных работ. Иногда при этом художник сознательно ориентируется на известные образцы. Таковы, в частности, «Венецианский эскиз», эскиз группы «Иоанн Креститель, Иоанн Богослов и прислушивающийся» и этюд «Полуфигура Иоанна Богослова», где рыжая голова юноши пылает на фоне яркой



зелени. Здесь очень заметно влияние великих венецианских колористов, которых Иванов так хорошо знал и любил. В других случаях колористическая задача решается как этюд с натуры. Например, «Голова молодой женщины с серьгами и ожерельем» – шедевр Иванова в этом роде, предваряющий самые смелые поиски художников последней трети XIX века. В холодных сиренево-розовых тонах одежды, в иссиня-черных с широко положенными бликами волосах, в густо-красном, но тоже холодном цвете розы и ленты в прическе, в легких тенях на бледно-смуглом лице, в скользящем по неяркому золоту ожерелья и серег свете – все дано во взаимодействии с реальной воздушной средой, лишенной застылости, неподвижной определенности.

Во многих случаях поиски цвета связаны со штудиями гипсов. Белизна гипсового слепка, абстракция цвета и формы дают большую свободу выбора художнику.

Ставя перед собой грандиозную творческую цель, художник проделал для достижения ее огромную работу. Как создавалась картина, мы можем судить по огромному количеству эскизов, набросков, этюдов с натуры, живописных и графических.

В этюдах художник необычайно разнообразен, ему доступно все: совершенный рисунок, пластическая завершенность, живописная экспрессия, тончайший колоризм. Некоторые этюды, особенно детские, женские и юношеские лица, бывают порой необычайно одухотворенными, иные, особенно старики, поражают жестоким реализмом.

Исключительное место в творческом наследии Иванова занимают пейзажи. Начинаясь как обыкновенные «околичности», они стали самыми прекрасными и совершенными созданиями художника.

Александр Иванов сумел выработать в себе не только новый художественный язык, но и целостное мировоззрение, в котором органически соединились его нравственные и эстетические искания. Известно, что в той или иной степени он был затронут многими умственными движениями России и Запада. Он был близок с некоторыми выдающимися людьми России, в частности с Гоголем. В профессиональной среде, среде художников, Иванов выделялся громадными знаниями. Он прекрасно знал итальянскую живопись средневековья и Возрождения и был настоящим, изумлявшим специалистов знатоком восточных древностей.

Своеобразие Иванова как исторического живописца заключается в том, что великим он считает событие, под воздействием которого человечество



