

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 39

*Александр Андреевич
Иванов*

Москва
Директ-Медиа
2010

Александр Андреевич

ИВАНОВ

1806–1858



Выдающийся русский живописец Александр Андреевич Иванов известен, прежде всего, своим грандиозным полотном «Явление Христа народу», на создание которого у него ушло двадцать лет. Иванова даже называют художником одной картины, несмотря на то что в его творчестве есть и другие интересные произведения. Получив классическое художественное образование, он подавал надежды как талантливый живописец академического толка. Но собственные духовные размышления и тесное общение с представителями романтической школы направили его творчество в русло романтизма, а поздние акварели из цикла «Библейские эскизы», в которых проявляется визионерство мастера, приближаются к символизму. Искусство Александра Иванова стоит у истоков реализма XIX века. Философско-религиозная проблематика его работ заложила основы русской религиозной живописи и нашла свое развитие в творчестве Николая Ге, Василия Polenova и Михаила Нестерова.

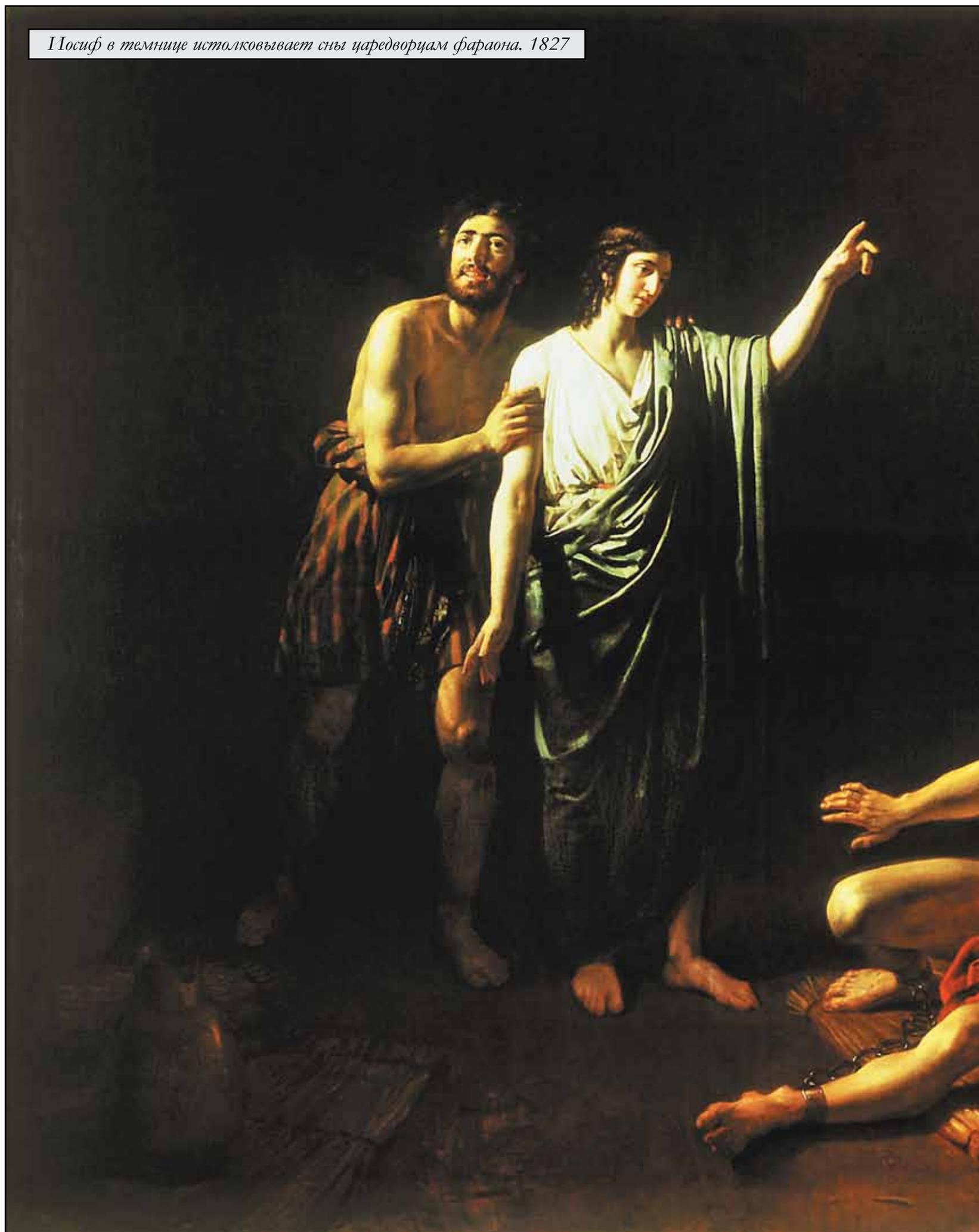
Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824

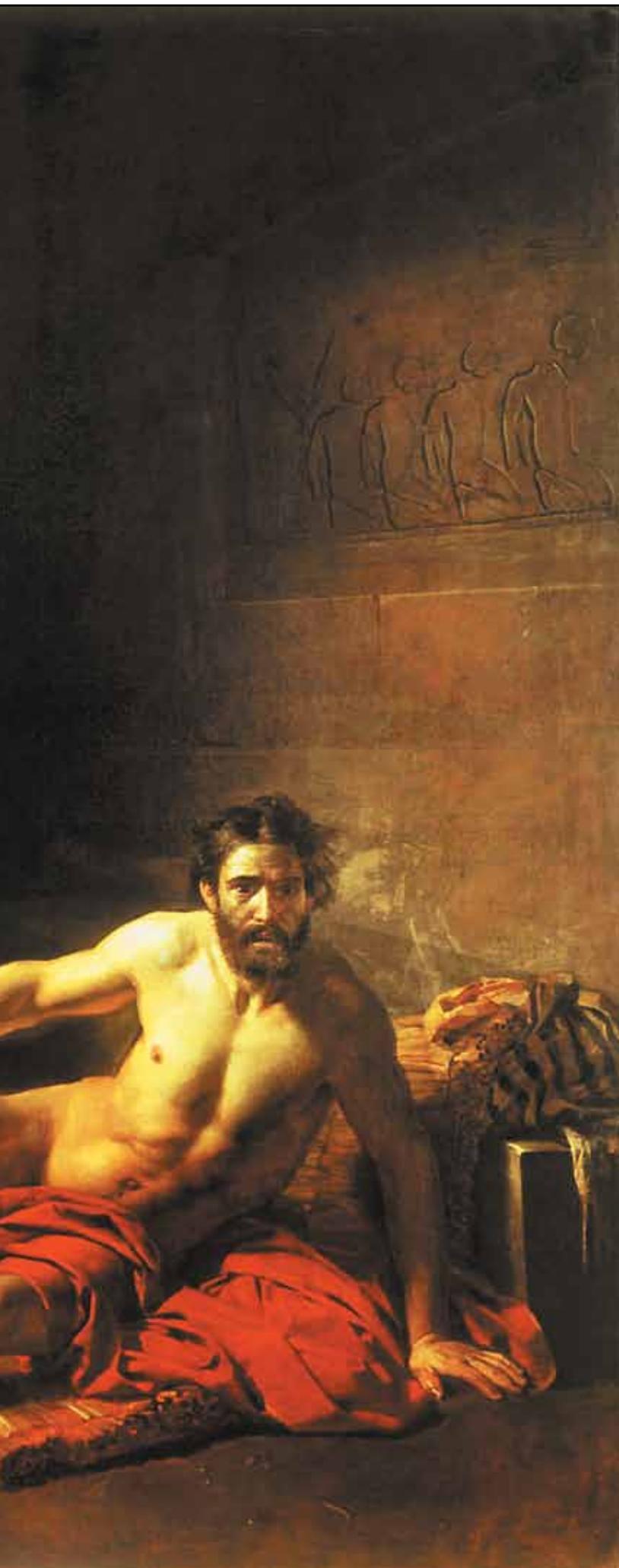
В традициях классицизма

Александр Андреевич Иванов родился 16 июля 1806 в Петербурге в семье живописца исторического жанра. Его отец – Андрей Иванович Иванов, художник классицистического направления, – был педагогом и академиком Петербургской Академии художеств. И когда одиннадцатилетний Саша пришел вольнослушателем в это заведение, именно Андрей Иванович, достигший к тому времени звания профессора, стал его первым учителем.

В годы обучения Александр получил две серебряные медали. В 1824 он написал картину «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (Государственная Третьяковская галерея, Москва) – эпическое полотно на сюжет «Илиады» Гомера. В поэме описаны события войны между греками и троянцами. В ходе осады Трои Гектор, сын троянского царя

Иосиф в темнице истолковывает сны царедворцам фараона. 1827





Приама, убивает грека Патрокла. Ахилл жестоко мстит троянцам за смерть любимого друга, бьется с Гектором и, убив его, забирает тело поверженного врага в свой стан.

Автор изобразил момент, когда старый Приам просит героя отдать ему тело сына за богатый выкуп. Безутешный отец опустился на одно колено перед гордо восседающим воином и припал к его руке. Ахилл же, удовлетворивший жажду мести, снисходит до чувств Приама, лишившегося любимого сына. Таким образом, Иванова интересует не столько героизм легендарных греков, сколько сфера их чувств: в сюжете, идеально соответствующем канонам классицизма, художник нашел событие, близкое романтическому восприятию.

В картине все тщательно продумано. Головы героев образуют диагональ, по которой строится композиция. Удачно найденный жест левой руки Ахилла в сочетании с высокомерным победоносным взглядом точно характеризует его отношение к умоляющему старцу и в то же время решает композиционную задачу. Контур кисти вторит белая драпировка, а также плечо скульптурного изваяния. За эту работу Александр Андреевич получил малую золотую медаль.

Большую золотую медаль принесло двадцатиоднолетнему художнику полотно на библейскую тему «Иосиф в темнице истолковывает сны царедворцам фараона» (1827, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Одному из них Иосиф предсказал жизнь, другому – смерть. Нетрудно догадаться, кого из вельмож истолкование сна обрадовало, а кого повергло в отчаяние. Фигуры героев настолько красноречиво свидетельствуют об обуревающих их чувствах, что выглядят аллегориями надежды и безысходности. Лицо виночерпия, получившего радостное известие о скором избавлении из темницы, одухотворенно: он поднялся с пола и, держась за руку Иосифа, устремил восторженный взгляд ввысь. Иосиф, ветхозаветный прообраз Христа, напоминает изображение самого Спасителя в религиозной живописи. Этой фигурной группе композиционно противопоставлен третий персонаж – лежащий на полу хлебодар фараона, узнавший о своей скорой казни. Он еще не успел осознать услышанное, однако поднятая рука Иосифа словно пригвозждает его к полу, не давая встать во весь рост. Хлебодар не ищет поддержки, подобно виночерпию, напротив, он отстраняется от толкователя сна и погружается в отчаяние.

Благодаря найденным световому и композиционному решению картина предельно лаконична. Внимание зрителя привлекают фигуры, выхваченные ярким светом из мрака темницы: прорицателя, дарующего жизнь и обрекающего на смерть, и двух узников. За спиной хлебодара видны рельефные изображения осужденных рабов, высеченные на стене, – символ невозможности избавления царедворца. Быть



Беллерофонт отправляется в поход против Химеры. 1829



может, разрабатывая образ Иосифа (прообраз новозаветного Спасителя), живописец подходит к осмыслению фигуры Христа – лейтмотива всего его последующего творчества.

Полотно было одобрено академиками. Общество поощрения художников приняло решение о пенсионерской поездке Александра Иванова за границу для дальнейшего обучения и усовершенствования мастерства, однако для этого он должен был написать еще одну работу на мифологическую тему – «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» (1829, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Прекрасный греческий герой был послан царем Иобатом сразиться с чудовищем Химерой, опустошавшим земли. Иванов показал сцену прощания Беллерофонта и правителя перед предстоящим подвигом. Персонажи держатся за руки, около Беллерофонта встает на дыбы нетерпеливый Пегас, без которого невозможно победить Химеру и которого герой смог приручить при помощи богини Афины, изображенной тут же, позади белоснежного крылатого коня. Снова (как и в работе «Приам, испрашивающий тело Гектора у Ахиллеса») автор выбирает диагональное построение композиции, центром которой становится «диалог» мужских фигур и их сцепленные руки. Позы

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

героев благородны и статичны, композиция строго выверена и сбалансирована согласно академическим требованиям. Картина, оконченная в 1829, дала путевку в жизнь молодому Иванову: через год он отправился в пенсионерскую поездку по Европе, в ходе которой, посетив Германию, приехал в Рим.

Однако это путешествие, вопреки первоначальным намерениям и художника, и организаторов, затянулось на долгие годы. В 1831 Александр Иванов поселился в Риме, а на родину ему было суждено вернуться лишь перед самой смертью. Двадцать семь лет живописец прожил в Вечном городе, много путешествуя по Италии и изучая искусство Ренессанса.

В первые же годы, проведенные в Италии, молодой выпускник Академии создал работу «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831–1834, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В ней чувствуется влияние мастеров Возрождения, о чем говорит как обращение к античному сюжету (искусство Ренессанса «возрождало» античность) и любование человеческим телом, считавшимся в ту далекую эпоху самым совершенным



*Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина.
1831–1833*

созданием природы, так и ощущение гармонии бытия, словно разлитое в картине. Мастер воссоздал поэтически-одухотворенный мир героев греческого мифа – прекрасных юношей Гиацинта и Кипариса, возлюбленных Аполлона. Неслучайно использован мотив музицирования: в романтическом мировосприятии музыка понималась как высшее проявление гармонии.

Но античность, которую открыл для себя Александр Андреевич в полотнах великих итальянцев, не стала основной любовью художника. Его по-прежнему интересовала библейская тематика.

Снова возвращаясь к ветхозаветной истории об Иосифе, проданном в египетское рабство собственными завистливыми братьями и со временем ставшем наместником всего Египта, художник написал композицию «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина» (1831–1833, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Ее сюжет таков: в голодное время пришли в египетскую землю за хлебом братья Иосифа, не узнавшие его в облике наместника фараона. Решив проучить их, Иосиф дал им просимое и незаметно подложил в мешок самого младшего серебряную чашу. В дороге их нагнал слуга наместника и обвинил в воровстве. К ужасу ничего не подозревавших братьев пропавшая чаша оказалась в мешке

Вениамина. Вернувшись к Иосифу, они стали умолять его простить малолетнего и отпустить к старому отцу. Иосиф же, видя их переживание и раскаяние, был более не в силах скрываться и открыл им свое имя, после чего последовала сцена примирения.

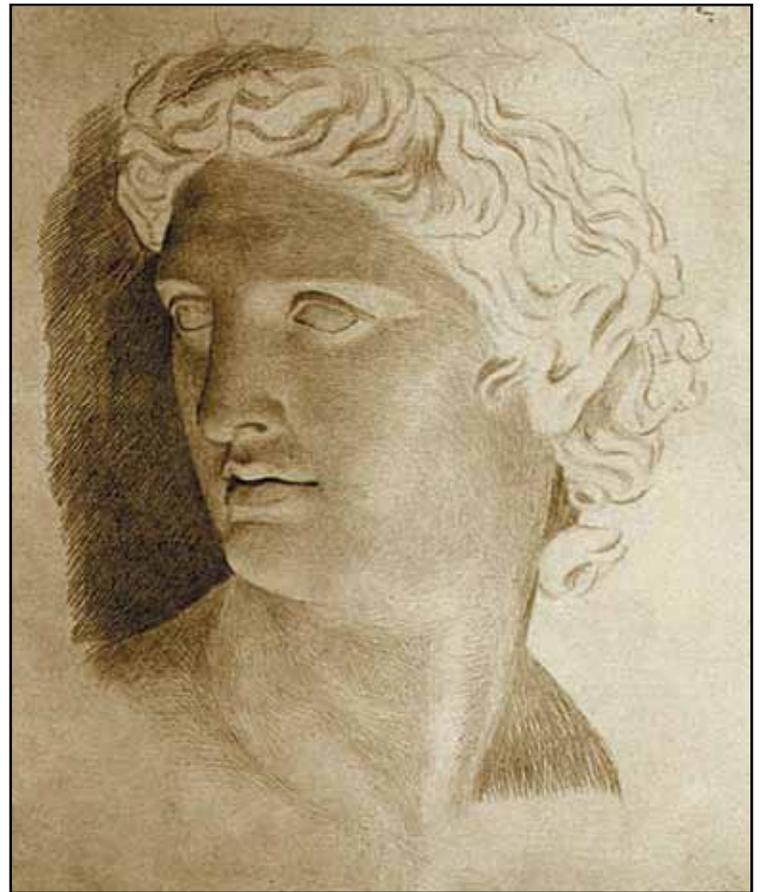
Художник стремится показать бурю эмоций, охвативших братьев при обнаружении пропавшей серебряной чаши наместника. Горе и отчаяние овладели ими при мысли о том, что «провинившийся» Вениамин должен остаться в Египте – ведь отца это просто убьет. Кто-то рвет на себе одежды, маленький Вениамин ищет защиты у братьев, а слуга египетского наместника требует его выдачи.