27
Неаполитанский залив у Каstellамаре
1846

28
Вид из Помпей на Каstellамаре
1846





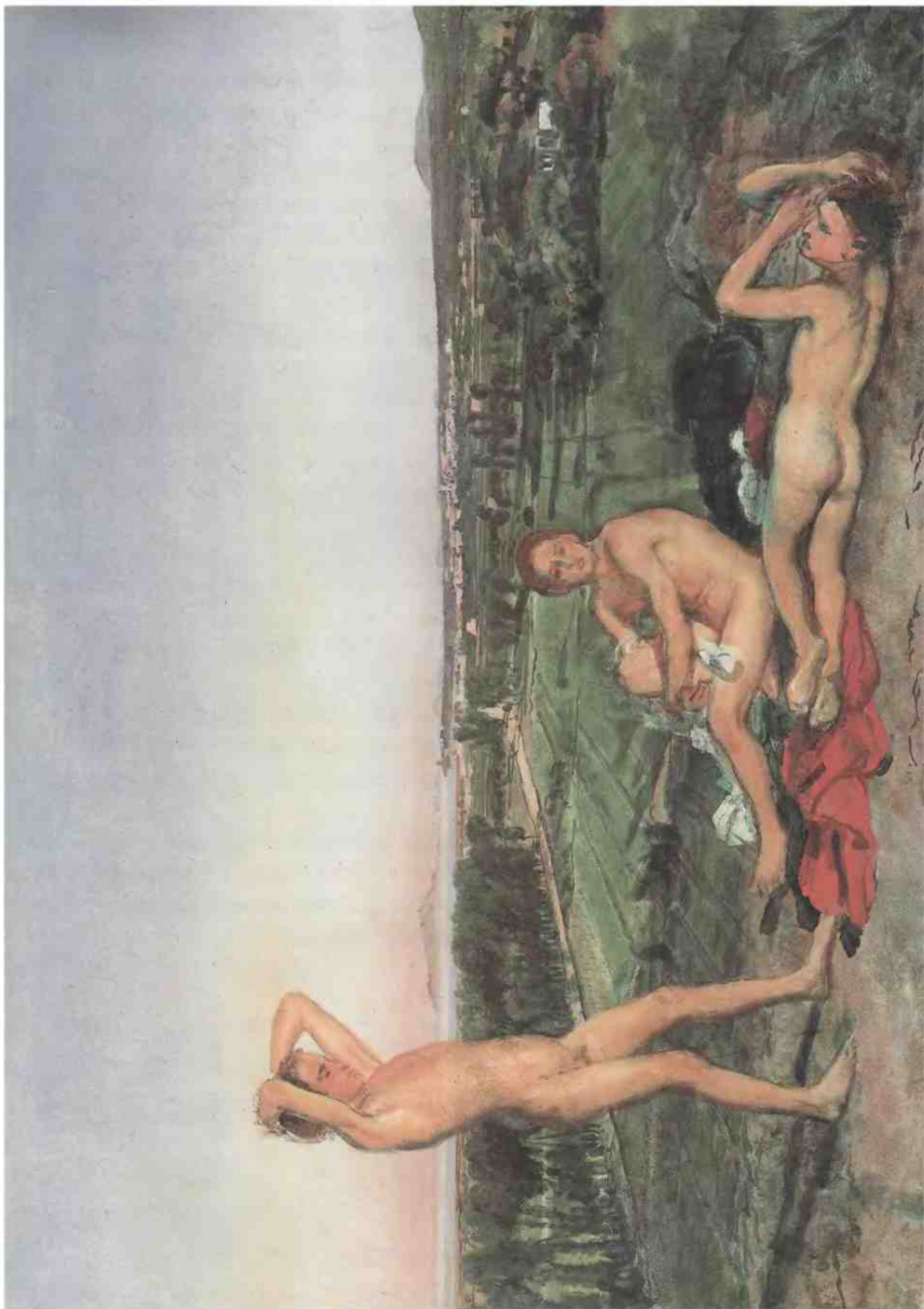
30
В парке Аричча
1841

обретает новые духовные и нравственные ценности, в результате чего преобразуется мир. Таким событием было зарождение христианства. И «Явление Христа народу» для художника ни с чем не сравнимая по значимости тема. Как человек своего времени он вполне сознает, что преобразующая мысль, идеал или вера обретают жизнь в людях, существующих в реальности времени и пространства, откуда бы эти высшие начала ни пришли к ним. Но исторической жизни нет в отдельном человеке, носителем ее является народ. История – это судьбы народов. Вот новое представление, порожденное историческим мышлением XIX века. Оно, это представление, оказалось удивительно близко Иванову. Именно поэтому его как исторического живописца занимает социальное бытие народа, его нравственное состояние в решающую историческую минуту. Отсюда такие удивительные по выразительности и значимости образы, как богатый старик и раб на первом плане картины.

Стремясь к исторической достоверности и естественности изображения, Иванов ищет новые средства выразительности, последовательно разрушая систему устоявшихся приемов, уже совершенно не удовлетворяющих художника.

«Посмотрим теперь, – писал в 1881 году И.Н.Крамской, сам ищущий серьезный художник, – что нового внесено Ивановым в русское искусство. В сочинение или композицию он внес идею не произвола, а внутренней необходимости, т.е. соображение о красоте линий отходило на последний план, а на первом месте стояло выражение мысли; красота же являлась сама собой, как следствие. В рисунок он внес чрезвычайное разнообразие, т.е. индивидуальность не только лица, но и всей фигуры по анатомическому построению, искание, какое анатомическое строение должно отвечать задуманному характеру. В живопись им внесено совершенно натуральное освещение всей картины сообразно месту и времени, а во внешний вид картины – необходимость эпохи».

Два с лишним десятилетия в римской мастерской Александра Иванова стояло огромное полотно. Случалось, что художник подолгу, порой годами, не прикасался к нему, отвлекаемый то недугами, то обстоятельствами, то новыми замыслами. Несколько раз за эти годы он совершает длительные путешествия по Средней и Северной Италии, изучая живопись и наблюдая народные типы и нравы. Возвращаясь к прерванной работе, Иванов каждый раз вносит в нее что-то новое, связанное с ярким художественным или жизненным впечатлением. Жажда совершенства заставляет художника все умножать и умножать и без того громадное количество этюдов. Постепенно из массы шту-



дий как самостоятельная область творчества выделяется пейзаж. В пейзаже более всего проявился несравненный живописный дар Иванова, благодаря которому он сумел не только увидеть, но и передать постоянное изменение очертаний и форм, цветовых градаций, движение тени и света в природе. Работая на воздухе, художник учитывает влияние световоздушной среды на цвет предмета, предвзято открывая пейзажистов второй половины века. В пейзажах Иванова нет ничего занимательного, никаких достопримечательностей. Нет в них и ничего мечтательно-сентиментального, бурно-романтического. Взгляд его на природу отличается ясностью, зоркостью и объективностью. У него поразительное чувство архитектоники больших пространств, он, как никто, владеет перспективой и масштабом. В мире природы для Иванова нет иерархии, равноценно и совершенно все: облака над побережьем и ветка, трепещущая в воздухе, горы и море, дерево и роща.

Наряду с пейзажами в особый жанр формируются так называемые пейзажи с мальчиками. Из формальной задачи изображения одетых и нагих фигур в пейзаже родились своеобразные идиллии, в которых как бы возрождается в живописи Иванова классическая тема.

Так вокруг «Явления» образовался целый мир прекрасных художественных произведений, лишь в той или иной степени обязанных картине своим появлением на свет.

В конце мая 1858 года Иванов возвратился в Петербург. Он привез с собой все свои работы, все, что было сделано почти за четверть века в Италии. В начале июня картина была выставлена в Академии художеств. Успеха у публики она не имела. Иванов был измучен выставочными хлопотами, материальными неурядицами, недоброжелательностью коллег. Вскоре его не стало.

Прошло совсем немного времени, явилось новое поколение художников, и об Иванове снова заговорили. С тех пор и поныне, как бы ни менялись вкусы, художественные направления, одно остается неизменным – признание Александра Иванова как величайшего русского художника.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1806	16(28) июля в Петербурге в семье академика, позднее профессора Академии художеств Андрея Ивановича Иванова родился сын Александр
1817	Принят в Академию художеств «посторонним учеником»
1827	Награжден большой золотой медалью за картину «Иосиф, толкующий сны в темнице виночерпию и хлебодару» (Ленинград, Государственный Русский музей) и за картон со слепка «Лаокоона» Общество поощрения художников принимает решение послать Иванова в качестве своего пенсионера в Италию
1828	Академией художеств присуждено звание художника 14-го класса
1829	Картина «Беллерофонт, отправляющийся в поход против Химеры» (Ленинград, Государственный Русский музей)
1830	Отъезд в Италию
1831–1832	Работа над эскизами к картине «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина»
1831–1834	Картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (Москва, Государственная Третьяковская галерея)
Начало 1830-х	Первые эскизы к картине «Явление Христа народу»
1834	Путешествие по Северной Италии
1834–1835	Картина «Явление Христа Марии Магдалине» (Ленинград, Государственный Русский музей)
1836	За это полотно Иванов получает звание академика. Начало работы над картиной «Явление Христа народу» (Москва, Государственная Третьяковская галерея)
1837	Путешествие по Средней и Северной Италии
1838	Знакомство с Н.В.Гоголем. Написаны первые жанровые акварели
1839	Путешествие по Средней и Северной Италии. Работа над этюдами к картине «Явление Христа народу»
1840	Путешествие по Средней Италии. Работа над пейзажными этюдами
1841	Пишет портрет Н.В.Гоголя (Ленинград, Государственный Русский музей)
1842	Работа над акварелями «Октябрьские праздники»
1845	Эскиз «Воскресения» для монументальных росписей в Москве. Пейзаж «Аппиева дорога» (Москва, Государственная Третьяковская галерея). Альбомные рисунки пером на библейские темы
1847	Путешествие по Италии. Первая встреча с А.И.Герценом
Конец 1840-х –1857	Работа над циклом библейских эскизов
1857	Окончание работы над картиной «Явление Христа народу» Август – поездка в Вену для лечения глаз 2–9 сентября – пребывание в Лондоне. Свидание с А.И.Герценом
1858	Конец мая – возвращение из Италии в Петербург 3(15) июля – смерть А.А.Иванова