В это же время Иванов задумал грандиозный образ Христа, являющегося перед людьми. Ему предстояла долгая и сложная работа. Однако нужно было предоставить в Общество поощрения художников картину, оправдывающую пенсионерскую поездку. Так в 1835 было написано «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) на довольно распространенный в европейской живописи сюжет. Автора интересует реакция женщины, сначала даже не узнавшей Того, Кого пришла оплакивать, и принявшей Его за садовника. И лишь после того, как Спаситель обратился к ней, она узнала своего Учителя. Мы видим, как Мария протягивает руки к Христу, а Он не разрешает ей дотрагиваться до Себя: «Не прикасайся ко мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему», – говорит Он



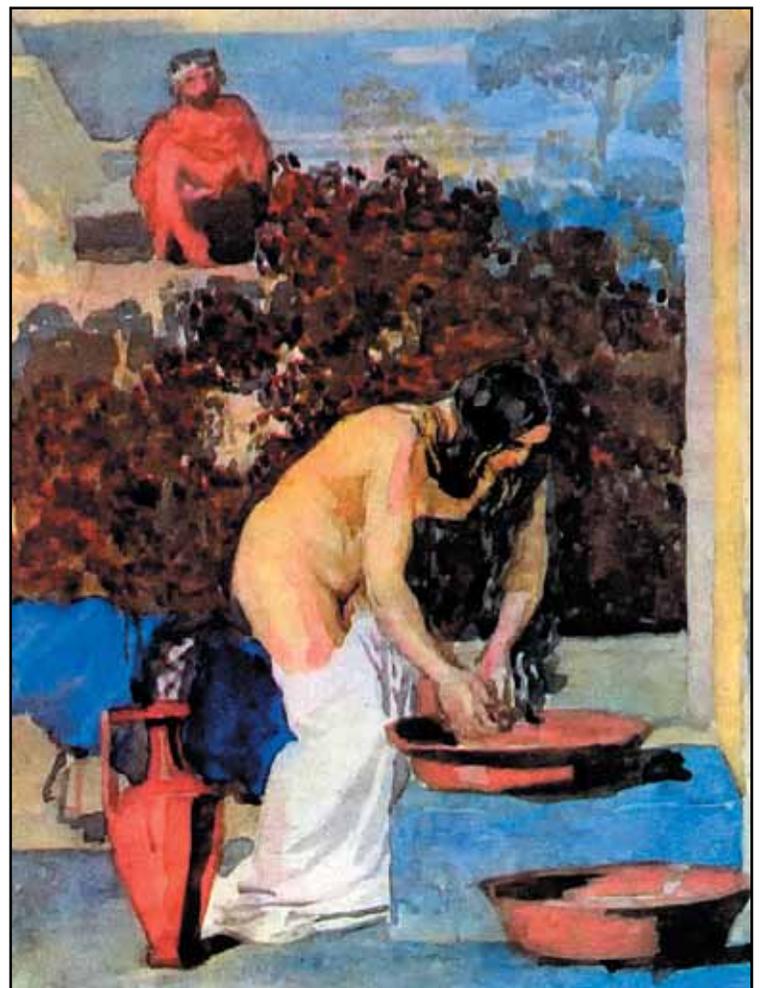
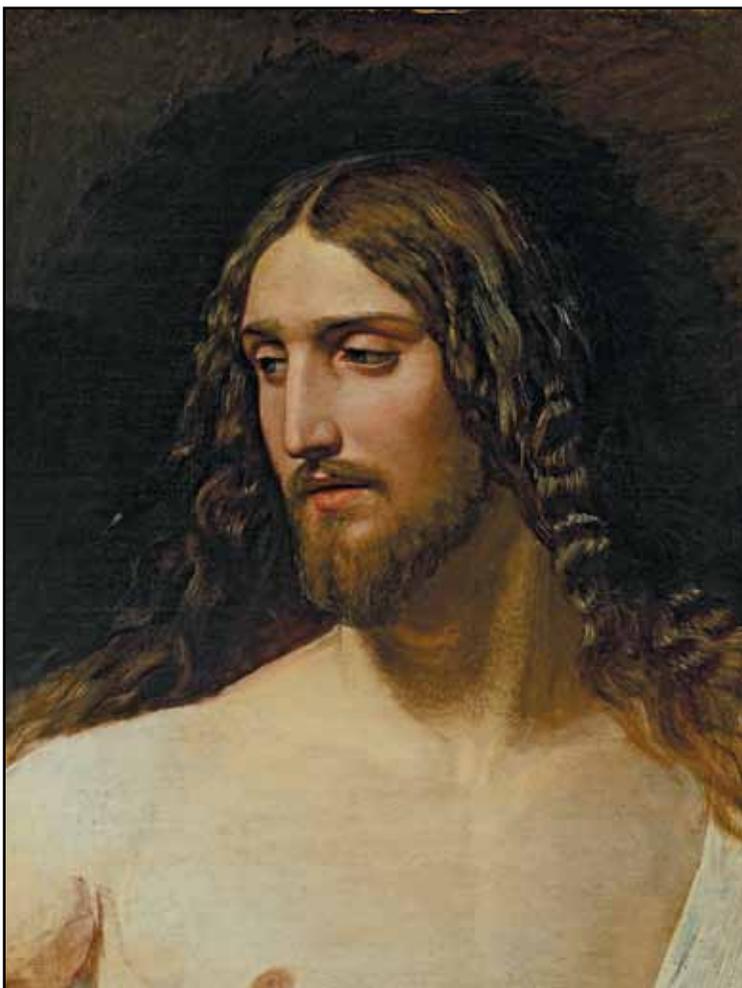
Мальчик, играющий на флейте. 1830-е

Голова Христа. 1834



Голова Аполлона Бельведерского. 1830–1831

Вирсавия. 1843



Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения. 1835







Девочка-альбанка в дверях. Начало 1830-х

(Евангелие от Иоанна, гл. 20;17). Фигуры Христа и Марии Магдалины выписаны по академическим законам, но в пейзаже присутствуют романтические черты: открытый проем каменного склепа и тень раскидистых деревьев создают элегическое настроение. Как уже говорилось выше, в Италии художник изучал творчество великих мастеров Возрождения. «Пережитая Ивановым эволюция взглядов на искусство – от безоглядного поклонения «божественному» Рафаэлю до признания достоинств живописи Джотто – не могла не сказаться на его собственной творческой эволюции. Его ранние итальянские картины <...> выполнены еще в классической, «рафаэлевой» манере. Присланное в Петербург полотно <...> пользовалось большим успехом, в нем видели уроки «божественного» Рафаэля¹. В 1836 за эту картину Александр Андреевич получил звание академика Петербургской Академии художеств, что, в свою очередь, давало право на преподавательскую деятельность. Однако художник не вернулся в Россию.

В начале 1830-х Иванов написал замечательную портретную композицию «Девочка-альбанка в дверях»

(Государственная Третьяковская галерея, Москва), которую можно назвать одновременно и жанровой, хотя обычно мастер не работал в бытовом жанре (за исключением акварелей на темы итальянской жизни, которые он напишет в конце 1830-х – начале 1840-х). Привлекательность и молодость юной итальянки влекут художника. Девушка стоит на фоне серого каменного дверного проема и стены открывающегося за ним небольшого помещения. Столь хмурое неприглядное окружение не мешает автору любоваться своей моделью: он не гонится за красотью обстановки и сосредотачивается на правдивом изображении героини, старясь уловить ее неповторимый итальянский колорит.

Романтические веяния

В Риме Александр Иванов много времени проводил в размышлениях и поисках нравственного идеала. В круг его знакомых входили писатели и художники, под влиянием которых формировалось собственное отношение к искусству. Он тесно общался с датским скульптором Бертелем Торвальдсеном – знаменитым мастером классицизма, который, подобно самому Иванову, провел в Италии больше половины жизни и был покорен миром античности.

Сильно повлиял на философские взгляды живописца Иоганн Фридрих Овербек – немецкий художник-романтик и основатель братства назарейцев, также живший в Италии и стремившийся вернуть искусство к чистым формам раннего Возрождения, словно забыв о более поздних культурных наслоениях, разделяющих XV и XIX столетия. Назарейцы возрождали религиозность и нравственность в искусстве. Они обосновались в заброшенном монастыре и всячески старались уподобиться средневековым монахам.

Кроме того, Александр Андреевич близко сошелся с Николаем Васильевичем Гоголем, работавшим в то время в Риме над «Мертвыми душами», и другими представителями русской интеллигенции. В 1841 он написал «Портрет Н. В. Гоголя» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – реалистически и психологически трактованное камерное произведение. Писатель предстает перед зрителем в домашнем халате, надетом поверх белой рубашки. Такой «непарадный» вид не случаен: с его помощью художник акцентирует внимание на внутренней жизни своего друга, а не на внешнем лоске.

Несмотря на то что в жанре портрета Иванов работал редко, в Риме был написан еще один – «Портрет Виттории Марини» (конец 1840-х, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Виттория Марини – хозяйка квартиры, которую снимал живописец. Глухой, почти черный фон, контрастирующий с красной спинкой кресла и белой одеждой модели, – вот колористическая формула произведения. Используя



минимальное количество красок, автор достигает высокой степени выразительности. Бледность лица женщины созвучна белизне ее одежды.

В постоянных философских размышлениях у Иванова формировалось представление о роли искусства как способа познания мира и миссии художника как про-

Портрет Н. В. Гоголя. 1841

светителя, несущего истину людям. Так мастер подошел к созданию грандиозного полотна, картины всей своей жизни, над которой он трудился на протяжении двадцати лет, ставшей и триумфом, и одновременно провалом.



Портрет Виттории Марини. Конец 1840-х



Вверху: Жених, покупающий серьги для невесты. 1838

Внизу: Торре дель Греко близ Помпеи. 1846



Картина жизни

В 1837 Александр Иванов приступил к созданию многофигурной композиции «Явление Христа народу» (1837–1857, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Первоначальный вариант (1835) был написан на холсте меньшего формата, но через два года художник решил перенести изображение на огромное полотно (540x750 см). За это время изменилась концепция работы: автор захотел представить более грандиозное зрелище, чем задумывал ранее.

На картине Иоанн Предтеча, только что крестивший людей и проповедовавший им приближение Царствия Небесного, указывает иудейскому народу на появившегося Иисуса как на долгожданного Мессию. С момента знакомства людей с Христом начинается новая эра – эра христианства. Люди получили возможность духовно возрождаться и нравственно совершенствоваться. Это историческое событие – ибо оно реально имело место в мировой истории – стало поворотной точкой в развитии философии, религии, морали и этики человечества.

Явление Христа народу, по мнению Иванова, – судьбоносное событие для всех людей. Поэтому ему важно показать не столько самого Господа, сколько людей и то, как они приняли своего Спасителя. Так возникла идея многофигурного полотна, каждый персонаж которого воплощает собой определенную эмоцию. Огромный размер холста, превышающий в длину семь метров, подчеркивает масштабность исторического события.

Каждая деталь картины имела для художника большое значение. Он создал много эскизов, прорабатывая не только отдельные образы персонажей, но и элементы пейзажа. Для того чтобы проникнуться духом Святой земли и писать исторически достоверные ландшафты, Иванов адресовал Обществу поощрения художников письма, в которых просил командировать его в Палестину, однако эти просьбы были отклонены. Поэтому ему пришлось делать наброски с итальянской природы, например «Рим близ Сант Дживовани в Латерано» (конец 1830-х), «Дворец в парке Киджи» (1837–1857), «Торре дель Греко близ Помпеи» (1846, все – Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Центральной фигурой полотна выступает Иоанн Креститель – Предтеча Спасителя, крестивший людей в водах Иордана во имя Христа. Яркий проповедник указывает на приближающегося Иисуса: «Вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» (Евангелие от Иоанна, гл. 1;29). Эти слова внесли смятение в народ. Кто-то, открыв сердце истине, с зарождающейся верой и надеждой на спасение в Царствии Небесном, о приближении которого в тот день говорил Иоанн, внимает пророку. Люди обернулись



на Спасителя: одни с верой, другие с простым любопытством. Старики-фарисеи в правой части композиции не пожелали оказать Христу такой чести и не повернули головы – ясно, что они и слышать не желали о Нем.

Особняком среди устремившихся к Христу держится так называемый сомневающийся в голубом одеянии, изображенный в левой части холста. Его

Явление Христа народу. 1837–1857



лицо с опущенными долу глазами являет собой олицетворение неверия.

Есть на картине и два портретных образа: это автор в шляпе и с посохом странника позади Иоанна Крестителя и Гоголь – человек в красном одеянии в правой части композиции, обернувшийся к идущему Христу. В их взглядах, устремленных на Мессию, читаются вера и жажда истины, что служит косвенным

свидетельством религиозных исканий художника и писателя.

Молодой Иванов приступил к созданию «Явления Христа народу» с твердой верой в то, что истинно нравственное искусство действительно способно сделать людей лучше. Свой грандиозный труд он считал миссией – открыть людям свет добра, любви и веры. Однако время шло, работа

не близилась к завершению, а сам художник убеждался в невозможности искоренить человеческое зло. К тому же в 1835–1836 в Германии вышла книга теолога Давида Фридриха Штрауса «Жизнь Иисуса», в которой он подвергает сомнению историчность евангельских рассказов о чудесах Иисуса, при этом не отрицая сам факт Его существования. В частности, Штраус полагает, что Человек, пришедший креститься к Иоанну, поначалу был лишь учеником Крестителя, который, в свою очередь, не считал Его ожидаемым всем еврейским народом Мессией. Размышления автора, опровергающие историчность библейского текста в привычном христианском понимании, произвели на Александра Андреевича такое сильное впечатление, что со временем мастер остыл к своей картине и уже не мог писать с прежней убежденностью.

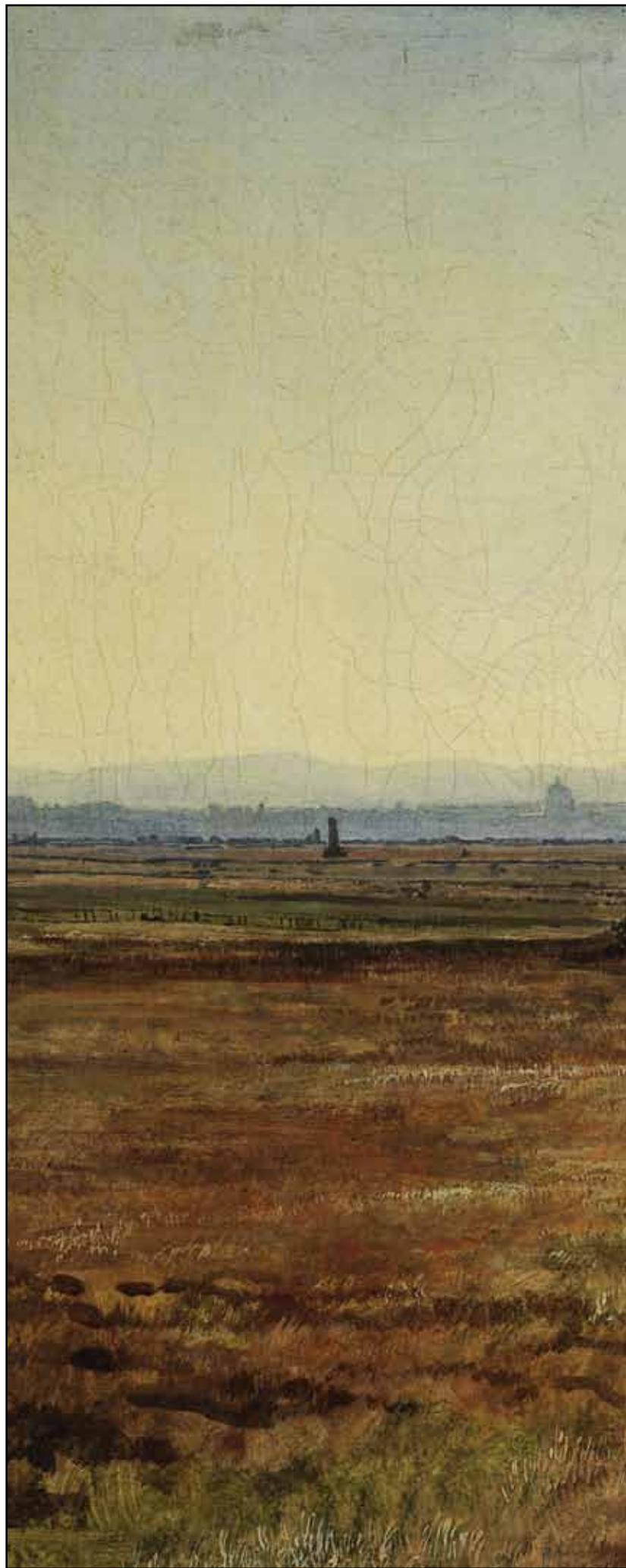
Между тем сроки пенсионерства истекли, и Общество поощрения художников прекратило финансирование живописца. Иванов жил в чрезвычайно стесненных обстоятельствах, питался кое-как, а деньги уходили на оплату мастерской и труда натурщиков.

Во время работы над произведением благодаря Гоголю Александр Андреевич познакомился с девушкой, которую полюбил, но соединиться с которой ему было не суждено. Мария Владимировна Апраксина принадлежала к аристократическому роду; несмотря на различие в социальном положении, она также полюбила художника, и он уже собирался на ней жениться. Надежду на благополучный исход давало и то, что совершенно нищего и уже далеко не молодого Иванова хорошо принимали в доме. Мечты рассеялись, когда Марию Владимировну выдали замуж за человека, подходящего ей по социальному статусу. Спустившийся с небес на землю Иванов остался один на один с беспросветной нищетой и самым главным – своей картиной. Теперь только она владела всеми его помыслами. Живописец постоянно работал, спасаясь от отчаяния и самого себя.

Этюды к большой картине

За время создания «Явления Христа народу» Александр Иванов написал множество подготовительных этюдов, ценных как самостоятельные произведения. В них он тщательно прорабатывал образы отдельных персонажей полотна и природные мотивы. Некоторые из этих этюдов помогают проследить эволюцию тех или иных портретных образов.

Произведение «Аппиева дорога при закате солнца» (1845, Государственная Третьяковская галерея, Москва) считается одним из лучших исторических пейзажей Иванова. На картине – бескрайняя, выжженная жарким итальянским солнцем степь, по которой проложена древняя дорога, когда-то большая и имевшая важное значение для Рима, а теперь – давно заброшенная, едва



Апиева дорога при закате солнца. 1845





*Оливы у кладбища в Альбано. Молодой месяц.
Вторая половина 1830-х – 1840-е*

виднеющаяся на земле. Здесь в первые века христианской эры нашли свое последнее пристанище мученики, принявшие смерть от гонителей веры. Кое-где у дороги еще встречаются каменные развалины древних гробниц – памятников ушедшей эпохи. «Историчность» этого этюда – в передаче «контекста» местности. Реалистическая трактовка изображения ландшафта сочетается с романтическим мировосприятием художника, размышляющего о безвозвратно уходящем времени, бренности бытия, расцвете и упадке великих культур.

Эта работа наполнена глубоким философским смыслом, благодаря чему уже не может рассматриваться лишь как подготовительный этюд к большой картине мастера. Древний, забытый, брошенный путь. Кто и когда ездил по нему? Сколько он повидал на своем веку? Свидетелем чего был и какие тайны хранит? Здесь жизнь и смерть целых поколений, людские судьбы. Картину можно сравнить с «Владимиркой» Исаака Левитана, написанной спустя полвека, также навеянной размышлениями о бесчисленных заключенных каторжниках, проходивших по Владимирскому тракту.

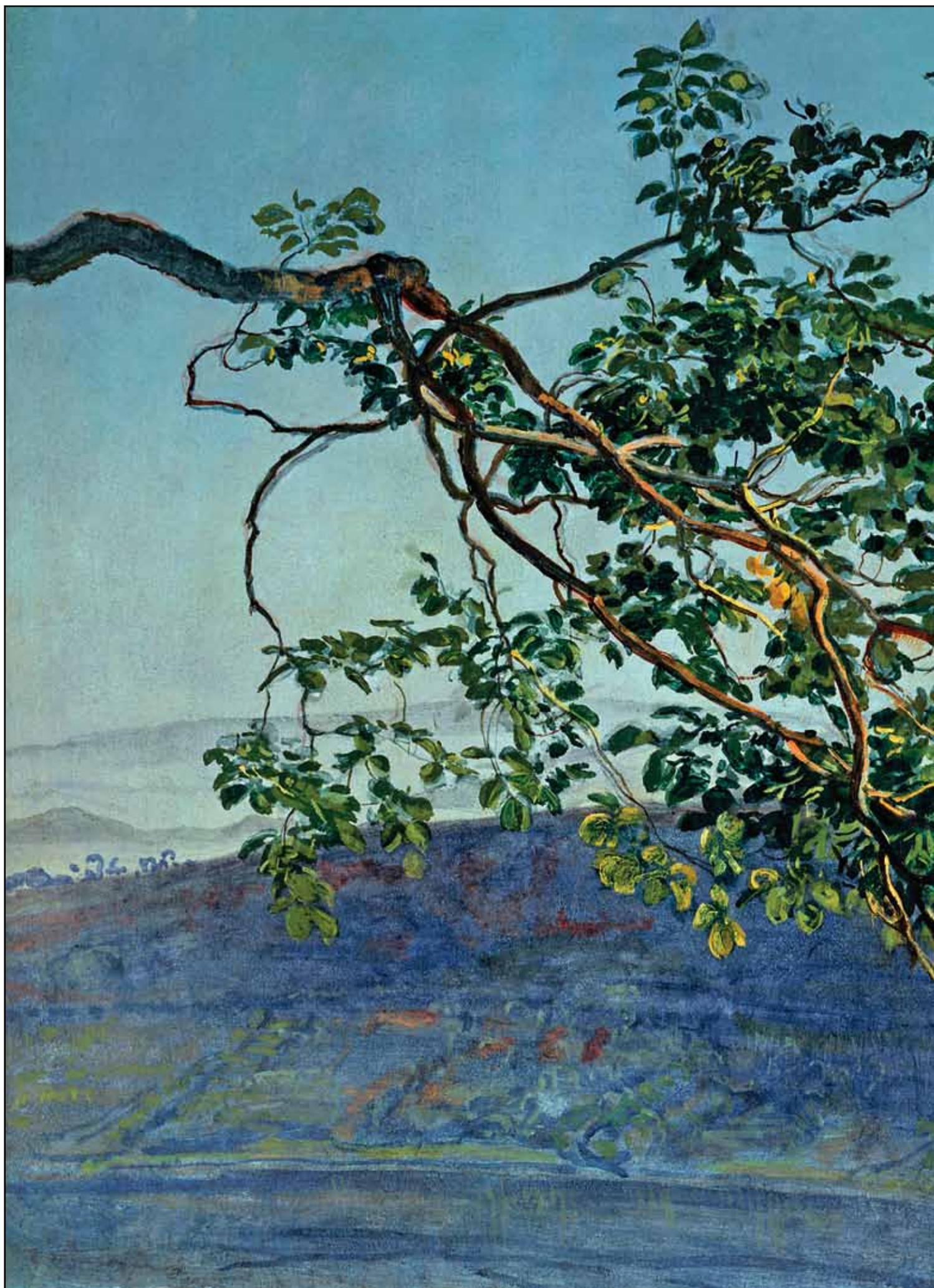
Лиризм пейзажу придает мягкий свет заходящего солнца. Обволакивая предметы и смягчая их очертания, он словно погружает местность в меланхолическую дымку. Дополнительную смысловую нагрузку несет и выбранное художником время дня: закат солнца перекликается с закатом эпохи могущества Римской империи.

«Оливы у кладбища в Альбано. Молодой месяц» (вторая половина 1830-х – 1840-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – еще один исторический пейзаж, послуживший этюдом к «Явлению Христа народу». В самом выборе мотива – раскидистые оливковые деревца вблизи тихого кладбища – снова проскальзывает романтическая направленность мысли живописца. Однако в передаче природы, ее красоты и состояния он руководствуется академическими принципами изображения натуры.

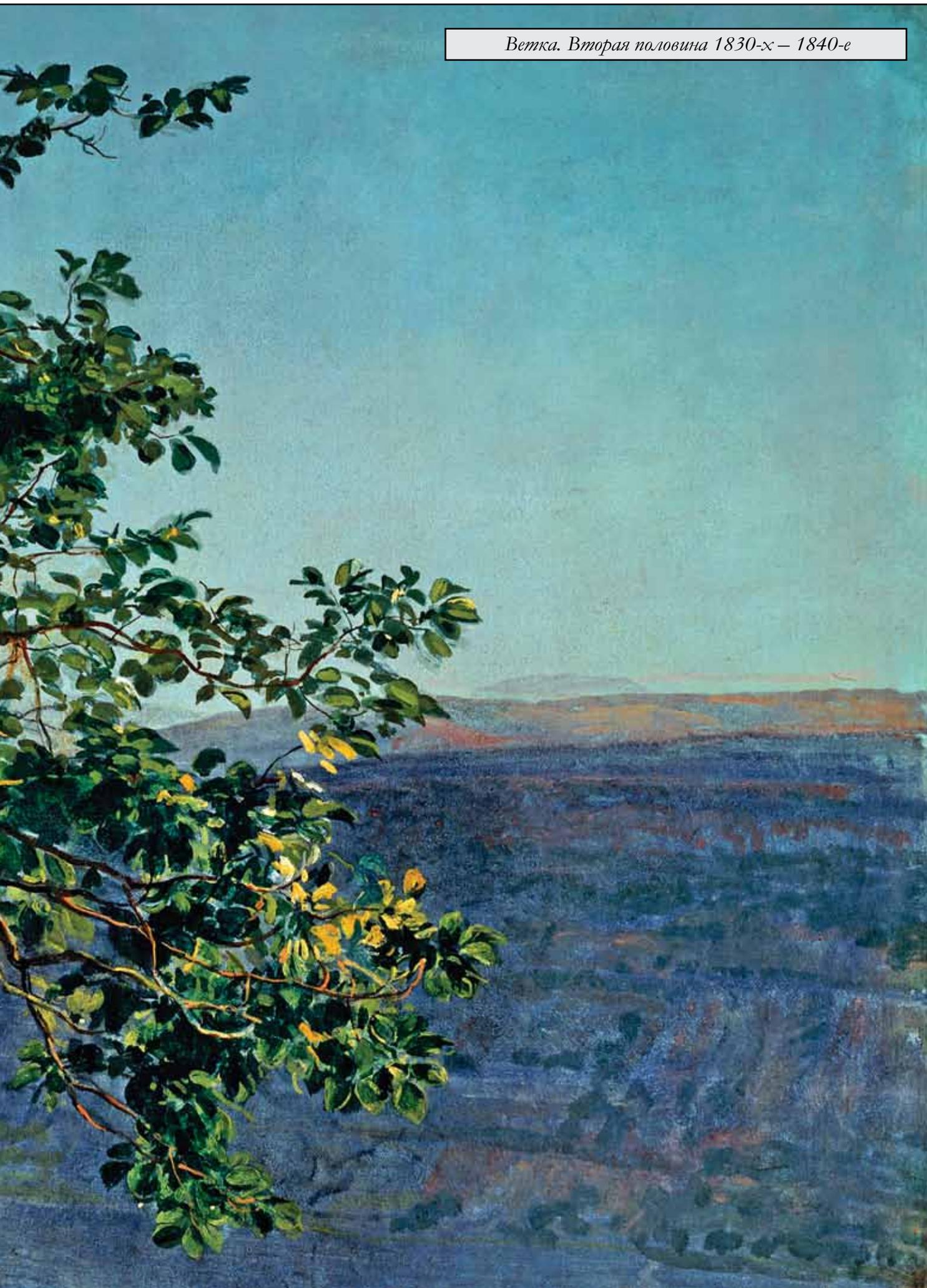
Знаменитое произведение «Ветка» (вторая половина 1830-х – 1840-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва), по всей вероятности, следует отнести к пейзажам. Однако столь пристальное внимание к ничему, казалось бы, не значащей отдельной ветке растущего дерева заставляет признать особую роль этого мотива для Александра Иванова и назвать эскиз чуть ли не «портретом» зеленой ветки, сочная листва которой питается соками

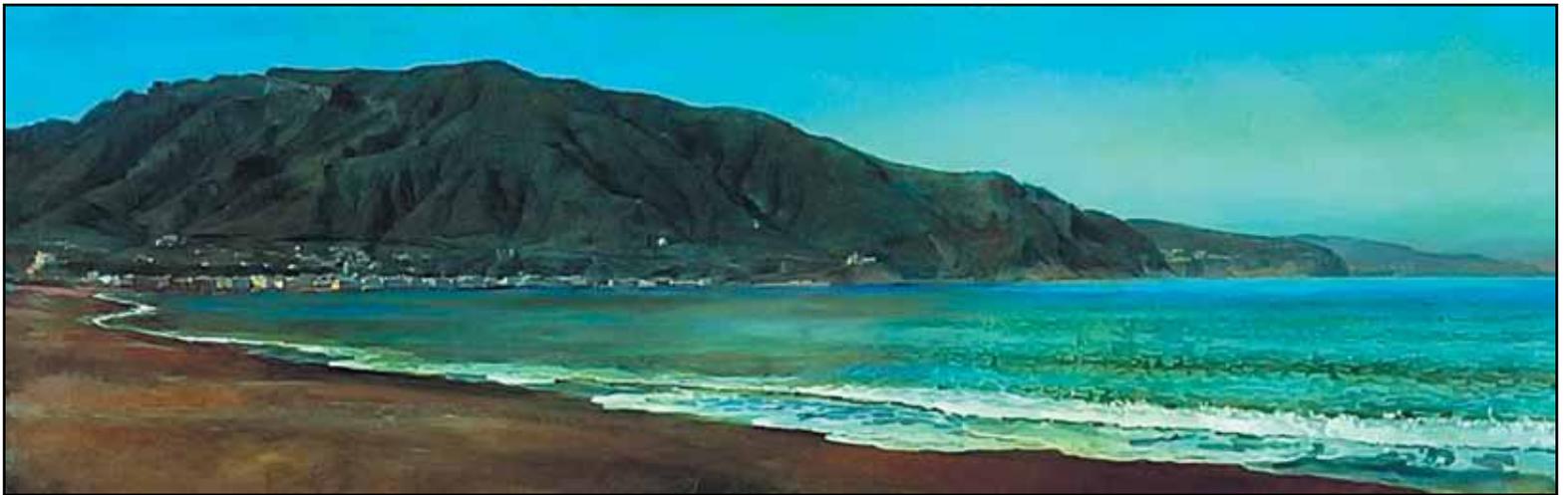


Дерево в парке Киджи. 1830-е – 1840-е



Ветка. Вторая половина 1830-х – 1840-е





Неаполитанский залив у Кастелламаре. 1846

здорового дерева, омывается дождями и радуется южному солнцу. Художник в духе времени, наполненного философией романтизма, готов был воспринимать каждое проявление жизни как саму жизнь во всей ее полноте, во всем видеть скрытый смысл и, как написано английским романтиком Уильямом Блейком:

В одном мгновенье видеть Вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность,
И небо – в чашечке цветка.

Если в классицистическом искусстве пейзажу отводилась роль фона, на котором разворачивались исторические сцены или изображались портреты, то в живописи романтизма этот жанр приобрел самостоятельную роль. С изменением концепции пейзажа изменился и подход к его созданию. Художники более не могли довольствоватьсяписанием природы в мастерской «по памяти» (то есть искусственным «конструированием»), а испытывали необходимость в работе с натуры для передачи более живого образа. Эти тенденции западноевропейской живописи перенял и живший в Италии Иванов. Романтическое видение мира, поэтизиро-

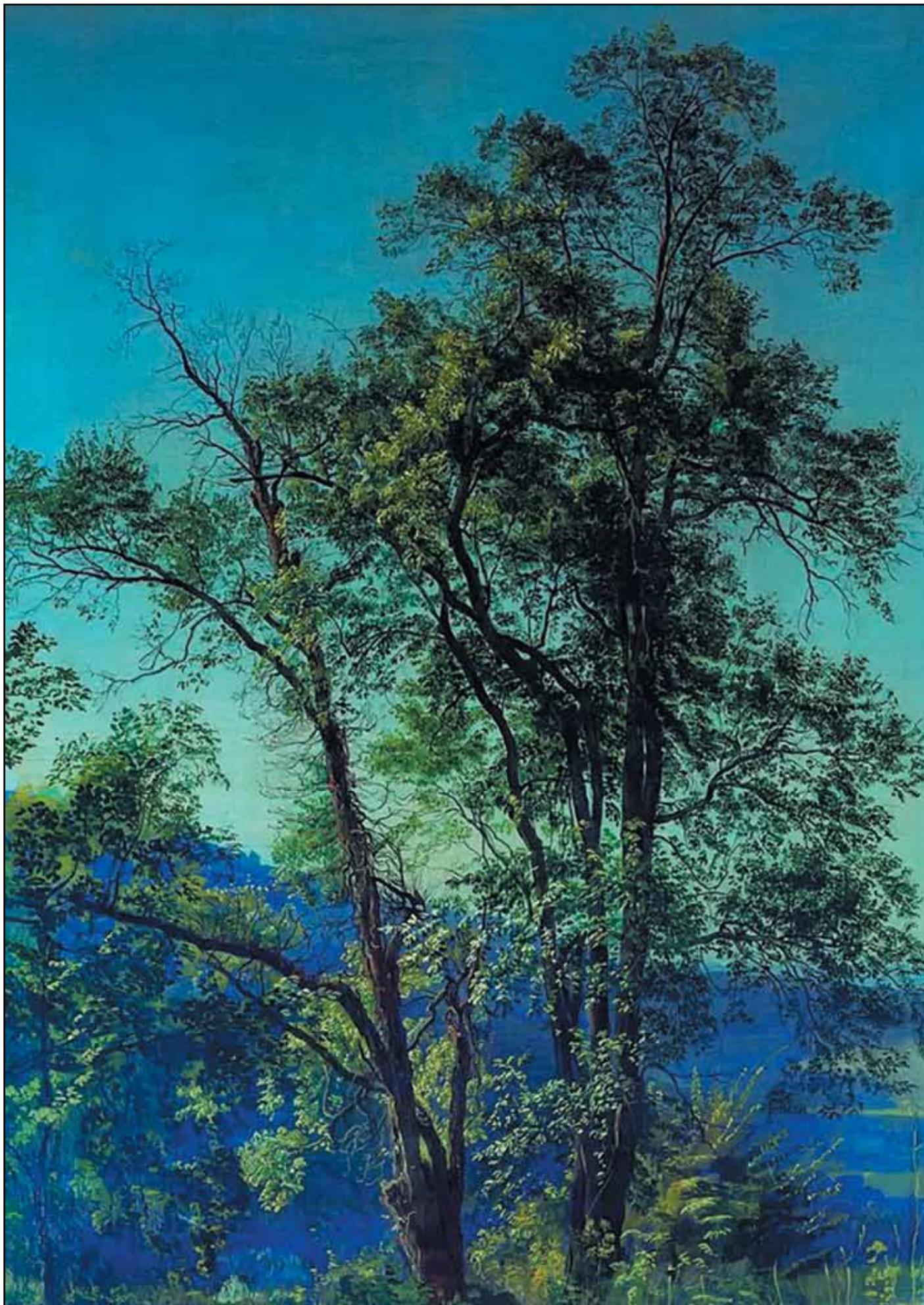
вавшее природу, вносило одухотворенность в ее изображение. Пейзажи Иванова написаны в реалистическом ключе и заложили основы реалистического пейзажа в русской живописи XIX столетия.

Прекрасный морской пейзаж «Неаполитанский залив у Кастелламаре» (1846, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – пример кропотливого изучения природы. Море передано чуть ли не с фотографической точностью. Вытянутый горизонтальный формат работы подчеркивает ширину морского простора, бескрайность мироздания.

Иванов создавал как видовые панорамы – «Неаполитанский залив у Кастелламаре», «Понтийские болота» (вторая половина 1830-х, Государственная Третьяковская галерея, Москва), так и этюды с изображением отдельно взятых объектов – «Вода и камни под Палаццуоло» (начало 1850-х, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Панорамы широко охватывают безграничные просторы, величие которых навеивает философские размышления о законах мироздания. Художник показывает гармонию природы как совершенного творения Божьего: единство целого во взаимосвязи частей. Работа «Вода и камни под Палаццуоло» свидетельствует о кропотливом изучении природы: Александр Иванов стремился передать эффекты естественного освещения, отражение

Понтийские болота. Вторая половина 1830-х





Оливковое дерево. Долина Ариччи. 1842



Два лежащих на красных и белых драпировках обнаженных мальчика на фоне пейзажа и намеченная фигура третьего, стоящего мальчика. Вторая половина 1830-х

света и прибрежных камней в чистой воде – эту задачу еще не многие живописцы ставили перед собой. Художник видел в каждом предмете величие сотворившего его Бога.

Еще в ранней картине Иванова «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» появились обнаженные мальчики на лоне ласковой южной природы. Эти образы мастер прорабатывал в таких этюдных произведениях второй половины 1830-х – 1840-х, как «На берегу Неаполитанского залива», «Два лежащих на красных и белых драпировках обнаженных мальчика на фоне пейзажа и намеченная фигура третьего, стоящего мальчика» (оба – Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Семь мальчиков» (1840-е–1850-е, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Прекрасные натурные зарисовки послужили эскизами к написанию фигуры только что вышедшего из воды мальчика на полотне «Явление Христа народу». Естественная, чуть угловатая пластика подростков говорит о внимательном наблюдении живописцем природы и отличает эти работы от академических полотен художников-классицистов, в которых позы героев несколько картинны, а компоновка их на плоскости – театральна.

Иванов показывает беспечных юнцов: кажется, что вся жизнь ребят состоит из счастливых моментов купания, душевных разговоров и отдыха на солнце.

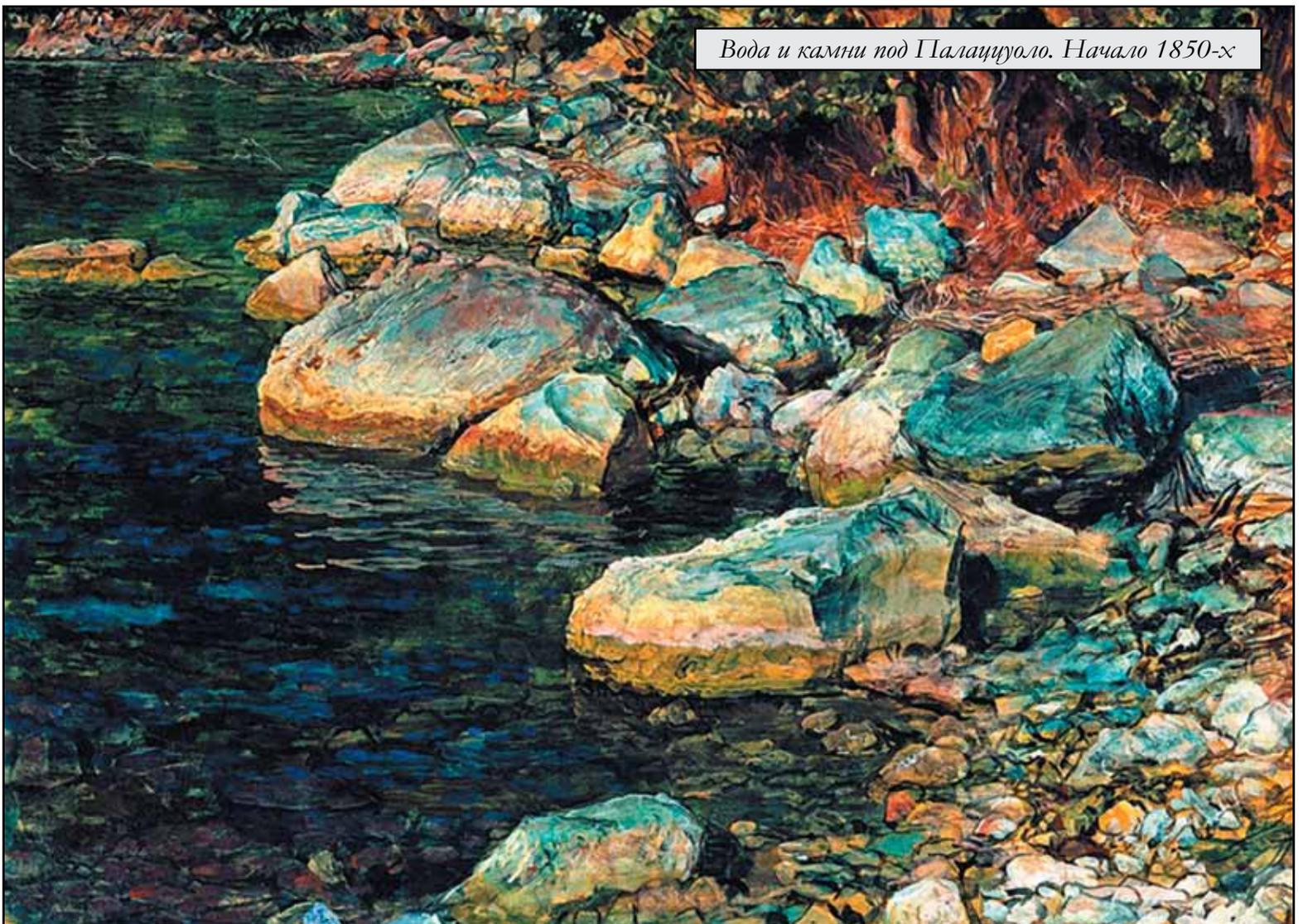
Семь мальчиков. 1840-е – 1850-е



На берегу Неаполитанского залива. Фрагмент. Вторая половина 1830-х – 1840-е

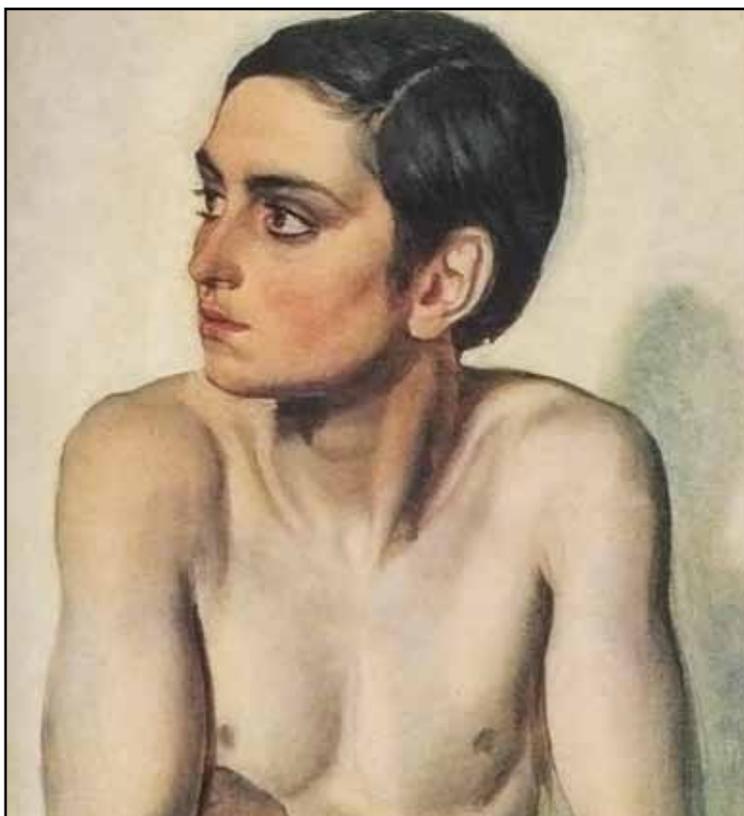


Вода и камни под Палаццуоло. Начало 1850-х





Внизу: Полуфигура обнаженного мальчика. 1830-е – 1840-е



Вверху: Нагой мальчик. 1840-е – 1850-е

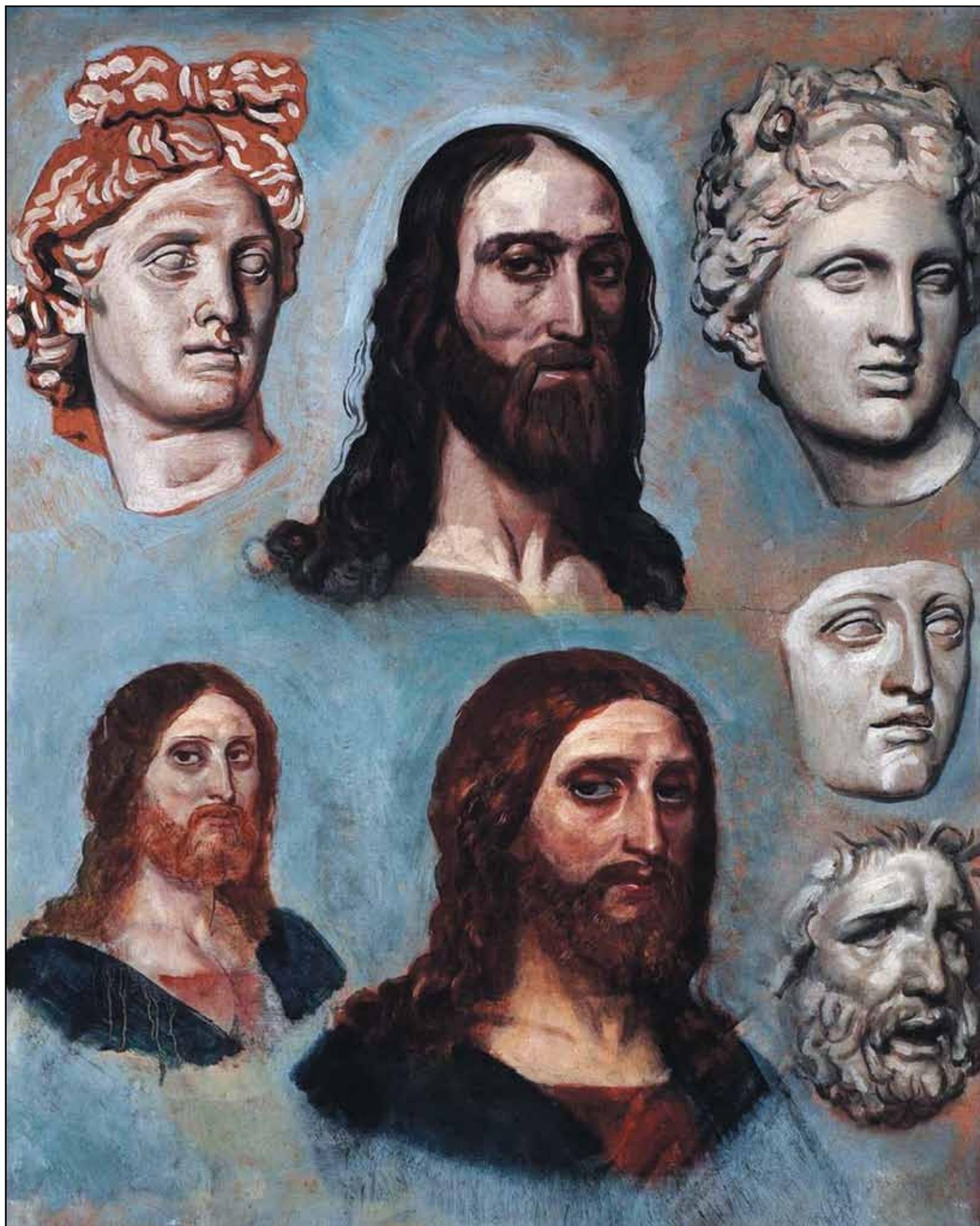
Столь же серьезно подходил мастер и к созданию портретных изображений. Здесь его метод не ограничивался повторением индивидуальных черт моделей. Портретные образы «Явления Христа народу» – результат серьезной аналитической работы, в ходе которой художник тщательно отбирал «интересные» лица натурщиков, а также высочайшие образцы античного искусства, чтобы потом на их основе «составить» идеальное лицо персонажа картины, взяв лучшее и у древних изваяний, и у живых людей. Хорошим примером такой аналитическо-синтетической работы является этюд «Голова Христа (три варианта)». Гипсовые головы Аполлона Бельведерского, Венеры Медицейской, Лаокоона и маска, обобщающая предыдущие три типа, в повороте головы Христа» (вторая половина 1830-х – 1840-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва), демонстрирующий, как складывался образ Спасителя. Александр Иванов наделил Христа идеальными чертами Аполлона, холодная и правильная красота которого отвечает канонам древнегреческого искусства и запечатлена в знаменитой статуе Аполлона Бельведерского. Кроме того, художник



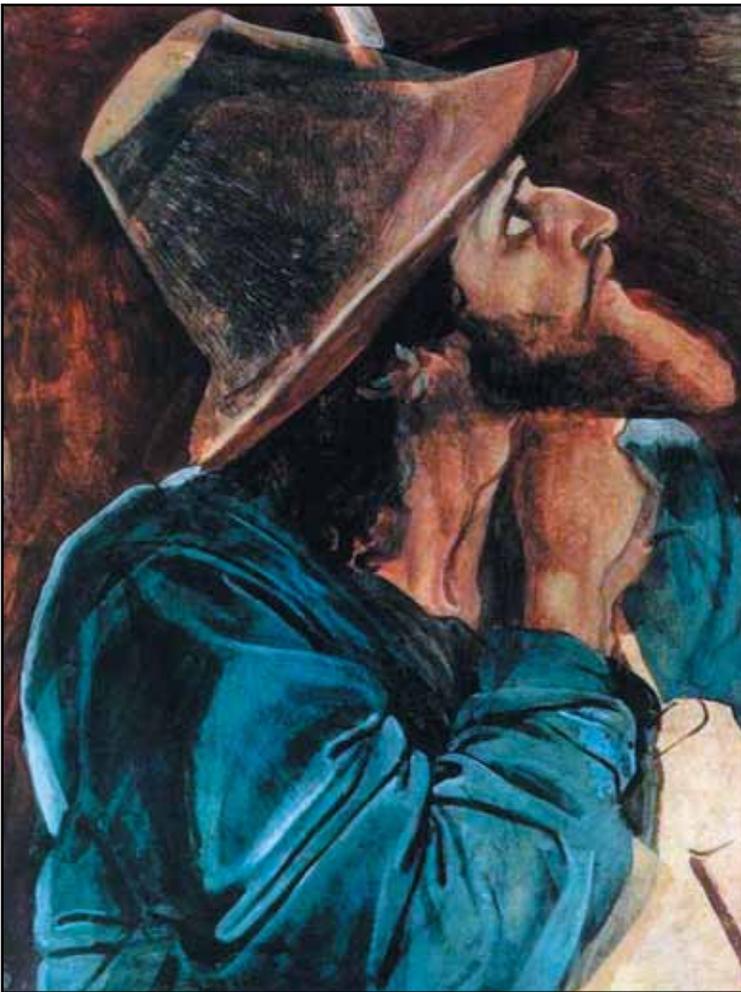
Вверху: Мальчик-пифферари. 1830-е

Внизу: Четыре нагих мальчика. 1830-е – 1840-е





Голова Христа (три варианта). Гипсовые головы Аполлона Бельведерского, Венеры Медицейской, Лаокоона и маска, обобщающая предыдущие три типа, в повороте головы Христа. Вторая половина 1830-х – 1840-е

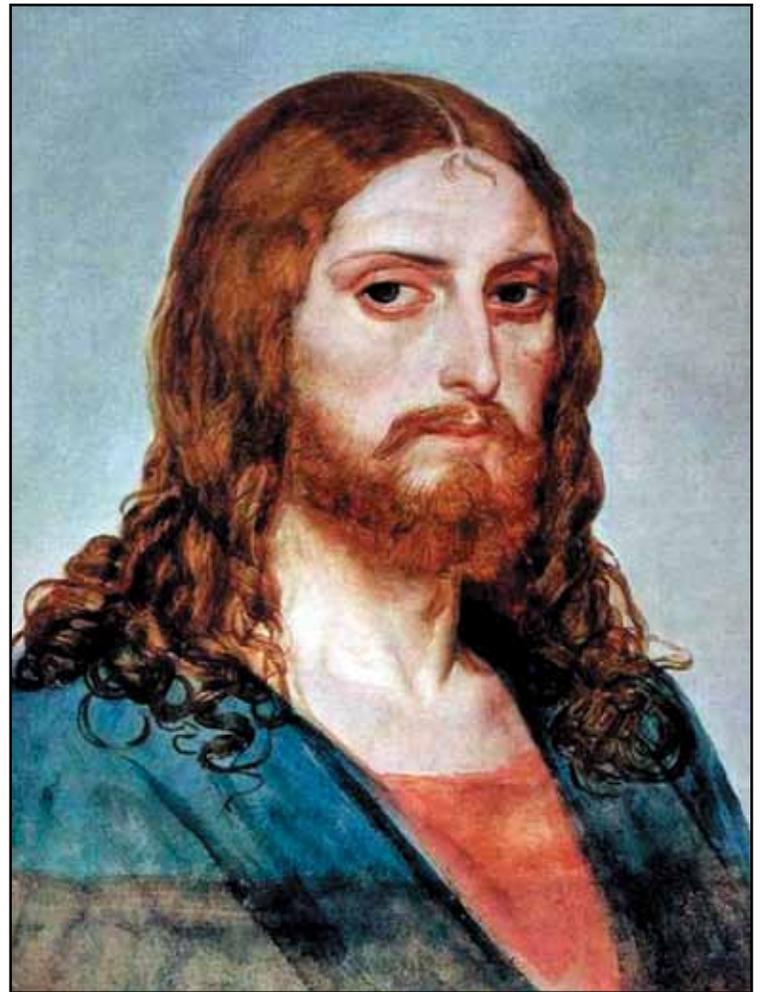


Путешественник. Вторая половина 1830-х

придал Иисусу сходство с Венерой Медицейской – идеалом женской красоты, а также со скульптурным изображением Лаокоона, героя греческого мифа. Расположив на листе лица Аполлона, Венеры и Лаокоона в одном ракурсе, Иванов «выводит формулу» для лика Христа. Слева вверху – Аполлон, справа вверху – Венера, справа внизу – Лаокоон; между Венерой и Лаокооном у правого края листа изображена «синтетическая» маска, сочетающая черты всех трех статуй. Она и станет основой при написании Христа, ее потребуется лишь оживить.

Окончательный вариант образа Христа на этюде «Голова Христа» (1840-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) намного мягче и лиричнее предыдущего, здесь нет аскетичности и строгости. Этот портрет словно создан в духе ренессансного искусства, лик Спасителя – воплощение красоты и внутренней гармонии. Композиционно этюд напоминает «Мону Лизу» Леонардо да Винчи, только в зеркальном отражении – спокойный разворот плеч, взгляд, проникающий в душу, волосы так же свободно распадаются по плечам. Удачно найденное положение фигуры в пространстве рождает такое же ощущение гармонии и умиротворения, что и полотно великого флорентийца.

Центральный образ картины – Иоанн Креститель. Для его создания живописец сделал много натуральных

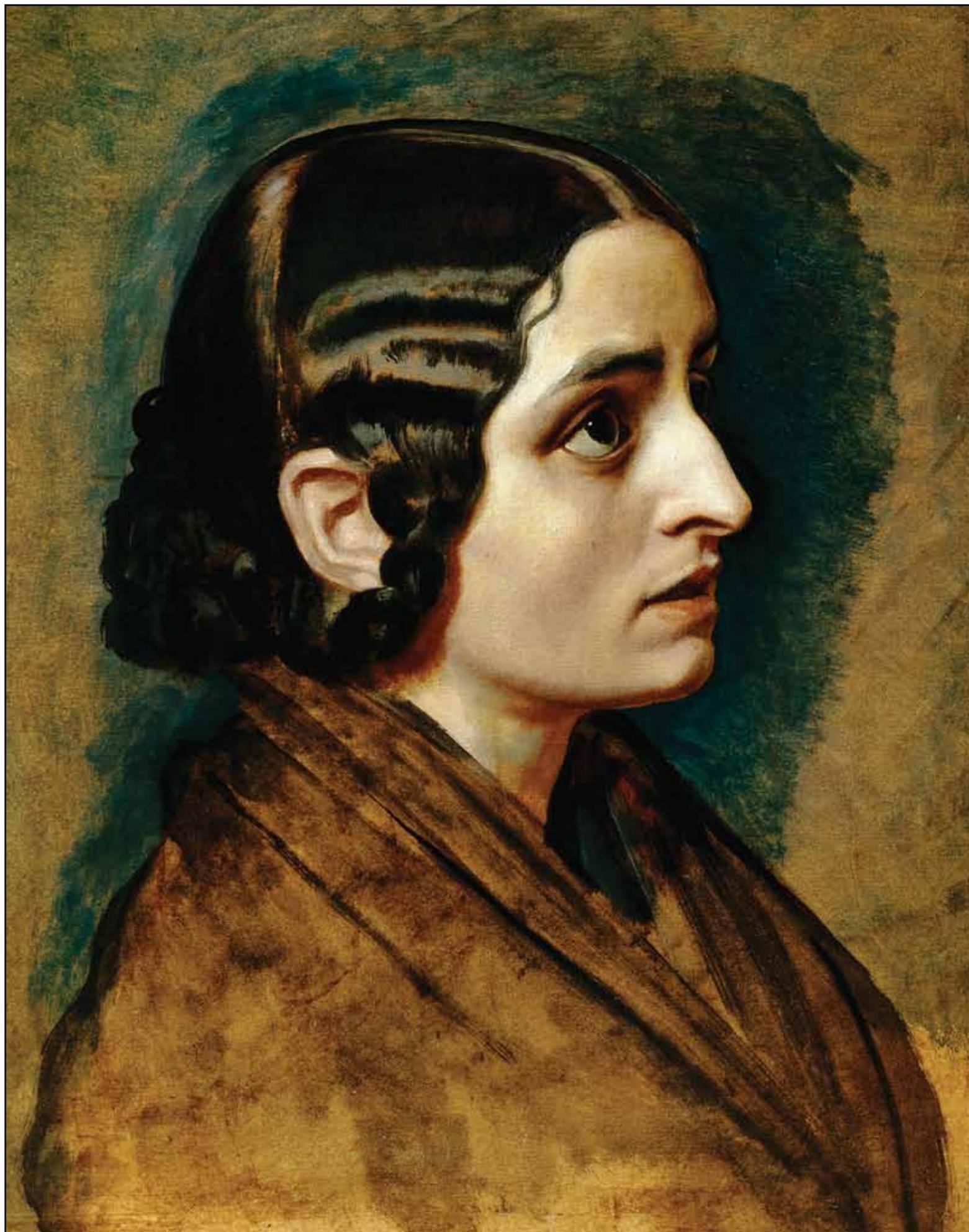


Голова Христа. 1840-е

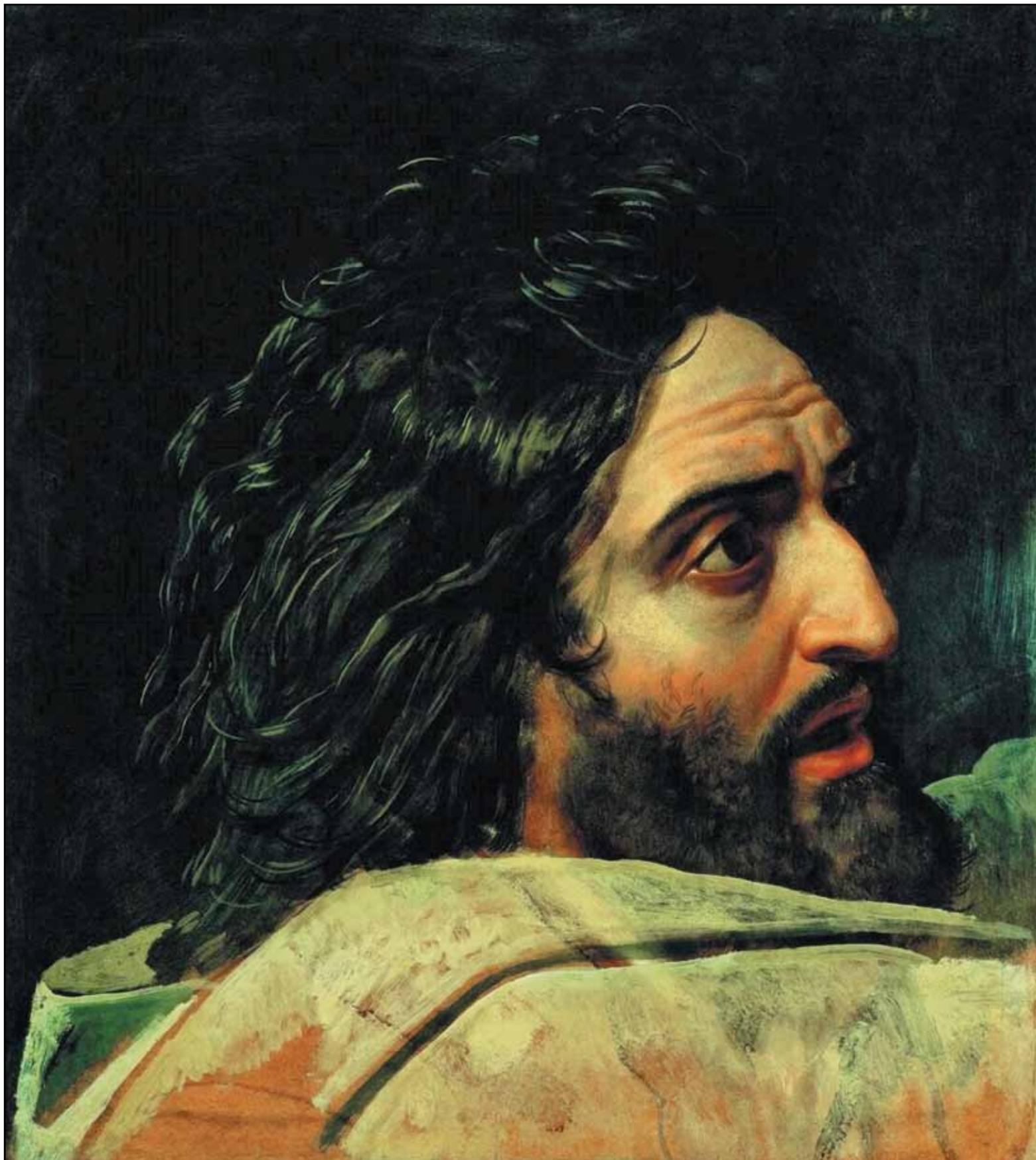
зарисовок женщин и юношей, а также снова взял черты античного изваяния, на этот раз громовержца Зевса (мраморный бюст Зевса Отриколи). Сравнивая этюды «Женская голова, в повороте головы Иоанна Крестителя» (вторая половина 1830-х) и «Голова Иоанна Крестителя» (вторая половина 1830-х – 1840-е, оба – Государственная Третьяковская галерея, Москва), можно увидеть буквально родственное сходство между ними. Красота физическая и духовная гармонично сочетаются в конечном варианте, создавая очень сильный и проникновенный образ проповедника, горящий взгляд которого говорит о неистовом желании вразумить народ.

Этюд «Путешественник» (вторая половина 1830-х, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – не что иное, как автопортрет. Иванов выступает в роли странствующего человека, случайно оказавшегося среди толпы на берегу Иордана в то время, когда к реке приближается Иисус Христос. Путник внимает словам Иоанна Крестителя, в нем крепнет желание изменить свою жизнь ради Христа. Не это ли лучший показатель позиции самого художника, его благоговения и любви к Спасителю и уверенности в возможности изменить мир посредством истинной веры и служения ей искусством?

В образе Иоанна Богослова – прекрасного юноши



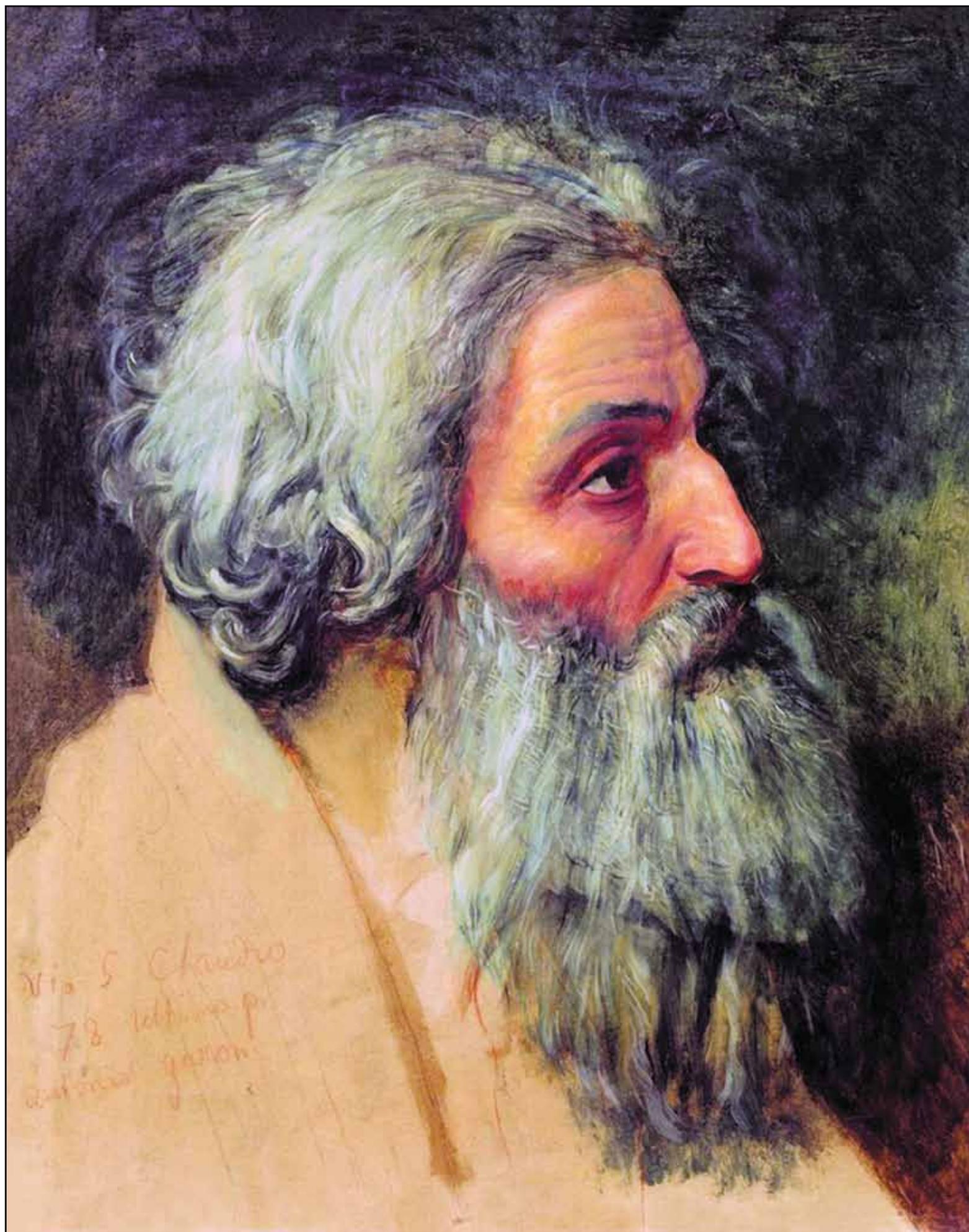
Женская голова, в повороте головы Иоанна Крестителя. Вторая половина 1830-х



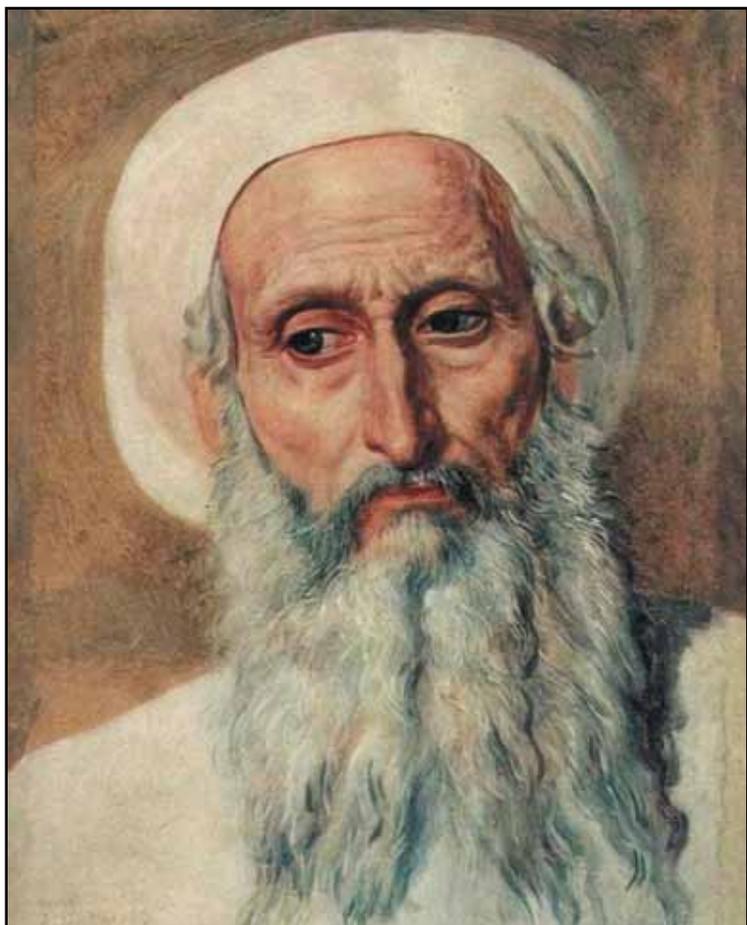
с рыжими волосами и вдохновенным лицом — особенно ясно чувствуется влияние искусства Ренессанса. В этюде «Два варианта головы раба» (1837–1857, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) прослеживается эволюция этого персонажа. Перед нами чрезвычайно выразительный портрет раба, некрасивое лицо которого озарено широкой радостной улыбкой почти беззубого рта.

Голова Иоанна Крестителя. Вторая половина 1830-х — 1840-е

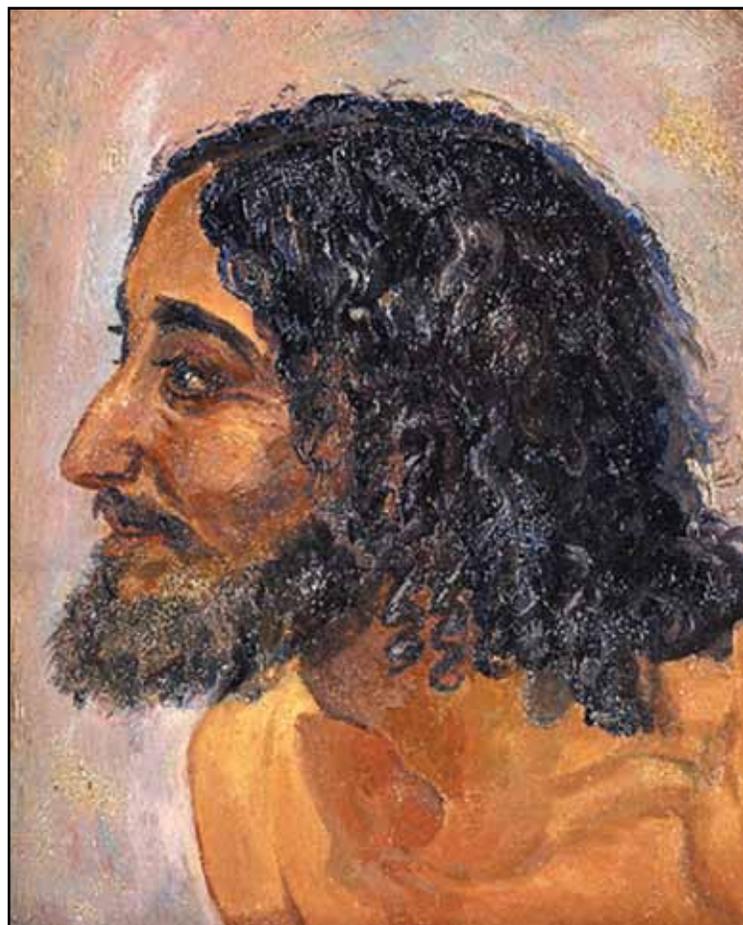
Традиционно в живописи эскизы и этюды рассматривались как пробные «рабочие варианты», предваряющие создание задуманной картины, в которых художник отработывал те или иные элементы. Александр Иванов изменил этому обычаю. Его многочисленные этюды к «Явлению Христа народу» являются



Голова апостола Андрея. 1840-е



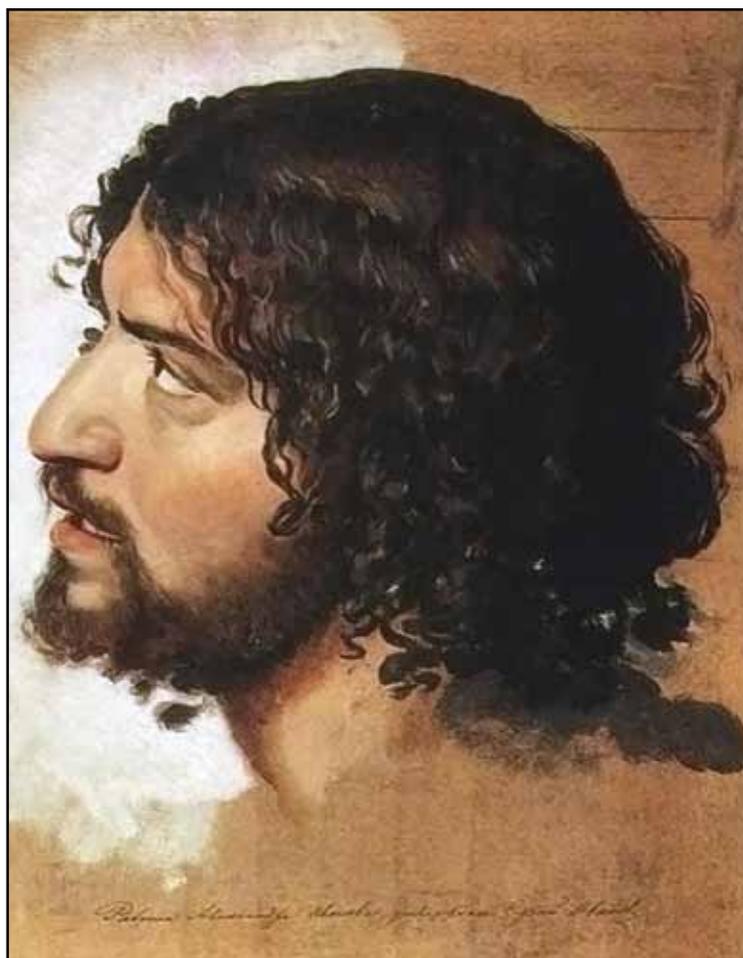
Голова фарисея в чалме. 1830-е – 1840-е



Голова в повороте дрожащего. 1830-е – 1840-е

Мужская голова в повороте сомневающегося. 1830-е – 1840-е

Голова в повороте дрожащего. 1840-е





*Иоанн Богослов (полуфигура).
Вторая половина 1830-х*

самостоятельными произведениями, существующими независимо от эпохальной работы. В пейзажных этюдах поднимаются философские проблемы, в портретных образах живописец добивается тонкой психологической характеристики героев. Галерея этюдов-портретов – это история христианской веры в лицах, знавших и гонителей Христа, и искренних Его последователей, и сомневающихся людей, которые стояли на перепутье веры и неверия.

Храм искусства

Александр Иванов мечтал, что его эпохальное полотно займет достойное место в храме Христа Спасителя, строившегося в Москве. Для этого собора он даже написал эскиз запрестольного образа «Воскресение», од-

нако не получил официального заказа на него. Но работа над холстом, как уже говорилось, затянулась, мастер немного остыл к нему и воспламенился новой идеей.

Он хотел создать свой собственный «храм искусства», для оформления которого в 1850-х начал цикл «Библейские эскизы». В специально построенном здании по этим эскизам предполагалось писать фрески, рассказывающие историю духовного развития человечества до и после пришествия Христа. Этот утопичный проект имел в основе ту же идею, что и картина о явлении Христа перед иудеями, – нравственное возрождение людей. Художник все так же страстно желал служить обществу, неся своим искусством свет надежды и веры.

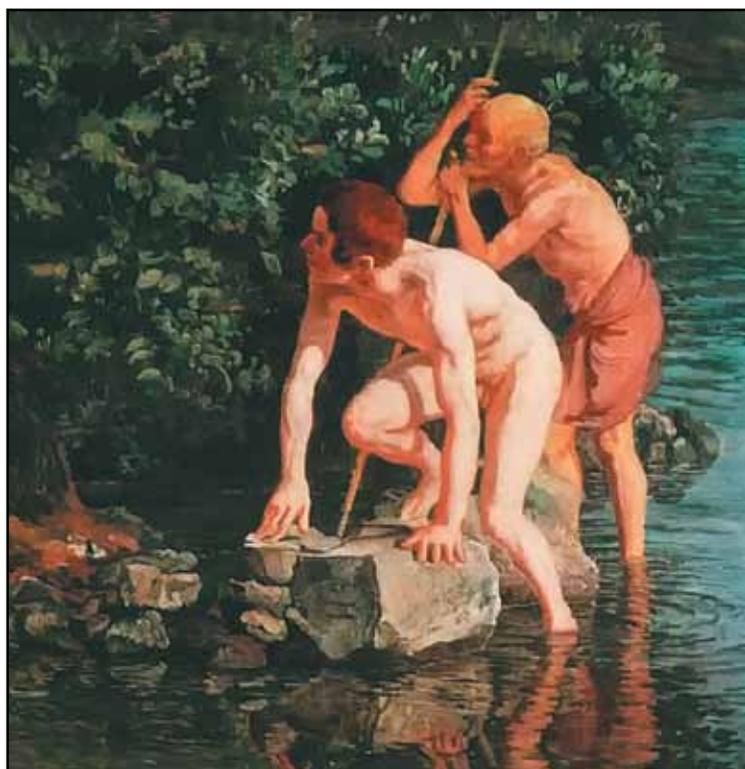


Два варианта головы раба. 1837–1857

Иванов продумал систему расположения росписей: сцены из жизни Христа, по-прежнему интересовавшие его больше всего, должны были помещаться под ветхозаветными сюжетами. Всего предполагалось создать около пяти-сот фресок, в число которых, возможно, должны были войти изображения на мифологические темы. Но мастер успел создать акварельные эскизы только к двумстам из них. Работы посвящались ветхозаветным и новозаветным сюжетам.

Так появились «Библейские эскизы» – акварели, в которых искусство зрелого художника достигло своей высоты. Во многих из них его живописная манера совсем не похожа на письмо ранних произведений или эпохального полотна. От классического академизма остались только стройность и строгость композиции, а также четкий контурный рисунок. Существующие направления – классицизм и романтизм – не в силах были вместить высокую духовную идею Иванова. Так он пришел к совершенно нехарактерному для своего более раннего творчества стилю, предвосхищавшему символизм.

«Библейские эскизы» начинаются с ветхозаветной истории праотца Авраама, не имевшего детей от своей законной супруги. Однажды к нему явились

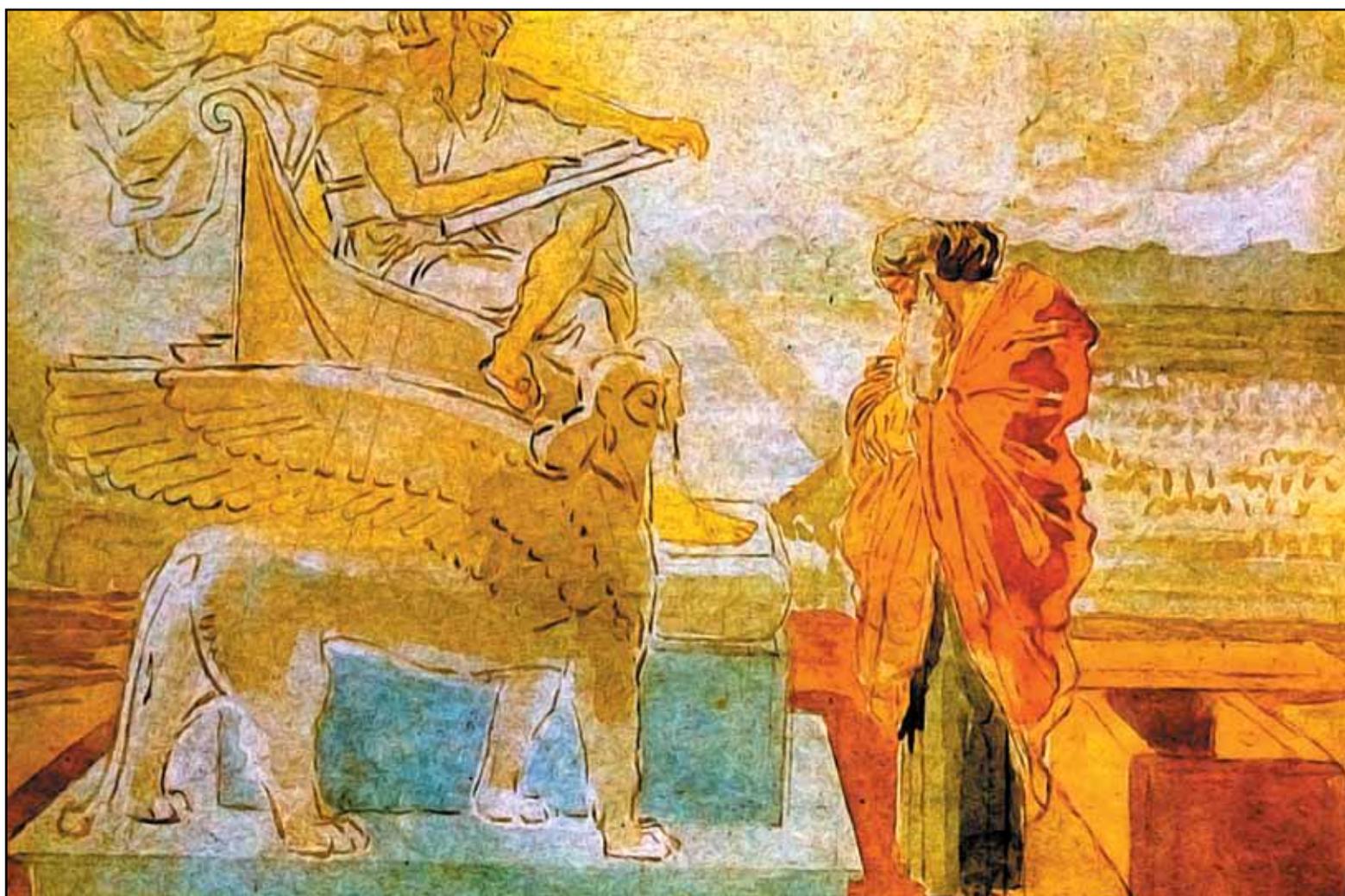


*Старик и мальчик, выходящие из воды. Фрагмент.
Вторая половина 1830-х – 1840-е*



Вверху: Три странника, возвещающих Аврааму рождение Исаака. 1850-е

Внизу: Моисей перед Богом. 1850-е





ангелы Божьи в облике трех странников, один из которых возвестил его уже старой супруге Сарре о скором рождении сына. Акварель «Три странника, возвещающих Аврааму рождение Исаака» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) написана в духе жанровой сцены. Ничто не говорит здесь о чуде, обстановка довольно обыденная. Под сенью дуба на земле расположились путники, для угощения которых Сарра подала жареного тельца. Убеленный сединами старший из гостей обращается к пожилой женщине с пророческими словами. Чуть поодаль, на заднем плане, контурно намечены фигуры соседей: один занимается чем-то по хозяйству, другой стоит в проеме двери своего жилища и, кажется, с интересом наблюдает за сценой, происходящей у Авраама.

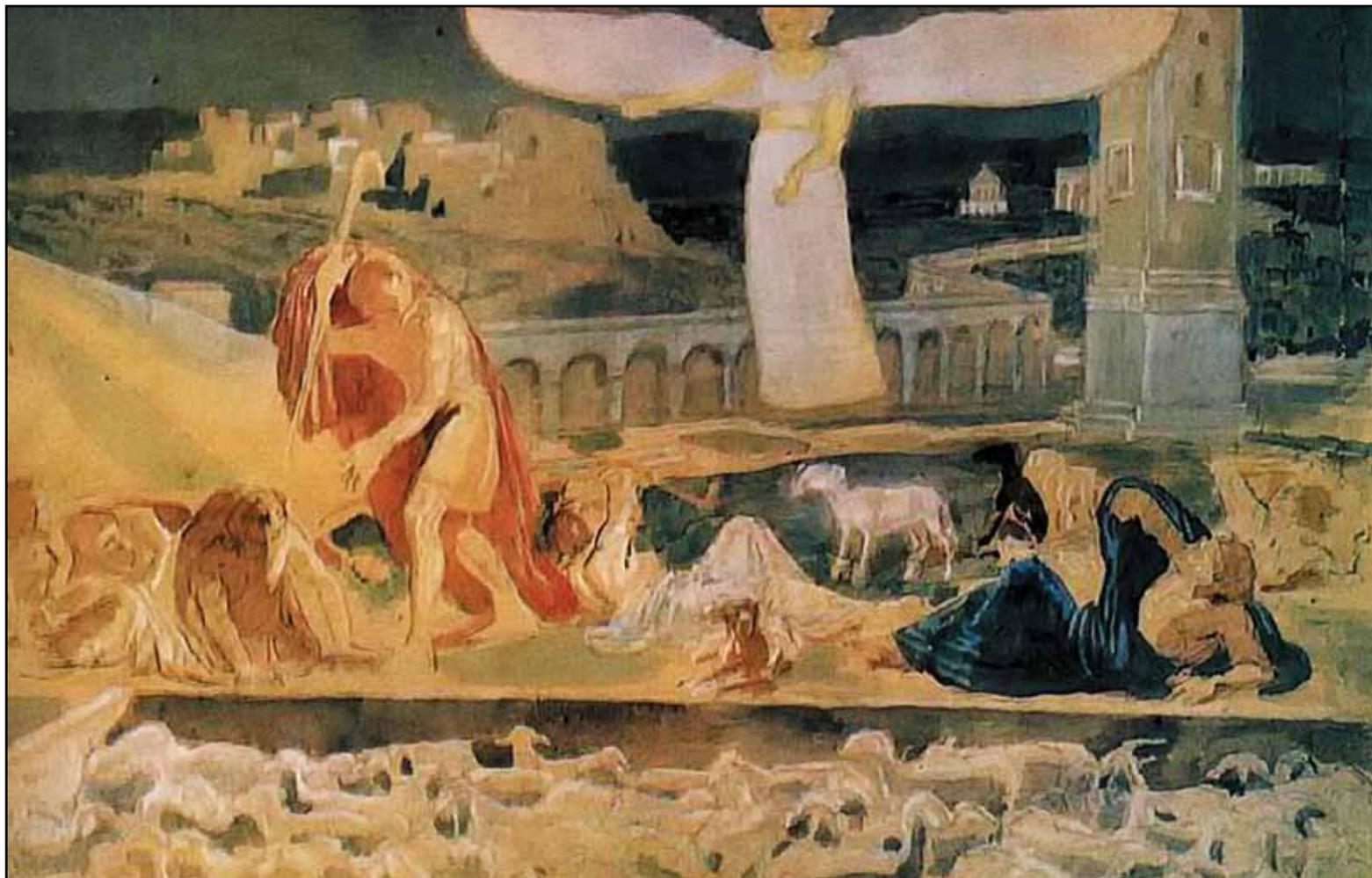
Академическая манера прослеживается в акварели «Моисей перед Богом» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Несложно заметить, насколько отличаются по стилю фигуры сидящего Саваофа, явившегося в густом облаке, и предстоящего перед Ним Моисея. Израильский пророк изображен в классическом стиле, его фигура гораздо объемней за счет светотеневой моделировки и более реалистична благодаря применению цвета. Бог Саваоф, дающий Моисею скрижали Завета, написан строгой контурной линией и упрощенным рисунком, вызывающим в памяти греческую вазопись. Его изображе-

Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. 1850-е

ние тронута лишь белилами. Подобным контрастом стиля – реалистично показанный Моисей и контурно намеченный Бог Израиля – художник показывает отличие природы Господа и человека.

Удивительна по красоте и силе выразительности акварель «Архангел Гавриил поражает Захарию немотой» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Она не такая монохромная, как предыдущая, а сияет свежестью красок, переливающихся, словно перламутр. В работе запечатлена новозаветная история про вознесение архангела Гавриила священнику Захарии о скором рождении сына – великого пророка перед Богом. Усомнившегося старца архангел наказывает за неверие: лишает дара речи вплоть до рождения младенца, которого нарекут Иоанном и которому суждено стать Предтечей Христа.

Техника акварели позволяет художнику добиться эффекта свечения красок. Основные атрибуты храмового алтаря – семисвечник, аналой – Иванов пишет, лишь обозначая сакральное пространство, при этом не загромождая композицию второстепенными деталями. Светящийся абстрактный фон, не привязывающий изображение к конкретному месту, и белое сияние, окружающее фигуру ангела, словно выносят сцену из помещения иудейского



Вверху: Явление ангела, благовествующего пастухам о рождении Христа. 1850-е

Внизу: Сон Иосифа. 1850-е



храма и ставят его вне пространства и времени.

А в другой новозаветной акварели явление ангела Божьего трактуется Ивановым как чудо. «Сон Иосифа» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – мистическое видение, словно залитое ослепительным светом, исходящим, однако, не от ангела, а от спящей Марии, точнее, от Младенца, Которого Она носит под сердцем. Посланник Божий во сне открывает Иосифу истину о неземном происхождении Ребенка и имя Спасителя – Иисус.

«Хождение по водам» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – замечательная работа, сюжет которой – одно из чудес Христа. Выразительные средства этой акварели весьма ограничены, однако при всей лаконичности она чрезвычайно выразительна. Художник работает цветовыми пятнами, при этом использует коричневый тон самой бумаги, просто не нанося на него краску в нужных местах. Фигуры Христа и Его ученика Петра, усомнившегося в своей способности идти по воде, подобно Учителю, обозначены лишь белым контуром. Создается впечатление спонтанности рисунка, а два силуэта словно написаны за считанные минуты. Внутри контура окрашены только волосы, кисти рук и одежды Христа, а фигура Петра – и вовсе абрис, что дает эффект невесомости и бесплотности, который, в свою

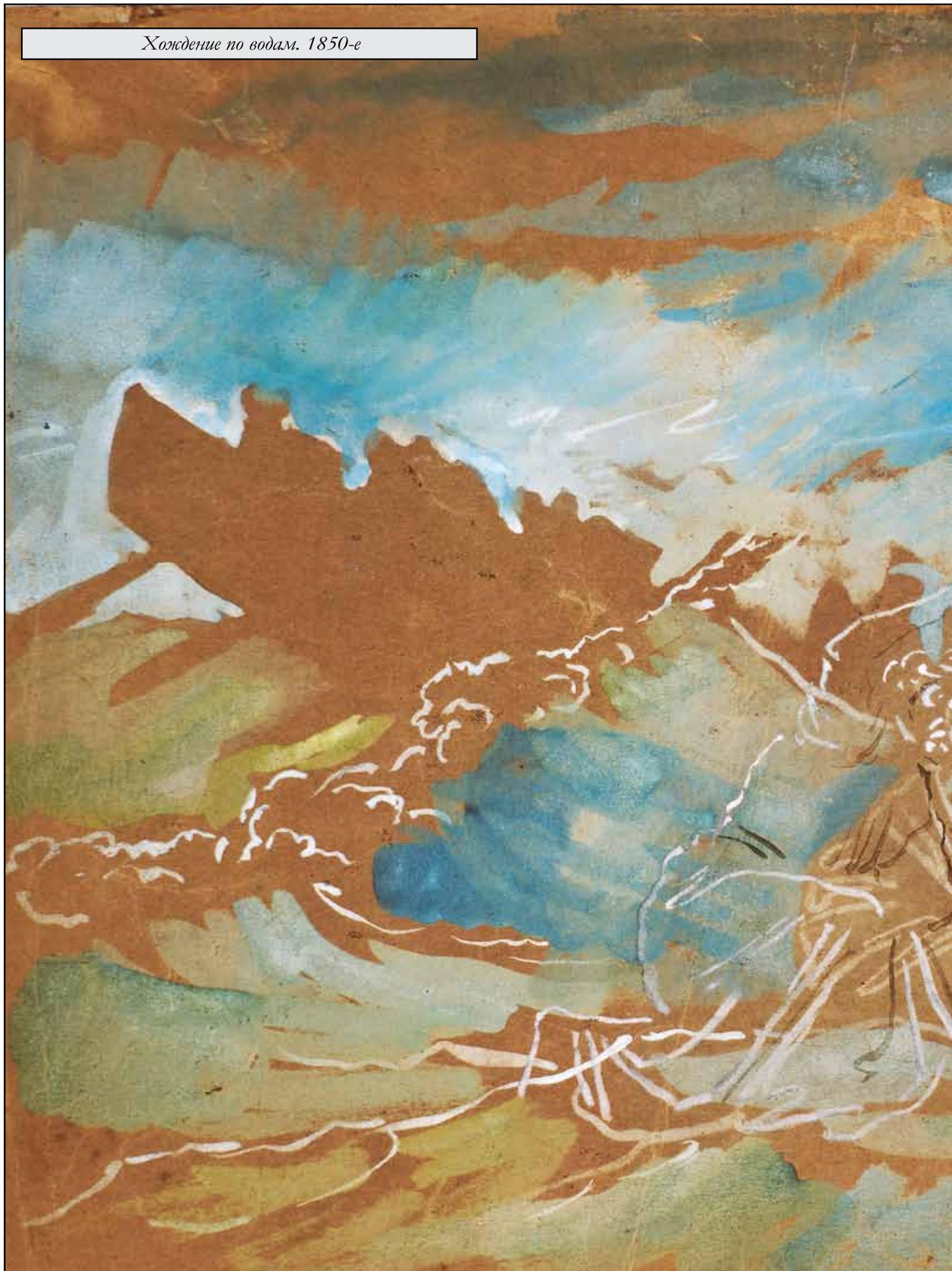


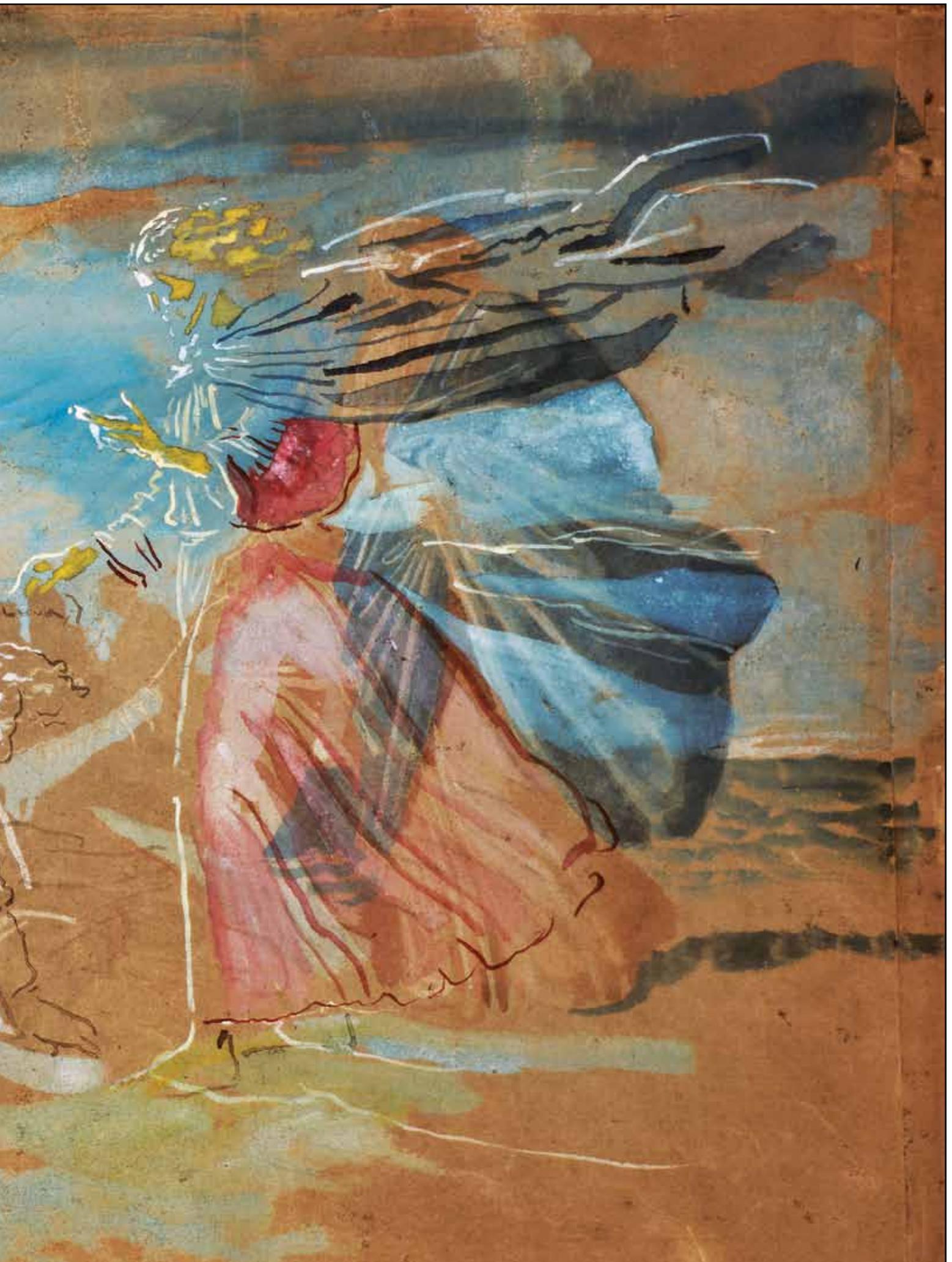
Проповедь Иоанна Крестителя. Фрагмент. 1850-е

Христос и Никодим. 1850-е



Хождение по водам. 1850-е

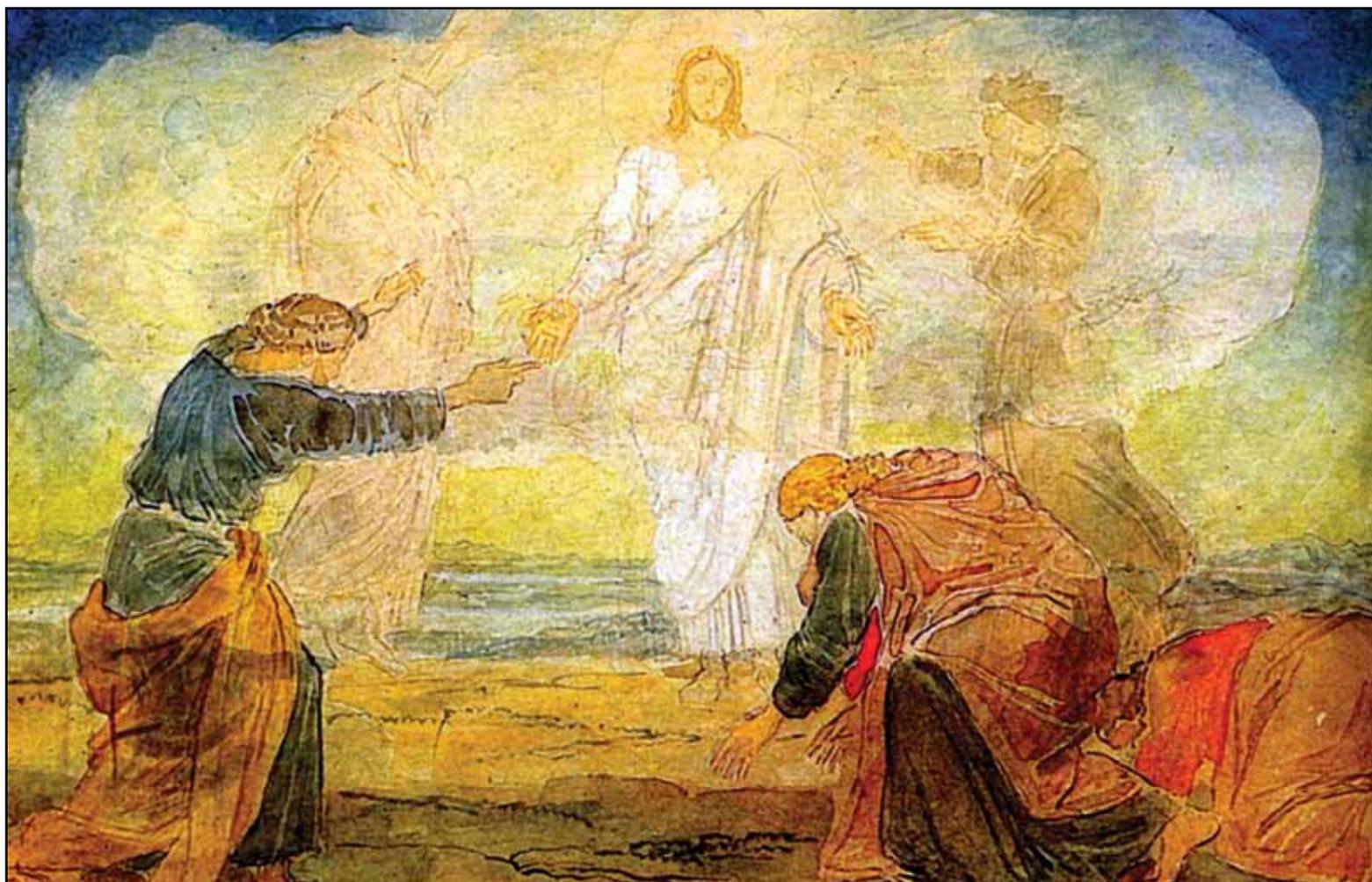






Вверху: Проповедь Христа в храме. 1850-е

Внизу: Преображение. 1850-е





Иосиф Аримафейский и Никодим переносят тело Христа. 1850-е

очередь, выводит изображение из реального измерения и ставит его вне времени, делая библейский сюжет чудом, а не событием истории.

В работе «Христос и Никодим» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) живописец обращается к проповеди Христа, адресованной одному только слушателю – Никодиму, начальнику фарисеев, уважаемому и образованному иудею преклонных лет, тайно пришедшему ночью к Христу в поисках истины. Выбор сюжета не случаен – той ночью Христос объяснил Никодиму, зачем пришел в этот мир и как добиться спасения. Есть только один путь достичь Царствия Небесного – родиться заново, то есть принять крещение и родиться во Христе, очистив свое сердце от греха. Об этом и хотел напомнить людям Иванов, планируя поместить роспись по эскизу в свой храм.

На акварели «Иосиф Аримафейский и Никодим переносят тело Христа» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва) представлена одна из скорбных сцен страданий Христовых. Иосиф Аримафейский был учеником Иисуса, именно он снял тело Спасителя с Креста и вместе с Никодимом, тайно уверовавшим во Христа, осуществил Его погребение. Симметричная композиция, выдающая академическую выучку художника, усиливает строгость компоновки фигур благодаря каменной ограде с четко обозначенным по центру входом. Центральное место в

работе отведено Иосифу и Никодиму, готовящимся опустить тело на расстеленные на земле белые пелены, их фигуры обозначены белилами. Остальные участники сцены – женщины, собирающиеся умащивать Иисуса благовониями, и проходящие мимо солдаты – едва намечены контурным рисунком.

Эскизы так и не были переведены в масло, а храм искусства, храм человечества не был построен. Утопичной идее Александра Иванова не суждено было сбыться, однако акварели являют собой замечательные творения его кисти. Дописать запланированные эскизы художник не успел.

Финал

В 1858 живописец вернулся в Петербург и привез с собой полотно «Явление Христа народу». Чего ожидал Иванов? Успеха, честно выстраданного двадцатилетним кропотливым трудом над серьезным произведением, поднимавшим философские и нравственные проблемы? Картина экспонировалась в Белом зале Зимнего дворца, как того хотел сам автор. С работой ознакомились члены императорской семьи и президент Академии художеств – великая княгиня Мария Николаевна. Через несколько дней холст был перенесен в Академию художеств: он не произвел впечатления на высокопоставленных особ. Здесь произведение Иванова предстало на суд публики, надежда которой,



Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за Ним, смотрят издали на Распятие. 1850-е

как выяснилось, тоже не оправдало. Академики были разочарованы картиной, не поняв ее.

Александр Иванов, двадцать лет положивший на создание исторического полотна, был словно оглушен столь прохладным приемом. Картина экспонировалась в июне, а уже в начале июля 1858, заболев холерой, художник умер, не дождавшись признания своего труда. По величайшей иронии судьбы в тот же день «Явление Христа народу» было куплено императором Александром II, а Александр Андреевич уже посмертно удостоен ордена Святого Владимира.

Поэт Петр Вяземский в 1858 посвятил Александру Иванову стихотворение, в котором ясно читается его преклонение перед художником, «поклонником чистой красоты», свято веровавшим в искусство:

...Красною, глядя на тебя,
Поэт и труженик-художник!
Отвергнув льстивых муз треножник
И крест единый возлюбя,
Святой земли жилец заочный,
Ее душой ты угадал,
Ее для нас завоевал
Своею кистью полномочной.

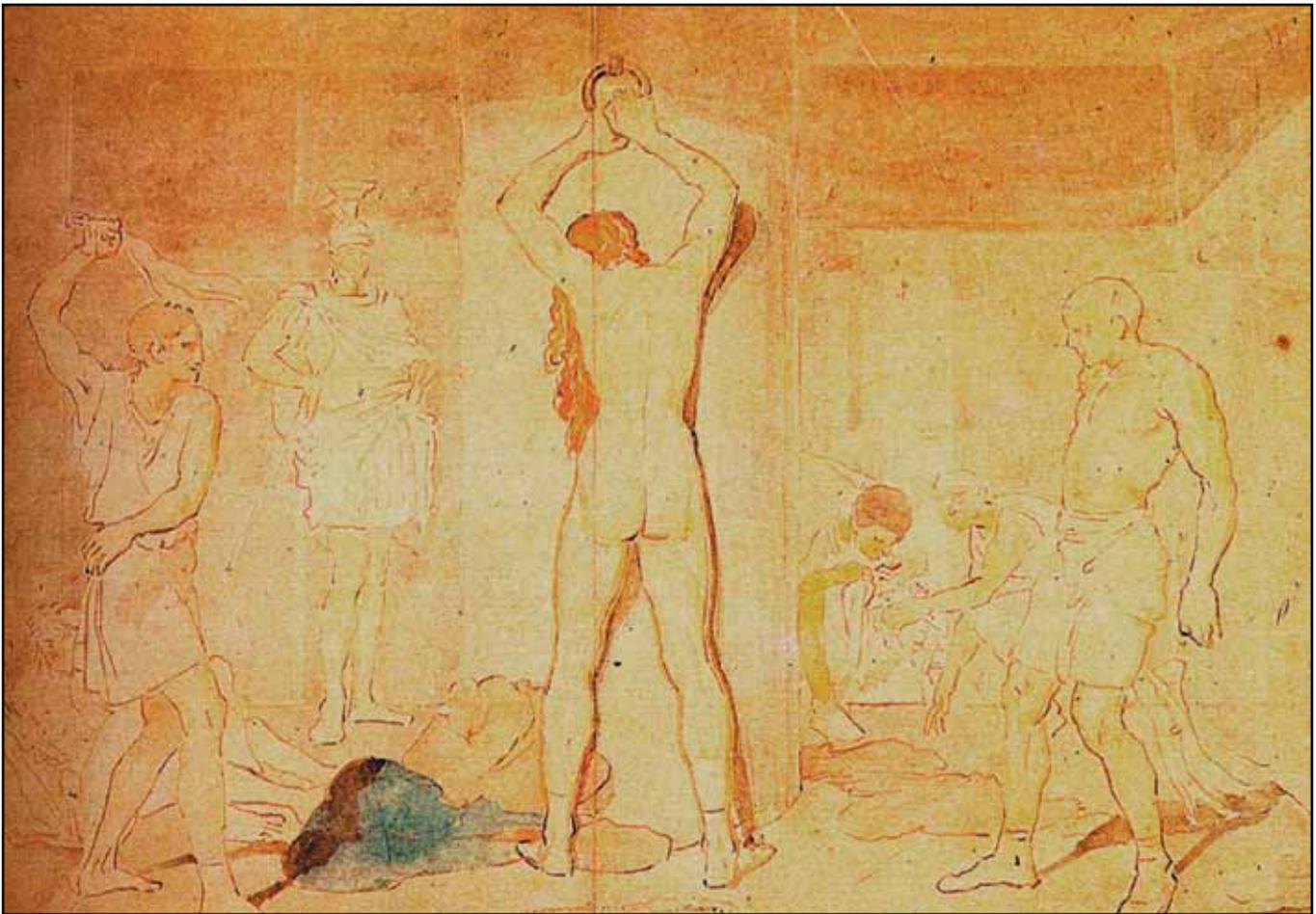
И что тебе народный суд?
В наш век блестящих скороспелок,

Промышленных и всяких сделок,
Как добросовестен твой труд!
В одно созданье мысль и чувство,
Всю жизнь сосредоточил ты;
Поклонник чистой красоты,
Ты свято веровал в искусство.

В избытке задушевных сил,
Как схимник, жаждущий спасенья,
Свой дух постом уединенья
Ты отрезвил, ты окрилил.
В искусе строго одиноком
Ты прожил долгие года
И то прозрел, что никогда
Не увидать телесным оком.

Священной книги чуда
Тебе явились без покрова,
И над твоей главою снова
Разверзлись в славе небеса.
Глас вопиющего в пустыне
Ты слышал, ты уразумел -
И ты сей день запечатлел
Своей душой в своей картине...

(Петр Вяземский «Александру Андреевичу Иванову», 1858.)



Вверху: Бичевание Христа. 1850-е

Внизу: Христос в Гефсиманском саду. 1850-е



Примечание:

1. Данилова И. Е. Александр Иванов и Флоренция (К вопросу о творческой судьбе картины «Явление Мессии») // Вестник истории, литературы, искусства. Том IV. – М.: Наука, 2007. С. 211–212.

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора.** 1824. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 4–5 – **Иосиф в темнице истолковывает сны царедворцам фараона.** 1827. Холст, масло, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 6 – **Беллерофонт отправляется в поход против Химеры.** 1829. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 7 – **Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением.** 1831–1834. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8 – **Братья Иосифа находят чашу в мешке Веннамина.** 1831–1833. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 9 – **Мальчик, играющий на флейте.** 1830-е. Бумага, итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Голова Аполлона Бельведерского. 1830–1831. Бумага, итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Голова Христа. 1834. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Вирсавия. 1843. Бумага, акварель. Российская государственная библиотека, Москва
- стр. 10–11 – **Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения.** 1835. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 12 – **Девочка-альбанка в дверях.** Начало 1830-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 13 – **Портрет Н. В. Гоголя.** 1841. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 14 – **Портрет Виттории Марини.** Конец 1840-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 15 – **Жених, покупающий серьги для невесты.** 1838. Акварель, итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Торре дель Греко близ Помпеи. 1846. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16–17 – **Явление Христа народу.** 1837–1857. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18–19 – **Апиева дорога при закате солнца.** 1845. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 20 – **Оливы у кладбища в Альбано. Молодой месяц.** Вторая половина 1830-х – 1840-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – **Дерево в парке Киджи.** 1830-е–1840-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22–23 – **Ветка.** Вторая половина 1830-х – 1840-е. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 – **Неаполитанский залив у Кастелламаре.** 1846. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Понтийские болота. Вторая половина 1830-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 25 – **Оливковое дерево. Долина Ариччи.** 1842. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26 – **Два лежащих на красных и белых драпировках обнаженных мальчика на фоне пейзажа и намеченная фигура третьего, стоящего мальчика.** Вторая половина 1830-х. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Семь мальчиков. 1840-е–1850-е. Бумага на холсте, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 27 – **На берегу Неаполитанского залива. Фрагмент.** Вторая половина 1830-х – 1840-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Вода и камни под Палаццуоло. Начало 1850-х. Бумага, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 28 – **Нагой мальчик.** 1840-е–1850-е. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Полуфигура обнаженного мальчика. 1830-е–1840-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 29 – **Мальчик-пифферари.** 1830-е. Бумага, наклеенная на холст. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Четыре нагих мальчика. 1830-е–1840-е. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 30 – **Голова Христа (три варианта). Гипсовые головы Аполлона Бельведерского, Венеры Медицейской, Лаокоона и маска, обобщающая предыдущие три типа, в повороте головы Христа.** Вторая половина 1830-х – 1840-е. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 31 – **Путешественник.** Вторая половина 1830-х. Бумага на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Голова Христа. 1840-е. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32 – **Женская голова, в повороте головы Иоанна Крестителя.** Вторая половина 1830-х. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 33 – **Голова Иоанна Крестителя.** Вторая половина 1830-х – 1840-е. Холст, бумага, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34 – **Голова апостола Андрея.** 1840-е. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – **Голова фарисея в чалме.** 1830-е–1840-е. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Голова в повороте дрожащего. 1830-е–1840-е. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Мужская голова в повороте сомневающегося. 1830-е–1840-е. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Голова в повороте дрожащего. 1840-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 36 – **Иоанн Богослов (полуфигура).** Вторая половина 1830-х. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 37 – **Два варианта головы раба.** 1837–1857. Холст, бумага, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Старик и мальчик, выходящие из воды. Фрагмент. Вторая половина 1830-х – 1840-е. Бумага на холсте, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 38 – **Три странника, возвещающих Аврааму рождение Исаака.** 1850-е. Бумага, акварель, белила, кисть. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Моисей перед Богом. 1850-е. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 39 – **Архангел Гавриил поражает Захарию немотой.** 1850-е. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40 – **Явление ангела, благовествующего пастухам о рождении Христа.** 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, итальянский карандаш.
 Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Сон Иосифа.** 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, кисть. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 41 – **Проповедь Иоанна Крестителя.** Фрагмент. 1850-е. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Христос и Никодим. 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, кисть. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 42–43 – **Хождение по водам.** 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, кисть. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 44 – **Проповедь Христа в храме.** 1850-е. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Преображение. 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, кисть. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 45 – **Иосиф Аримафейский и Никодим переносят тело Христа.** 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, кисть.
 Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 46 – **Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за Ним, смотрят издали на Распятие.** 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, кисть.
 Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 47 – **Бичевание Христа.** 1850-е. Бумага коричневая, акварель, белила, кисть. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Христос в Гефсиманском саду. 1850-е. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *Д. Перова*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 39 «Александр Андреевич Иванов»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Александр Андреевич Иванов.**
«Явление Христа народу». Фрагмент

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат, г.
Ярославль

Подписано в печать 15. 06. 2010
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№