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1

Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824

На сюжет из «Илиады» Гомера (песнь 24)

Холст, масло. 119 × 124,7

За эту картину в 1824 году художник получил вторую золотую медаль от Академии художеств из средств, пожертвованных Обществом поощрения художников

Поступила в 1925 году из Румянцевского музея (дар К.Т.Солдатенкова)

2

Вид города. Субиако

Холст на картоне, масло. 27,9 × 42,6

Поступила в 1925 году из Румянцевского музея (дар С.А.Иванова в 1877 году)

3

Голова мальчика-пиффераро

Бумага на холсте, масло. 32 × 41

Поступила в 1892 году из собрания С.М.Третьякова

4

Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением. 1831–1834

На сюжет из античной мифологии. Неоконченная картина

Холст, масло. 100 × 139,9

Поступила в 1925 году из Румянцевского музея (ранее собрание А.С.Хомякова)

Эскиз картины находится в ГРМ

5

Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина. 1831–1833

Окончательный эскиз (как он был обозначен С.А.Ивановым)

Холст, масло. 36 × 55

Приобретен П.М.Третьяковым в 1876 году у С.А.Иванова

6

Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения. 1834

Эскиз картины, исполненной в 1834–1835 годах, находящейся в ГРМ, за которую в 1836 году художник удостоен звания академика. Работа над темой картины начата в 1833 году

Холст, масло. 43,5 × 60,4

Приобретен П.М.Третьяковым

Первоначальный эскиз с фигурой ангела находится в ГРМ

7

Явление Христа народу

«Венецианский эскиз». Написан после поездки 1839 года в Венецию

Холст, масло. 54,8 × 74,5. На обороте холста подпись: Александръ Ивановъ

Поступил в 1925 году из Румянцевского музея

8

Иоанн Креститель, Иоанн Богослов и прислушивающийся

Бумага (разграфленная на квадраты) на холсте, масло, итальянский карандаш. 58,2 × 44,1

Приобретена П.М.Третьяковым в 1888 году

9

Голова Иоанна Крестителя

Тип, близкий к типу Иоанна Крестителя на картине, в масштабе картины

Бумага на холсте, масло. 57,7 × 44,1

Поступила в 1925 году из Румянцевского музея

10

Голова молодой женщины с серьгами и ожерельем на темно-оливковом фоне, в повороте головы Христа
Бумага на холсте, масло. 41 × 41,5
Поступила в 1925 году из Румянцевского музея (дар С.А.Иванова в 1877 году)

11

Фигура Христа

Тип, наиболее близкий к типу Христа на картине
Бумага на холсте, масло. 75,1 × 54. На обороте холста пером подпись (?): Александръ Ивановъ
Поступила в 1925 году из Румянцевского музея (ранее собрание А.С.Хомякова)

12

Понтийские болота

Холст, масло. 31,5 × 94,4
Приобретена П.М.Третьяковым

13

Подножие Виковары, по дороге из Тиволи в Субиако

Бумага на холсте, масло. 30 × 92,4
Приобретена П.М.Третьяковым

14

Вода и камни под Палаццуоло, близ Флоренции

Бумага на холсте, масло. 45 × 61,5. На обороте холста пером подпись (?): Александръ Ивановъ
Поступила в 1925 году из Румянцевского музея (ранее собрание А.С.Хомякова)

15

Ветка

Бумага на холсте, масло. 46,5 × 62,4
Приобретена П.М.Третьяковым

16

Явление Христа народу (Явление Мессии). 1837–1857

Работа над темой картины начата художником в 1833 году

Холст, масло. 540 × 750

Поступила в 1925 году из Румянцевского музея (передана в музей в 1862 году из Академии художеств)

17

Голова юноши, в повороте головы Иоанна Крестителя, в масштабе картины

Бумага на холсте, масло. 59,1 × 44,2

Приобретена П.М.Третьяковым

18

Голова раба

Тип, приближающийся к типу картины

Бумага на холсте, масло. 46 × 35

Поступила в 1925 году из Румянцевского музея

19

Иоани Богослов (полуфигура)

Переработка двух женских голов и торса обнаженного мальчика

Бумага на холсте, масло. 46,5 × 52

Приобретена П.М.Третьяковым

20

Оливковое дерево. Долина Аричча. 1842

Холст, масло. 61,4 × 44,4. На обороте холста надпись: Живопись Переведена Сообъ ветшалого холста Нановое

Полотно. Въ С.Петербург. Въ 1882. Го. Въ Императ. Эрмитаже реставраторъ Ива: Сидоровъ Писана

Кар. Художникомъ Алекс. Ивановымъ.

Поступила в 1925 году из Румянцевского музея

21

Два мальчика на фоне пейзажа, в позах мальчика, выходящего из воды, и старика, опирающегося на палку

Этюд, написанный на воздухе

Холст, масло. 63 × 46

Приобретена П.М.Третьяковым

22

Апостол Андрей (полуфигура)

Тип, приближающийся к типу апостола Андрея на картине, в масштабе картины

Бумага на холсте, масло. 59,7 × 44,7

Приобретена П.М.Третьяковым

23

Голова молодого мужчины, в повороте головы дрожащего, надевающего рубашку.

Бумага на бумаге и на холсте, масло. 44,5 × 31,5. Внизу на фоне пером надпись: Работа Александра Иванова,

утверждаю Сергъ Иванов

Приобретена П.М.Третьяковым

24

Голова мальчика, в повороте ближайшего к Христу

Бумага на холсте, масло. 32 × 21

Приобретена П.М.Третьяковым

25

Левит (полуфигура)

Бумага на холсте, масло. 50,8 × 45

Приобретена П.М.Третьяковым

26

Головы ближайшего к Христу, старика в капюшоне и пешего воина

Бумага на холсте, масло. 46 × 60

Приобретена П.М.Третьяковым

27

Неаполитанский залив у Кастелламаре. 1846

Бумага на холсте, масло. 29 × 93

Поступила в 1929 году из Музея иконописи и живописи им. И.С.Остроухова

28

Вид из Помпеи на Кастелламаре. 1846

Бумага на бумаге и на холсте, масло. 48 × 64,5

Поступила в 1892 году из собрания С.М.Третьякова

29

Облака над побережьем

Бумага на картоне, масло. 21,1 × 57,8

Поступила в 1926 году из Румянцевского музея

30

В парке Аричча. 1841

Бумага на холсте, масло. 47 × 64

Приобретена П.М.Третьяковым

31

На берегу Неаполитанского залива

Холст, масло. 41,4 × 60,6. На обороте: Долина в горах.

Поступила в 1926 году из Румянцевского музея (дар С.А.Иванова в 1877 году)

На обложке:

Автопортрет. 1828. Фрагмент

Бумага, масло. 43,2 × 33,2. На обороте бумаги внизу карандашом надпись: Сей портрет Александра

Андрѣевича Иванова писанъ имъ самимъ 1828 года Павелъ Петровъ

Приобретен в 1967 году у С.П.Близниковской (собрание Н.П.Смирнова-Сокольского)

ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Издательство «Изобразительное искусство»
совместно с Государственной Третьяковской галереей
продолжает
выпуск серии альбомов монографического характера,
посвященной русскому и советскому искусству.

В издании представлены
наиболее значительные произведения выдающихся
мастеров живописи, скульптуры, графики
из замечательного собрания галереи.

Статьи о жизни и творчестве художников
готовятся специалистами
и редакционно-издательским советом галереи.

Вышли в свет альбомы:

«В. ВАСНЕЦОВ», «В. ПЕРОВ», «Н. КРЫМОВ», «А. САВРАСОВ»,
«А. ИВАНОВ» (акварель), «С. ГЕРАСИМОВ», «В. СУРИКОВ», «С. ЧУЙКОВ»,
«Ф. РОКОТОВ», «И. РЕПИН» (графика), «И. РЕПИН» (живопись), «Б. ИОГАНСОН»

Готовятся к печати:

«В. БОРИСОВ-МУСАТОВ», «А. РУБЛЕВ», «Н. РЕРИХ»

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО