

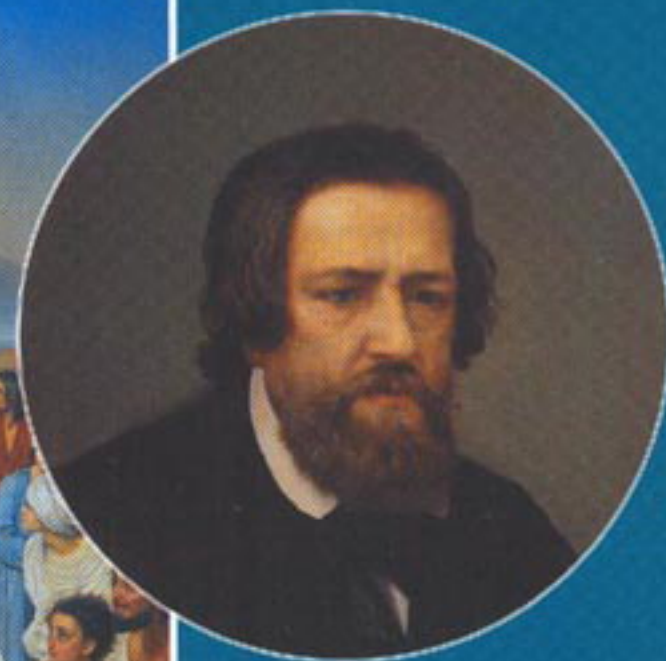
Художественная

ГАЛЕРЕЯ

126

ИВАНОВ

Полное собрание работ всемирно известных художников



Ближайшим товарищем
Иванова был Гоголь

Чернышевский увидел
в нем «человека
будущего»

Шедевр «Явление
Христа народу»
(1837–57) — в деталях

А. Иванов

А. Иванов

Художественная ГАЛЕРЕЯ ИВАНОВ

Содержание

Жизнь и эпоха 3

Знаменитые работы 6

АПОЛЛОН, ГИАЦИНТ И КИПАРИС, ЗАНИМАЮЩИЕСЯ
МУЗЫКОЙ И ПЕНИЕМ (1831–34)

ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА МАРИИ МАГДАЛИНЕ ПОСЛЕ
ВОСКРЕСЕНИЯ (1834–36)

AVE MARIA (1839)

АППИЕВА ДОРОГА ПРИ ЗАКАТЕ СОЛНЦА (1845)

Шедевр 14

ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ (1837–57)

Стиль и техника 20

Картинная галерея 26

ПРИАМ, ИСПРАШИВАЮЩИЙ У АХИЛЛЕСА ТЕЛО ГЕКТОРА
(1824)

ГОЛОВА МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ С СЕРЬГАМИ И ОЖЕРЕЛЬЕМ
(1840-е)

ОЛИВЫ У КЛАДБИЩА В АЛЬБАНО. МОЛОДОЙ МЕСЯЦ
(1840-е)

ВЕТКА (конец 1840-х)

Музеи мира 30

Иллюстрации предоставлены:

Передви обложка: (основная) А. Иванов «Явление Христа народу», Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) С. Постников «Портрет А. А. Иванова», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) А. Иванов «Явление Христа народу» (фрагмент), Государственная Третьяковская галерея, Москва, (ниж, лев) © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург/Художественная библиотека Бриджмена; 4: (верх, лев) А. Иванов «Мастерская Александра Иванова в Риме», Государственная Третьяковская галерея, Москва, (ниж, прав) Ф. Моллер «Портрет Н. В. Боголюбова», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 5: (верх, лев) С. Щедрина «Новый Рим. Замок св. Ангела», Государственная Третьяковская галерея, Москва, (ниж) А. Иванов «Хождение по водам», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 6/7: А. Иванов «Аполлон, Психант и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/11: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 12/13: А. Иванов «Аппиева дорога при закате солнца», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (ниж, лев) © Кунстхалле, Гамбург/Художественная библиотека Бриджмена, (центр, прав) Национальная галерея, Лондон; 15: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 16/17 и 19: А. Иванов «Явление Христа народу», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 21: (верх, лев) А. Иванов «Рыбаки на побережье», Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр, прав) А. Иванов «Деревня», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 22: (верх, прав) А. Иванов «Женит, выбирающий серьги для своей невесты», Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр, лев) А. Иванов «Октябрьский праздник в Риме. Сцена в лоджии (приглашение к танцу)», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (центр) А. Иванов «Монтичелли близ Тиволи», Государственная Третьяковская галерея, Москва, (верх, прав) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 24: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 25: (верх, лев) А. Иванов «Народ израильский поклоняется Золотому тельцу», Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр, прав) А. Иванов «Тайная вечеря», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 26: А. Иванов «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: А. Иванов «Голова молодой женщины с серьгами и ожерельем», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28: А. Иванов «Оливы у кладбища в Альбано. Молодой месяц», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 29: А. Иванов «Ветка», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 30/31: (все) Пермская государственная художественная галерея, Пермь.

«Художественная
галерея» №126

Издатель и учредитель:
ООО «Де Агостини»
Россия, 107140,
г. Москва, ул. Русаковская,
д. 13/1

Адрес редакции:
123298, г. Москва,
ул. Маршала Бирюзова,
д. 1, офис 15

Главный редактор:
А. Панфилов

Печать:
Юнивест-Маркетинг,
Киев, Украина

Тираж: 100 000 экз.

Распространение
в России:
ЗАО «Издательский дом
«БУРДА»

Сведения о подписке,
а также любую другую
интересующую Вас
информацию о серии
«Художественная галерея»
Вы можете получить по
телефону (4852) 45-07-77

Разрешение
на распространение:
№ 27/5-12-5711/21-2559л
от 14.04.2004

© 2007 ООО «Де Агостини»

ISBN 0-7489-7465-2 (серия)
ISBN 5-9774-0087-X

Цена свободная

Редакция оставляет за собой
право заменить
анонсированные материалы.

ОДИНОКИЙ

Половину своей жизни Александр Иванов прожил вне России, в Италии, но все мысли его были о прославлении родины. Стремясь к этой цели, он обрек себя на одиночество, — картина, которой художник отдал двадцать лет, заменила ему семью.

Александр Иванов родился 16 июля (28 июля по новому стилю) 1806 года в Санкт-Петербурге, в семье, жившей художественными интересами. Судьба его отца, академика живописи Андрея Ивановича Иванова, была довольно необычной. Он не знал своих родителей, подкидышем «без роду и племени» его определили в московский Воспитательный дом, откуда в шестилетнем возрасте привезли учиться в петербургскую Академию художеств. Выказав большие способности, Андрей Иванов, по окончании Академии, получил право на пенсионерскую заграничную стажировку, но пожертвовал ею своей сердечной привязанности, женившись 1800 году на дочери мастера немецкого позументного цеха Екатерине Ивановне Деммерт. Заметим, что три брата избранницы Андрея Ивановича были выпускниками Академии.



Предполагается, что в этом персонаже («Путешественник») картины «Явление Христа народу» Александр Иванов изобразил самого себя.

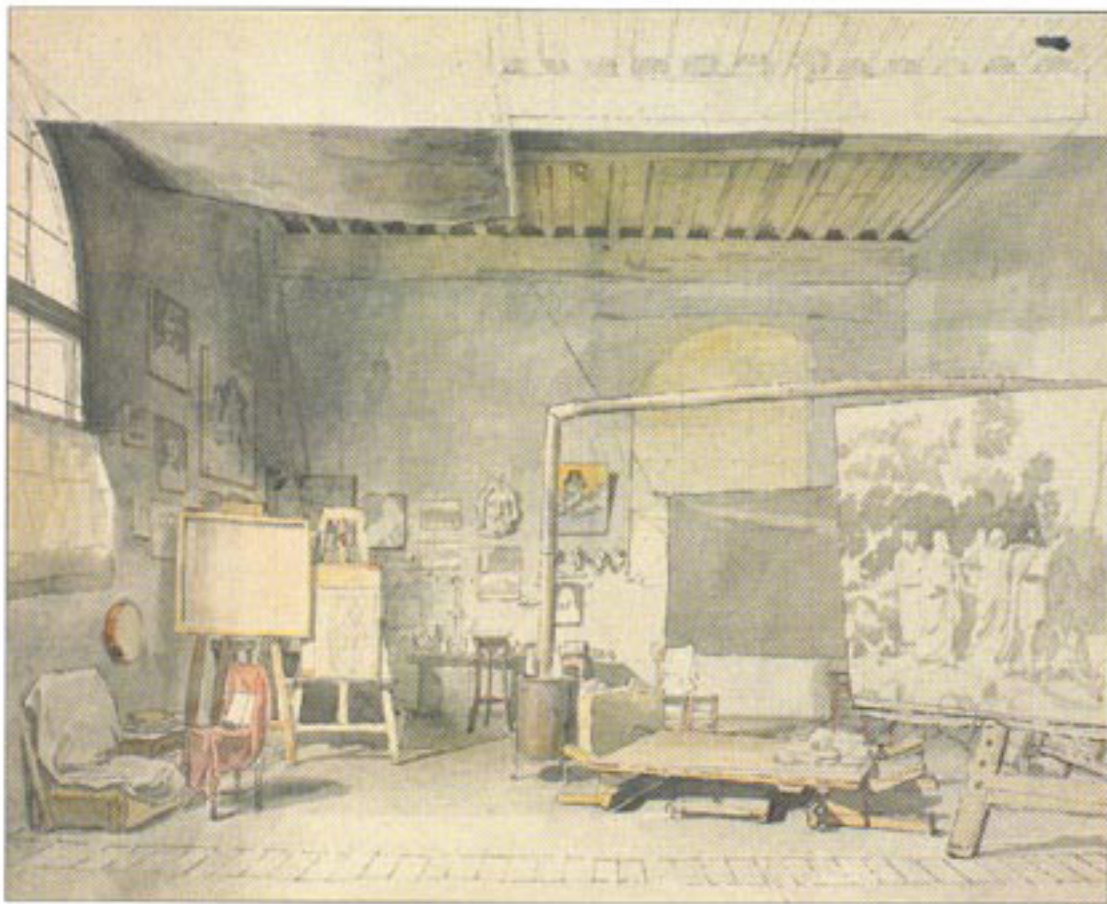
Дети Ивановых (из десяти лишь пятеро дожили до взрослых лет), среди которых Александр был старшим, тоже были склонны к «художествам» — в частности, Сергей Иванов впоследствии стал известным архитектором. Обучением Александра занимались мать и нанятые отцом учителя. Рисовать мальчик начал очень рано — на двенадцатом году жизни Андрей Иванович привел его в Академию, куда его приняли «посторонним» (в отличие от «казеннокоштных») учеником. Это была палка о двух концах. С одной стороны, подросток избежал близкого знакомства с казарменным духом академической жизни; с другой же, был в некотором смысле «белой вороной» и к тому же лишился права на поездку за границу.

Успехи его были очевидны. Начиная с 1822 года, Иванов неизменно получал медали за свои работы. Впрочем, находясь на «положении» сына академика, он давал повод к нелестным подозрениям. Так, профессор А. Егоров, в «историческую» мастерскую которого Иванов попал «в старшем возрасте», нередко бросал, взглянув на ивановские эскизы, — «Не сам», — и отходил в сторону. Самолюбие молодого живописца, конечно же, страдало от этого. Но тем сильнее было желание доказать всем собственную художественную значимость.

В 1827 году типично академическая картина Иванова «Иосиф, толкующий сны в темнице виночерпию и хлебодару» была удостоена золотой медали 1-й степени. Запрет на официальное «пенсионерство» удалось обойти с помощью недавно организованного Общества поощрения художников (ОПХ), давшего



«Подвиг молодого киевлянина во время осады печенегами Киева в 968 году» (ок. 1810) кисти отца героя нашего выпуска, А. И. Иванова. Этой картиной автор выполнял тогдашний «социальный заказ» на пропаганду патриотизма.



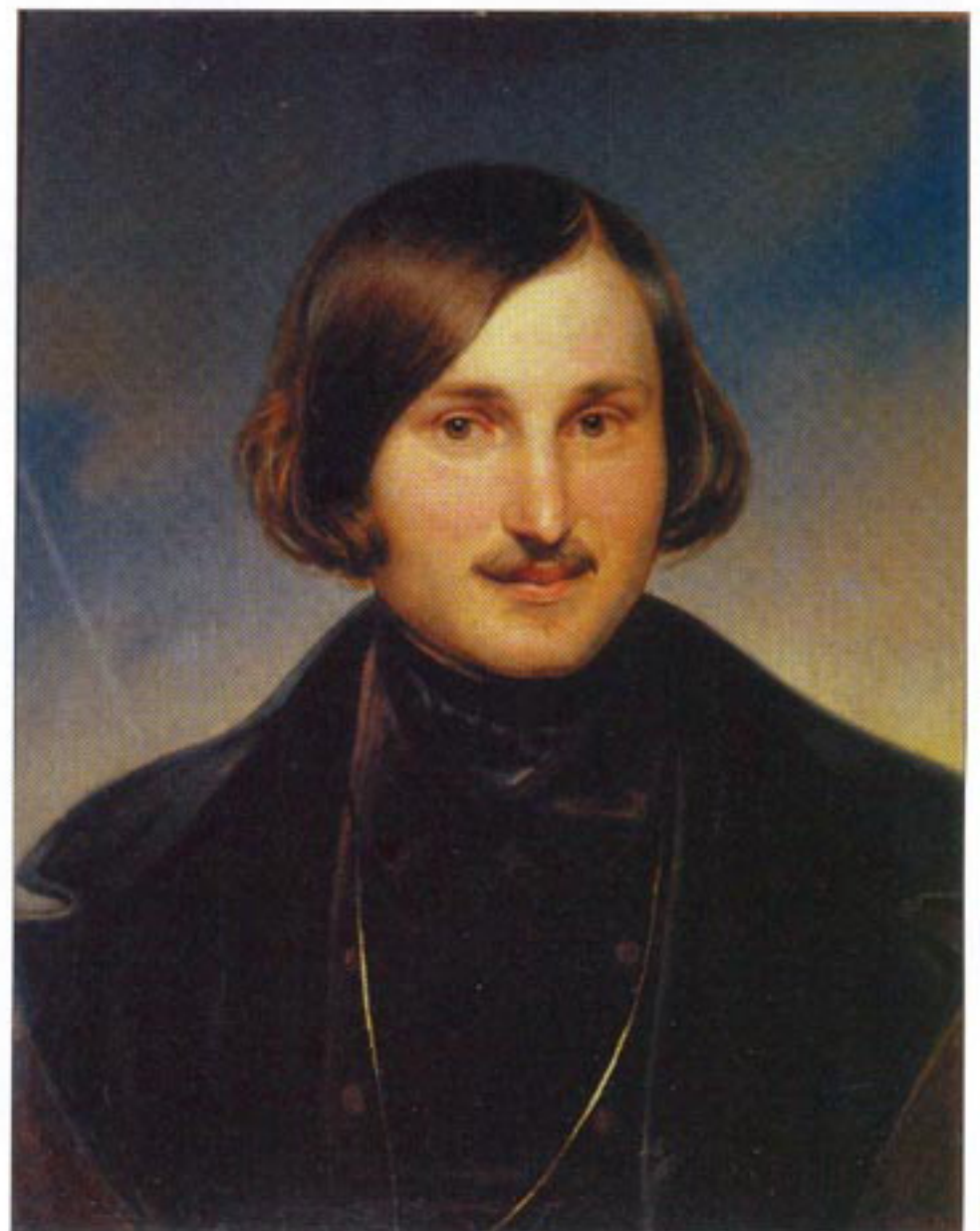
«*Портрет*» римской мастерской А. Иванова, выполненный ее обитателем в конце 1830-х годов. «Мы увидели, — описывал посещение этой студии М. Погодин, — ужасный беспорядок, но такой беспорядок, который тотчас дает знать о принадлежности своей художнику».

В этой фразе речь идет о «Явлении Христа народу», которым были заполнены более чем четверть века жизни Иванова в Италии. Он уехал за границу летом 1830 года и после непродолжительного путешествия по Германии и Австрии в ноябре был в Риме. Все последующие годы мало чем отличались друг от друга. Уже в 1831 году он заговорил о теме «Иоанн Креститель и Христос». Тема не отпускала его. Художник кропотливо искал единственно нужную композицию, делал эскизы, работал на пленэре, подыскивая необходимые модели, пейзажи, их детали и т. д. Практически каждое лето он совершал «познавательные» поездки — как правило, по городам северной Италии. Летом 1836 года Иванов начал писать «Явление Мессии» и не переставал работать над картиной на протяжении двадцати лет.

денеги на четырехлетнее пребывание молодого живописца в Италии. К слову, этой же возможностью несколькими годами раньше воспользовался Карл Брюллов. Впрочем, поездка Иванова чуть не сорвалась, и тут напрашивается очевидная рифма с судьбой отца художника. Иванов, влюбившись в дочь академического учителя музыки Гольпена, решил жениться на ней — этот поступок закрыл бы ему дорогу в Европу. Отцу с большим трудом удалось отговорить сына от опрометчивого шага.

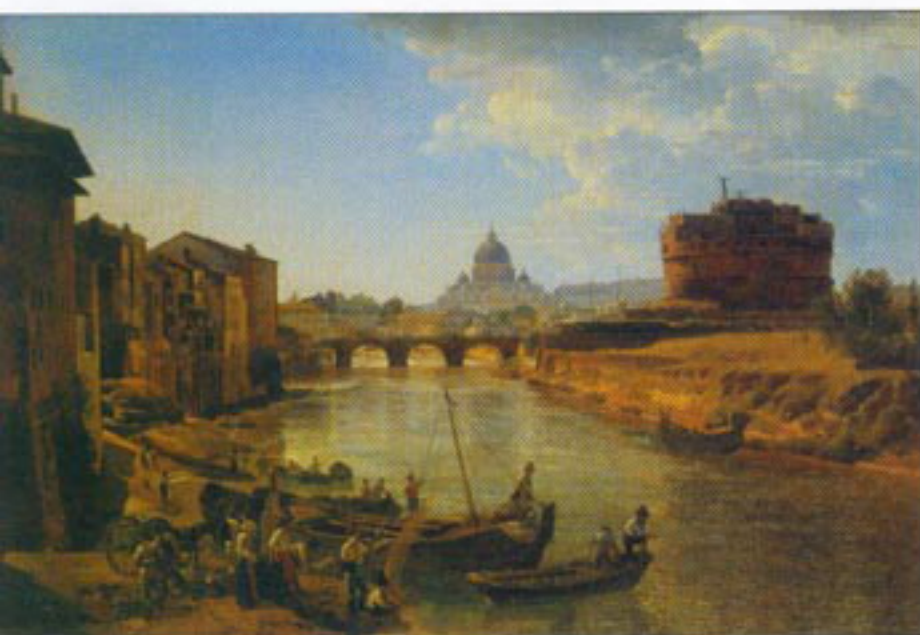
Жизнь он при этом вел более чем скромную. Буквально сразу же по приезде в Италию художник лишился материальной поддержки отца — тот, вследствие интриг, был вынужден уйти из Академии, потеряв профессорское жалованье и казенную квартиру. На жизнь Андрей Иванович с тех пор зарабатывал, расписывая петербургские церкви.

Несколько забегаая вперед, мы хотели бы сразу «закрыть» женскую тему жизни Иванова. Его якобы фатальное одиночество нередко служило сюжетом для более или менее мифологических интерпретаций особенностей его натуры. Но дело в том, что это одиночество вовсе не было фатальным. Так, уже в его итальянских письмах, датируемых летом 1831 года, вновь зазвучали слова о необходимости создания семьи. Вероятно, они были вызваны увлечением Витторией Кальдони, которая в конце концов предпочла Иванову его приятеля Григория Лапченко и вышла за последнего замуж. Около восьми лет (с 1836-го года) художник жил с некоей Терезой, о чем есть глухие упоминания в его переписке. Опыт этот был не слишком удачным. Тереза трижды обворовывала его, делала сцены, которые «интроверт» Иванов на дух не переносил, и в 1844 году он с ней расстался. Наконец, в 1847 году наш герой не без взаимности страстно влюбился в графиню Марию Апраксину. Но и тут его ждала катастрофа — «Машеньку» (как художник называл девушку в своих записках) выдали замуж за князя Мещерского. Вот, кажется, и все романтические истории нашего героя. И, как итог, самоприговор: «Я обрек себя умереть на пути к пользе отечества». Или, как обмолвился современник: «Картина заменила ему семью».



Написанный ивановским приятелем, Ф. Моллером, в 1841 году «Портрет Н. В. Гоголя». Это было время наибольшей близости А. Иванова и Н. Гоголя.

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ



«Новый Рим, замок св. Ангела» кисти одного из самых знаменитых русских «итальянцев», Сильвестра Щедрина (1791–1830). Картина написана за шесть лет до приезда в Рим А. Иванова.

Иванову приходилось постоянно искать деньги — на материалы, на аренду мастерской, на оплату натурщиков. На два года выручило ОПХ, продлив в 1834 году его командировку. В 1838 году в мастерскую художника заглянул будущий император Александр II, пожаловав после этого Иванову трехлетнее содержание. Какие-то пожертвования приносили действия частных лиц — Ф. Чижова, Н. Гюголя, небезызвестной «калужской губернаторши» А. Смирновой-Россет. В 1845 году Иванова в Риме посетил император Николай I, даровав художнику 300 червонцев. Наконец, в 1857 году императрица, узнав о том, что Иванов в кропотливой работе над картиной почти загубил глаза, отправила его на свои средства на лечение в Германию — это был первый выезд живописца из Италии за 27 лет.

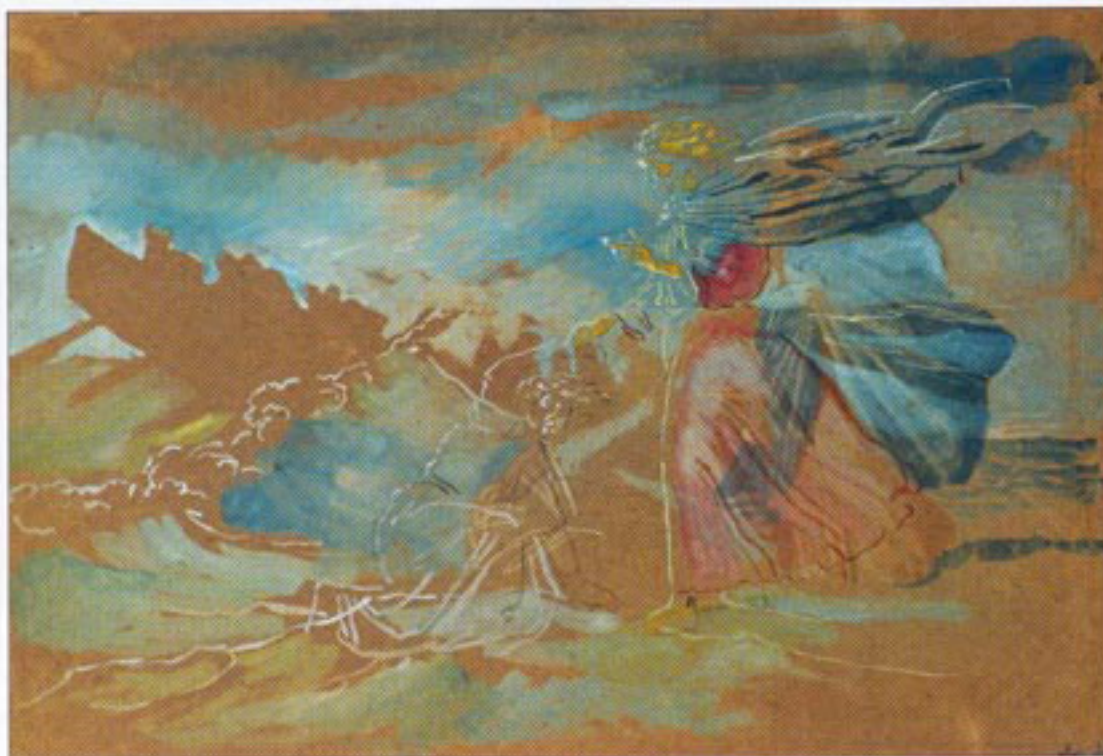
Постепенно все явственнее обнаруживались странности характера, похожие на начало психического заболевания. Иванов и вообще был очень замкнутым человеком. Мастер больше любил слушать, нежели говорить. В итальянской колонии русских художников он стоял особняком, друзей у него не было. Более или менее близкие отношения сложились лишь с Г. Лапченко и Ф. Иорданом. С интересом общался Иванов с лидером «назарей-

цев» Ф. Овербеком и датским скульптором Б. Торвальдсенем. При этом единственный равный, пожалуй, Иванову по дарованию — Брюллов — отзывался о нем как о «кропатели». А «кропатели», по мнению Брюллова, гениями не бывают. Иванов не оставался в долгу, упоминая о «подлости и честолюбии» последнего. В начале 1840-х годов составил кружок близких людей, в него входили Гоголь, Иордан, Иванов и приехавший в Рим пенсионер Академии Ф. Моллер.

Дружба с Гоголем сыграла огромную роль в жизни Иванова, но и она не выдержала испытания временем — это вполне обычная история: два крупных человека не бывают удобны друг для друга.

В конце концов, Иванов полностью затворился в своей «келье», как он называл мастерскую, и перестал кого-либо пускать к себе. У него появилась навязчивая мысль, что его хотят отравить: «Он закупает себе провизию в лавках и сам ходит за водой к фонтану», — свидетельствовал Н. Боткин.

В 1858 году настало время везти «Явление Христа народу» в Россию. Иванов испытывал мистический страх перед возвращением на родину. В конце мая он приехал в Петербург. Сначала его шедевр выставили в Зимнем дворце, потом — перенесли в Академию. В хлопотах о продаже картины императору Иванов получил серьезное нервное потрясение — в какой-то момент ему показалось, что им пренебрегают. Вдруг ему стало плохо, и 3 июля (15 июля по новому стилю) 1858 года художник скончался.



Акварель А. Иванова «Хождение по водам» входит в цикл «Библейские эскизы», над которым художник работал в последние годы жизни.

1806 Родился в Петербурге в семье академика живописи А. И. Иванова.

1817 Поступает учиться в петербургскую Академию художеств «посторонним» учеником.

1827 Удостоен золотой медали 1-й степени за картину «Носиф, толкующий сны в темнице виночерпию и хлебодачу».

1830 Едет в Италию на средства Общества поощрения художников.

1831 Впервые упоминает о замысле картины «Явление Христа народу».

1831–32 Копирует в Сикстинской капелле фреску Микеланджело.

1834 Получает разрешение ОПХ на продление на два года заграничной командировки. Путешествует по северной Италии (Болонья, Феррара, Венеция, Падуя, Верона, Милан, Парма).

1836 Умирает сестра Мария, с которой художника связывали очень теплые отношения.

1838 Знакомится с Н. В. Гоголем. Знакомство быстро перерастает в близкую дружбу. Мастерскую художника посещает великий князь Александр Николаевич.

1842 Знакомится и сближается с профессором Ф. В. Чижовым.

1843 Умирает мать.

1845 Мастерскую художника посещает император Николай I. Высокий гость остается доволен его работой.

1846 В Рим в качестве пенсионера Академии приезжает брат Сергей. «Полураман» с графиней М. Апраксиной.

1847 Отношения с Гоголем оказываются на грани разрыва. Знакомится и много общается с А. Герценом.

1848 Умирает отец.

1857 Лечится в Германии и Австрии. Посещает Лондон.

1858 Возвращается в Россию. Умер 3 июля (15 июля по новому стилю).

Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением

(1831–34)

100 x 139,9 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Герои античных мифов



Гиацинт, любимец Аполлона, учится играть на флейте. Его мифологическая судьба трагична – Аполлон нечаянно убил его во время метания диска. Кровь убитого Гиацинта дала жизнь одноименным цветам.



Пейзаж на заднем плане – неременный атрибут «правильной» академической картины. Все тут сделано по рецептам родоначальника классицизма Никола Пуссена, подобно Иванову, большую часть жизни прожившего в Риме.



Вдохновенное лицо Аполлона является тут символическим объяснением миссии этого божества, покровительствовавшего искусствам. Сам этот образ, созданный Ивановым, олицетворяет музыку, одухотворяющую мир.

На лице еще одного любимца Аполлона, Кипариса, написана печаль. Согласно мифу, Кипарис случайно смертельно ранил прекрасного оленя, которого очень любил (он изображен у ног этого героя), и горько оплакивал его. Боги, вняв мольбам Кипариса, превратили его в дерево печали – кипарис.



Общество поощрения художников, на чьи средства Иванов поехал в Италию, денег своим подотечным не дарило. Они должны были отрабатывать их – посылая каждые два месяца в ОПХ подробные письменные отчеты и представляя в оговоренные сроки законченные картины. Таких картин Иванов в первые шесть лет пребывания за границей создал две – в том числе и картину «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». Она почитателей вполне удовлетворила. Впрочем, и сам автор относился к этой работе с нежностью. Он всю жизнь держал ее перед глазами – на стенах своих мастерских. В этом полотне нашло свое отра-

жение и, в некотором смысле, завершение увлечения Иванова живописью Возрождения – прежде всего, творчеством любимого Рафаэля. Композиция здесь основана на традиционном классицистическом треугольнике, а само решение мифологического сюжета должно подвигнуть зрителя к мысли о преобразующей силе высокого искусства, воспевающего прекрасное. Но есть в этой работе и та правда художнического взгляда, которая заставила известного итальянского классициста Винченцо Камуччини охарактеризовать маленького Гиацинта как «brutta natura» (в переводе: «безобразная натура»).



А. Иванов

Явление Христа Марии Магдалине после воскресения

(1834–36)

242 x 321 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Контраст земного и небесного



«Постараюсь окончить картину некоторым родом полутемно; впрочем, это сделать без черноты», — писал Иванов отцу, объясняя это решение тем, что ему нужно показать «утреннюю глубину», из-за которой Мария не сразу узнала Иисуса.



Лицо Иисуса полно величия и бесстрастия — в отличие от меняющегося на глазах выражения лица Марии: удивление на женском лице сменяется радостью, а радость — любовным порывом, в котором трудно отличить любовь чувственную от любви духовной.



Красные одежды Марии Магдалины контрастируют с белыми одеждами Христа. Красное и белое — суть символы земного беспокойства и небесного покоя.



Еще один контраст рождается в противопоставлении жестов рук — руки Магдалины, устремляющиеся к Христу, «усмиряются» царственным жестом Иисуса.

В 1834 году Общество поощрения художников удовлетворило ходатайство Иванова о продлении срока пенсионерства на два года. Правда, ходатайств было два. Художник, в то время уже увлеченной идеей своей «главной картины», просил Общество спонсировать его поездку в Палестину для ознакомления с «декорациями» того сюжета, что должен был лечь в основу «Явления Христа народу». На эту просьбу последовал отказ с замечательной мотивировкой: «Рафаэль, – ответили Иванову, – не был на Востоке, а создал великие творения». Как бы то ни было, за дополнительные два итальянских года следовало отчитаться. Этим отчетом и стало полотно «Явление Христа Марии Магдалине после

воскресения». Отчет оказался настолько удачным, что художник получил за него звание академика. Картина служит иллюстрацией известной евангельской истории явления Христа после смерти Марии Магдалине, сначала принявшей его за садовника. Цитируем Евангелие от Иоанна: «Она обратившись говорит ему: Раввунни! – что значит: "Учитель!" Иисус говорит ей: не прикасайся ко Мне, ибо я еще не восшел к Отцу Моему». Любопытный факт: стремясь к точности художественного выражения, Иванов убеждал натурщицу, позировавшую ему, вспоминать все свои несчастья и заставлял держать в руках свежий лук, чтобы она плакала как можно естественнее.



© А. Иванов. Явление Христа Марии Магдалине после воскресения. Холст, масло. 242x321. Ж-5263. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

А. Иванов

Ave Maria

(1839)

41 x 55,5 см

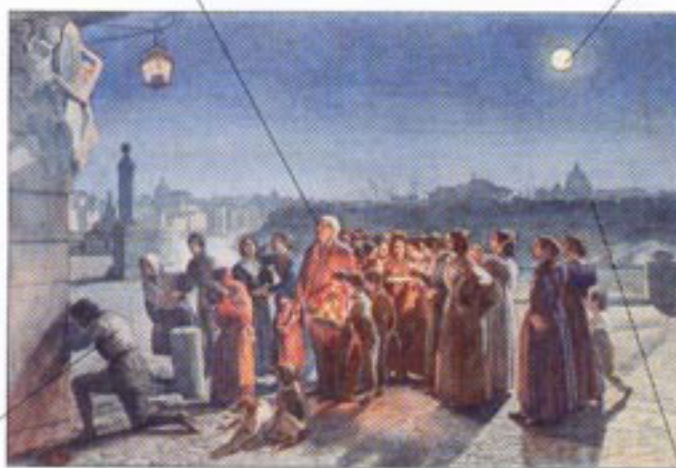
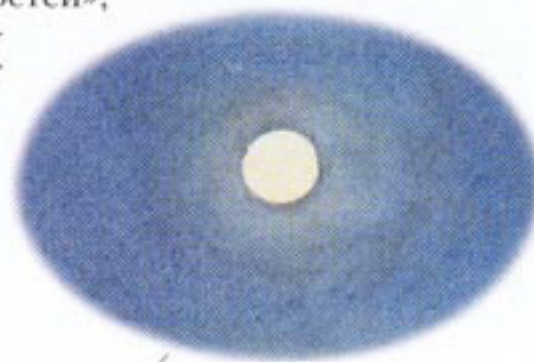
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ночная мистерия

Благоговение — вот что объединяет все это множество лиц в единое целое. Но при этом целое все-таки остается многоликим, потому что всякое лицо представляет собой оригинальную «вариацию на тему», которые всегда так хорошо выходили у выдающегося «психологиста» Иванова.



Как бы **ненаароком** художник решает здесь и чрезвычайно интересную живописную задачу гармоничного «соединения противоположностей», сочетая мертвенный лунный свет с живым светом свечей, которые держат в руках участники славословия.



Пейзаж на заднем плане, показанный самыми скупыми средствами, является географической привязкой — у зрителя не остается сомнений в том, что действие происходит именно в Риме.



Смысл этого действия растолковал в одном из писем сам художник: «Обыкновенное римское собираться на улице, в час после сумерек у каждого образа Богородицы и хором петь ей похвальные песни».



По собственному свидетельству Иванова, эта работа стала его первым акварельным опытом. Интересно, что тремя годами позже художник в письме к наставнику царских детей поэту В. Жуковскому призывал молодых живописцев к серьезности, чтобы «не бросались они ни в шуточный жанр, ни в акварель, ни в радужный колер, ни в быстроту эскизного исполнения». Если вспомнить множество акварелей самого Иванова и свойственную ему «быстроту эскизного исполнения», то этот призыв покажется странным. Но противоречие это без труда разъясняется тем, что все это допускалось художником в «технической», «вспомогательной» области; в письме же

речь шла о законченных картинах. Впрочем, «форсмажорные» обстоятельства иногда оправдывали и нарушение сформулированного Ивановым правила. Например, те, что сопутствовали приезду в декабре 1838 году в Рим великого князя Александра Николаевича. Предоставим слово нашему герою: «Художники засуетились. Марков предложил поднести (наследнику) альбом новейших рисунков каждого из художников русских. Мысль была одобрена, я сейчас же приковал себя к акварельному рисунку, который был почти в аршин величины: он представлял Ave-Maria...» Позже законченную работу Иванов подарил В. Жуковскому.



© А. Иванов. Ave Maria. Бумага, акварель, графитный карандаш. 41x55,5. P-5620. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

А. Иванов

Аппиева дорога при закате солнца

(1845)

44 x 61 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Дорога сквозь века



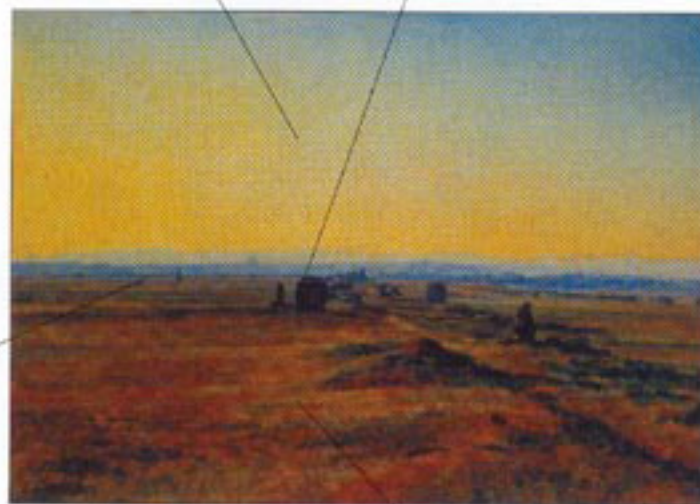
Смелость небесных световых эффектов в этой картине поразительна — они ничуть не уступают тем фантазмагориям света, что прославили Тёрнера.



Развалины древних гробниц — вкупе с акведуком и геометрической линией, «описывающей» графические формы города, — словно задают исторический вектор, связывая время и пространство в единое целое.



Силуэт собора святого Петра тонет в туманной дымке. «Все это великолепие, — подсказывал художник в одном из писем, — находится при закате солнца, а зритель видит на горизонте горы Севера, где решится, наконец, судьба человеческая». Вера Иванова в мессианскую роль, сужденную России, была несокрушимой.



Цветовая гамма этой картины не просто следует «реальности». Тут скрыто решение именно художественной задачи «построения» пространства, в котором цвет играет не меньшую роль, чем, скажем, следование законам перспективы.



«Царица всех дорог» – титул, присвоенный этой знаменитой дороге в I веке одним из древнеримских поэтов. Она – один из устойчивых символов Древнего Рима. Дорогу из Рима в Капую прокладывали в конце IV века до н. э. по всем правилам инженерного искусства под присмотром цензора Аппия Клавдия, отсюда и ее название. Постепенно она обростала, говоря современным языком, «инфраструктурой» – тут появлялись постоянные дворы, гостиницы... и гробницы. Дело в том, что в Риме запрещалось хоронить и кремировать умерших, и поэтому состоятельные римляне облюбовали для «вечного упокоения» именно эту оживленную

дорогу, соревнуясь друг с другом в пышности погребальных сооружений. Эта дорога оказалась дорогой «сквозь века», так как исправно служила вплоть до новейшего времени – по ней уходили завоевывать мир древнеримские легионы, по ней брели в священный Рим средневековые паломники, по ней маршировали солдаты Наполеона... Надо думать, именно историческую «глубину» хотел показать Иванов, приступая к изображению этого живописного вида. Сообщая о своей новой работе по ее окончании, он напишет: «Пожалуй, могут истолковать, что торжествующий Петр, или католицизм над древним миром находится при своем закате».



Явление Христа народу

(1837–57)

540 x 750 см

Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Первые эскизы Иванова на тему «Иоанн Креститель и Христос» датируются 1832 годом. Именно тогда художник написал о новом замысле (еще по секрету) своему отцу и президенту академии художеств А. Н. Оленину. Спрашивая у последнего советов, он отмечал, что избранный им «сюжет составляет сущность всего Евангелия для образованного искусства». И еще: «Сюжет сей никем не замечен из великих мастеров». Довольно странная фраза, не правда ли? Но речь в ней идет не собственно о событии, которое, конечно же, живописали многие художники, а именно о художественном решении — условно говоря, об узнавании в Христе Бога-Спасителя. И тут даже не само повествование было важно для Иванова, а реакция участников на слова Иоанна Крестителя. То есть основа композиции — это диалог жестов и мимических выражений, организующий «звучащее» духовное пространство картины. При этом точность «фактологии» представлялась автору непременным условием точности «метафи-

«Крещение Христа» кисти Сальватора Роза.



зики». В стремлении к первой художник и развернул свою грандиозную «этидную» деятельность. Когда замысел окончательно кристаллизовался, Иванов переехал в новую мастерскую, где можно было разместить гигантский холст. Спустя 21 год готовая картина была показана в Петербурге.

На реке Иордан

На протяжении многих веков сюжет крещения Христа пользовался необыкновенной популярностью среди европейских художников.

Евангельский рассказ о крещении Христа привлекал многих живописцев. Но у всякого была своя причина обратиться к нему. Как правило, эти причины диктовались особенностями художественной идеологии на том или ином историческом отрезке. Так, например, в «Крещении Христа» (ок. 1450) кисти Пьеро делла Франческа (ок. 1415–1492) на первый план выступает почти математически выверенная композиция, то есть этот ренессансный художник решает, прежде всего, композиционные задачи

вместе со стремлением максимально реалистично написать своих героев, не слишком, видимо, озабочиваясь духовным смыслом происходящего. В варианте «Крещения», автором которого является Сальватор Роза (1615–1673), бросается в глаза другое. А именно — очевидный «караважизм» в жестах персонажей и некое смешение различных художественных принципов: Роза, выстраивая типично классицистический пейзаж, заметно романтизирует его. Кстати, Иванов, побывав осенью 1840 года во Флоренции, копировал в Палаццо Питти пейзажи этого живописца.



«Крещение Христа» кисти Пьеро делла Франческа. Обратите внимание на «концептуальную» приземленность образов участников этой мистерии.

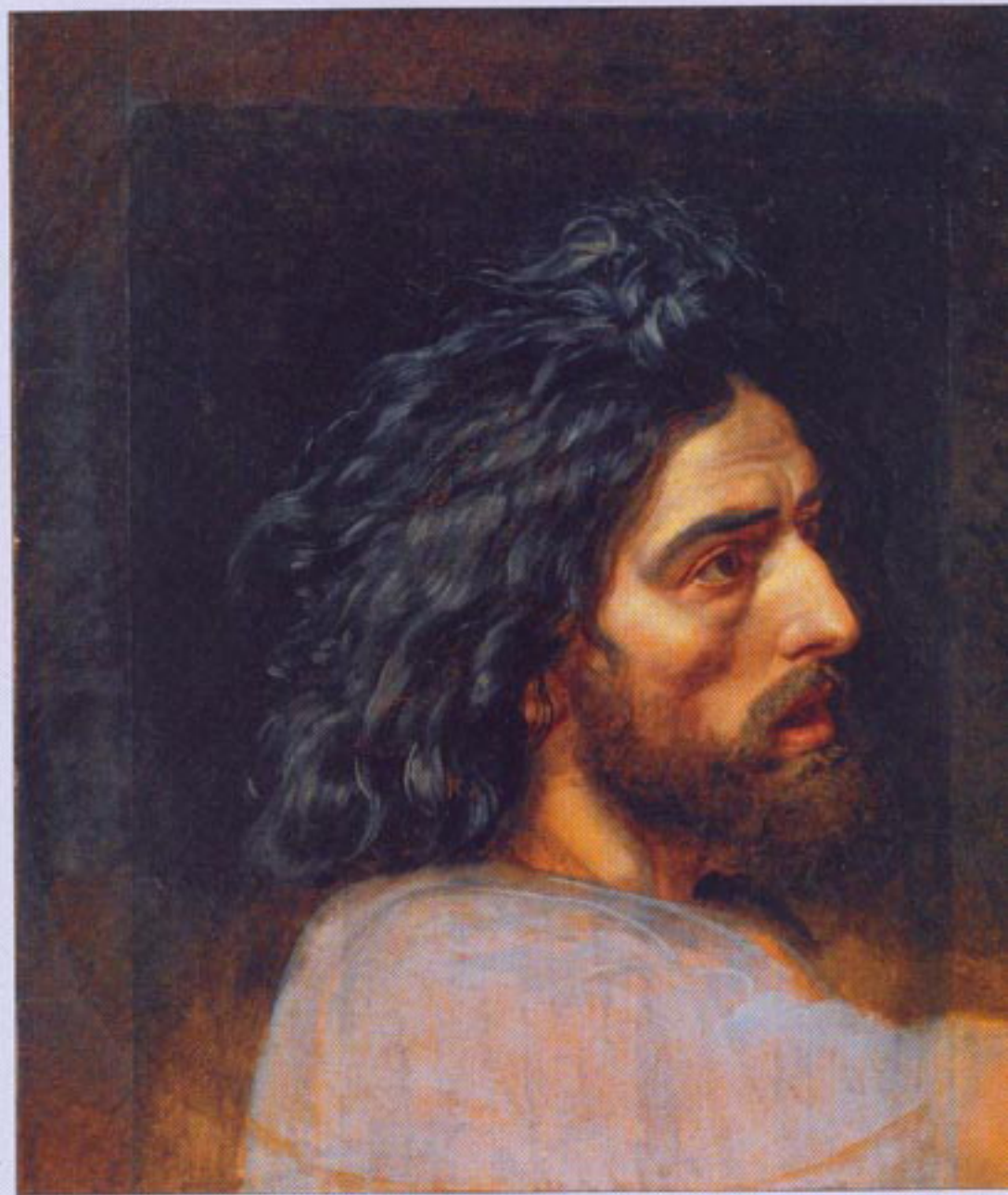
Воссоздаем работу Иванова

Вот как описывал шедевр Иванова Николай Гоголь: «В это самое время, когда все движется такими различными движениями, показывается вдали Тот самый, во имя Которого уже совершилось крещение, — и здесь настоящая минута картины. Предтеча взят именно в тот миг, когда, указавши на Спасителя перстом, произносит: "Се Агнец, вземляй грехи мира!" И вся толпа, не оставляя выражений лиц своих, устремляется или глазом, или мыслию к Тому, на Которого указал пророк. Сверх прежних, не успевших сбежать с лиц, впечатлений, пробегают по всем лицам новые впечатления. Чудным светом осветились лица передовых избранных, тогда как другие стараются еще войти в смысл непонятных слов, недоумевая, как может один взять на себя грехи всего мира, и третьи сомнительно колеблют головой...»

Отметим, что следование академическим законам, требующим от изображения идеальной правильности, тут не является абсолютным. Они используются автором постольку, поскольку служат «идеологии». Известный факт: изощренный художнический глаз С. Зарянка сразу отметил «неправильность» в расположении стоп Спасителя. Но сама маскировка этой неправильности под «правильность» указывает на сознательность приема — по мнению искусствоведов, Иванов обратился здесь к опыту иконописцев, всегда изображавших Христа не идущим, а как бы летящим «по земле».

Всякий персонаж этой картины просится в отдельное исследование (коих, впрочем, написано немало). Наш художник, приступая к «повторению» ивановской кисти, остановился на живописной центральной группе, в которую входят Иоанн Креститель и юный Иоанн, будущий любимый ученик Христа.

© А. Иванов. Голова Иоанна Крестителя. Бумага на холсте, масло. 64,2x58. Ж-5284. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



«Голова Иоанна Крестителя». Этюд к картине «Явление Христа народу».

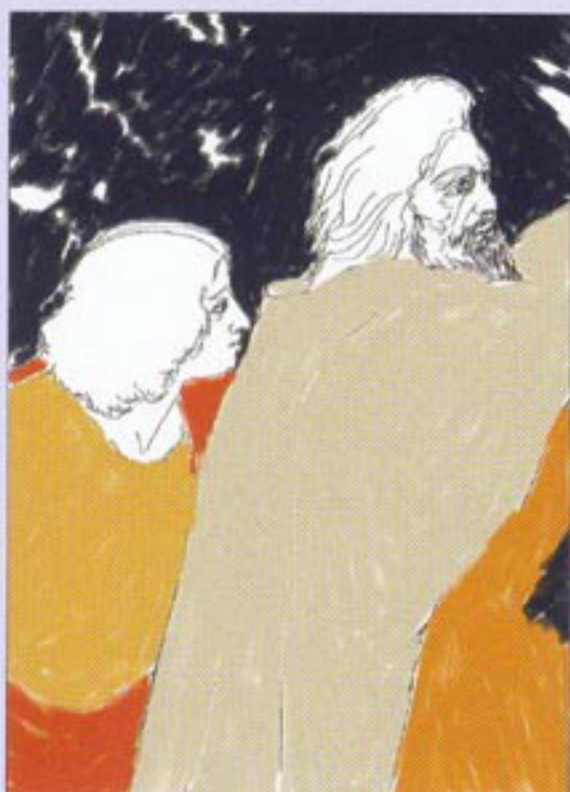


Два варианта головы раба задают направление того поиска последнего решения, который кропотливо вел Иванов.

© А. Иванов. Голова раба с веревкой на шее. Бумага на холсте, масло. 51,5x70,5. Ж-5285. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург







1. НАБРОСОК

Первым делом наш художник занялся штриховым наброском. Подмалевок заднего плана он выполнил смесью обожженной тердисиены и прусской синьки; плащ Иоанна Крестителя – смесью желтого

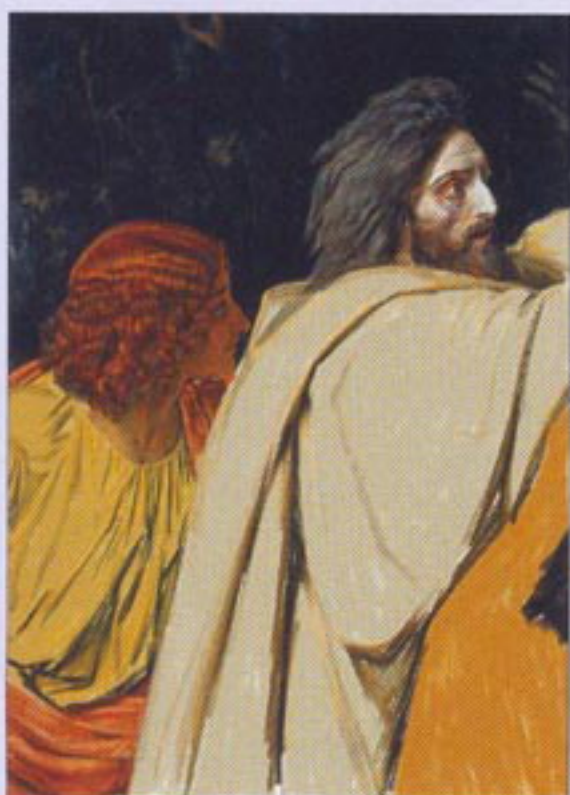
кадмия, красного кадмия, синего ультрамарина и белил; подмалевок под овечью шкуру – той же смесью, но с вдвое меньшим количеством белил и уменьшением доли синего ультрамарина в пользу красного кадмия. Для воспроизведения одежды юного Иоанна, будущего апостола, художник использовал две краски – а) смесь ализаринового кармина, лимонной желтой и белил; б) смесь ализаринового кармина, белил и желтой охры.



2. ЛИЦА

Далее наш художник произвел первоначальное («грубое») окрашивание лиц. Лицо Иоанна Крестителя написано смесью белил, обожженной тердисиены, желтого кадмия и синего кобальта; его волосы –

«недомешанной» смесью обожженной тердисиены, прусской синьки и белил; лицо будущего Иоанна Богослова – смесью белил, обожженной тердисиены, красного кадмия и желтой охры; его волосы – смесью красного кадмия, желтого кадмия и обожженной тердисиены. На этой же стадии смесью обожженной тердисиены и желтого кадмия были обозначены основные линии складок ткани.



3. ЗАДНИЙ ПЛАН

На третьем этапе наш художник уточнил задний план. Светлые области листвы он прописал смесью желтой охры и прусской синьки, а просвет между листьями – смесью лимонной желтой крас-

ки и синего ультрамарина. Окончательной отделке подверглись волосы Иоанна Крестителя. В волосах будущего апостола смесью ализаринового кармина, лимонной желтой краски и белил были показаны блики – при этом наш художник наносил короткие и частые мазки. Поработал он на этом этапе также над чертами лица и глазами.



4. ПРОРАБОТКА ДЕТАЛЕЙ

Добавляя белила и желтый кадмий в «цвет» подмалевка, наш художник добился того, чтобы складки плаща Иоанна Крестителя выглядели плавными. На хи-

тоне будущего апостола переход тонов был сглажен смесью лимонной желтой краски, среднего желтого кадмия и натуральной тердисиены; а на его плаще – смесью красного кадмия, желтой охры и белил. Наконец, круговыми и волнообразными мазками, выполненными жесткой кистью, наш художник воспроизвел фактуру овечьей шкуры, причем в области темных тонов использовалась смесь обожженной тердисиены и желтого среднего кадмия; в области средних тонов – та же смесь с добавлением лимонной желтой краски; в области светлых тонов – та же смесь с добавлением белил.

«Вот Агнец Божий...»



Дерево

Это дерево покажется хорошо знакомым каждому, кто видел лучшие пейзажные этюды, выполненные Ивановым в процессе подготовительной работы. Не случайно художник столь мучительно искал нужную ему натуру — этот пейзаж, выросший из итальянских видов XIX века, выглядит совершенно древнееврейским.



Христос

«Он, в небесном спокойствии и чудном отдалении, тихой и твердой стопой уже приближается к людям», — писал Гоголь в статье «Исторический живописец Иванов», вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями». В этой статье Гоголь попытался «рассказать» картину, но, сам Иванов, если верить свидетелю, относился к гоголевскому «рассказу» довольно скептически.



Руки Иоанна Крестителя

Правая рука Крестителя сообщает основной динамический импульс всей композиции. Динамическая кривая при этом, несмотря на прихотливость и «разпоречивость» человеческих жестов, имеет вполне определенную структуру и похожа на размещенную горизонтально латинскую букву «S».



«Ближайший к Христу»

Прототипом этого персонажа стал Гоголь, сходство с которым тут без труда угадывается. Известно, что лицо Гоголя Иванов «применивал» ко многим героям своего шедевра, но, в конце концов, остановился на этом сомневающемся мужчине. Быть может, в таком решении отразилось отношение художника к мессианской проповеди своего приятеля? Не забудем, что после 1846 года отношения бывших друзей стали очень прохладными.



Кающиеся

Эту группу взгляд зрителя обычно «проскальзывает», но она появляется в композиции далеко не случайно. Кающиеся, воздев руки, передвигаются к вершине холма, как бы замыкая собой «кривую» линию общего движения.



Раб

В 1858 году, когда картина была привезена в Петербург, молодой император Александр II интересовался у автора, какая роль отведена в ней рабу. Мы не знаем ответа Иванова. Но знаем другое: этот образ — самый «откомментированный» в советском «классовом» искусствоведении. Смысл этих комментариев, думается, ни для кого не является загадкой.

С МЫСЛЮ О «СОВЕРШЕННОЙ» картине

Иванов, никогда не претендовавший на роль «технического» новатора, в подготовительных работах к своей главной картине, тем не менее, совершил настоящий прорыв в будущее — к открытиям импрессионистов и символистов.

Иванова нередко называют «автором одной картины». Это, конечно, не совсем верно. Да, «Явление Христа народу» явно выделяется в ряду законченных ивановских полотен, рядом с ним первые его «академические» произведения (тоже, впрочем, удивлявшие современников блестящим исполнением) заметно «стушевывают-

ся», меркнут. Да и сама продолжительность работы над этим шедевром, некоторая «заикленность» автора на нем, вызывавшая не только восхищение и удивление, но и злые насмешки, говорит сама за себя. Вместе с тем в этом определении — «автор одной картины» — есть несправедливое сужение художественного мира Ива-

Академизм

В академической живописи — а именно она была тем фундаментом, на котором строилось обучение в петербургской Академии художеств в первой половине XIX века, — существовала жесткая иерархия художественных тем. На высшей ступени этой иерархии обосновались мифологические, религиозные и героико-исторические сюжеты. В те годы, когда Иванов «возрастал» как художник, эта иерархия подвергалась все громче раздававшейся критике «молодых», но наш герой, кажется, не желал ее слушать. Не удивительно, что все немногие законченные полотна Иванова — с точки зрения академизма — абсолютно правоверны. Несколько мифологических и религиозных картин мастера представлено в этом выпуске. Что же касается истории, то в творческой судьбе живописца был замысел аллегории «Благодеяние России под скипетром императора Николая I» (датируется 1826 годом). Эскиз представили государю, на что последовал неуместный совет живописцу поискать другие «предметы» для воплощения. На этой странице мы воспроизводим типично академическое полотно Иванова «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры», 1829 (справа). Любопытно оно тем, что написано по заказу ОПХ, дабы подтвердить, что автором «Иосифа, толкующего сны», получившего золотую медаль I-й степени, был именно Иванов. В то время высказывались сомнения в этом.



© А. Иванов. Беллерофонт отправляется в поход против Химеры. Холст, масло. 130,5x113. Ж-5260. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Акварели

В общем корпусе предварительных набросков к картине «Явление Христа народу» мы обнаружим немалое количество акварелей – подобных выполненным примерно в одно время (рубеж 1840–50-х годов) работам «Рыбаки на побережье» (вверху) и «Деревья» (справа). Писать акварельными красками Иванов очень любил – они помогали ему, особенно не увлекаясь деталями, «схватить» свет и воздух, в чем он, по общему мнению, явился предтечей импрессионистов. Причем работал он не

пременно на пленэре, каждое лето «шатаясь» (его собственное слово) по близким и неблизким окрестностям Рима. Отметим интересный факт – наш герой, при великой «скорострельности» его «этюдной» деятельности, в акварельных опытах не озабочивался выстраиванием композиции и перспективы; не это было главное, а – «остановить» ускользающее мгновение. Проблему же композиции и перспективы он решал с помощью так называемого «диаграфа» (или по-другому – «камеры-лючиды»), представлявшего собой простейшее механически-оптическое приспособление, которое позволяло быстро и «без потерь» перенести на бумагу вид, заинтересовавший художника. Обозначив таким образом контуры предметов, Иванов далее уже писал акварельными красками, передавая их форму.



нова. Более того, в нем есть элемент снисходительности по отношению к мастеру, во многом предсказавшему развитие изобразительного искусства на полвека вперед.

В самом деле – метод работы Иванова над этой самой «одной картиной» предполагал скрупулезнейшее исследование всех ее возможных вариантов и поиск единственно верного ее исполнения. На этом пути автору пришлось выполнить огромное количество подготовительных этюдов – настолько огромное, что эта его деятельность иногда заслоняла для современников конечную цель, которую преследовал автор. Русские художники, жившие в Риме, даже слегка трунили над ним: «Иванов, – посмеивались они, – совсем завяз в Понтийских болотах и все-таки не нашел такого живописного сухого пня с открытыми корнями, который ему нужен для третьего плана картины».

Но это был именно метод, обусловленный самой задачей. Тут, видимо, стоит предоставить слово самому Иванову. Еще в 1829 году, когда даже речи не шло о сюжете, ставшем основой «Явления», художник записал: «Не иначе как посредством терпеливого труда можно создать произведение совершенное». Тем самым задача была сформулирована. Но он еще более уточнил ее: «Чтобы зритель, взирая на картину, преисполнился сам высокоости». Сыграли свою роль и особенности художественной

натуры – двумя годами позже Иванов так охарактеризовал их в письме к своей сестре: «Я работаю более для удовлетворения желаний своих собственных, то есть чтобы удовлетворить вечно недовольный глаз мой, нежели для снискания чего-то».

Сформулированную задачу требовалось лишь применить к достойному сюжету. И, в конце концов, выкристаллизовался сюжет крещения Христа. Он удовлетворял как художественным принципам исторической живописи, исповедником которой всегда оставался Иванов, так и его, условно говоря, «идеологическим» запросам. Многие мемуаристы утверждают, что главной книгой жизни художника была Библия. Уточним: среди четырех Евангелий он всегда выделял Евангелие от Иоанна, считая, что только его можно назвать «Евангелием духа» (остальные же, по Иванову, – «Евангелия факта»). В сущности, здесь следует искать истоки главной картины мастера. Он замыслил показать важнейший момент истории человечества, когда свершился поворот от «плоти» к «духу» и было явлено спасение. Тут нужна была необыкновенная точность в деталях. Вот откуда такое количество этюдов.

Образы Италии

Было бы странным, если бы Иванов, четверть века проживший в Италии, не запечатлел в своих работах ее образов – даже если иметь в виду его скептическое отношение к бытовому жанру. Тем не менее, итальянские жанровые зарисовки принадлежат к числу лучших произведений в творческом наследии Иванова. Не будем сбрасывать со счетов и дружбы художника с Гоголем – последний всегда интересовался бытовыми мелочами и вполне был способен увлечь этим своего приятеля. Одна из лучших работ этого ряда – «Жених, выбирающий серьги для невесты», 1838 (справа) – отличается изысканным колоритом и точностью психологических характеристик. Другая воспроизведенная на этой странице акварель – «Октябрьский праздник в Риме. Сцена в лоджии (приглашение к танцу)», 1842 (внизу) – вошла в своеобразный триптих под названием «Октябрьские праздники», посвященный традиционному римскому карнавалу. Эта картина, помимо прочего, интересна виртуозным «построением» пространства, организованного не только по правилам линейной перспективы, но и «с помощью» световых градаций.



Случилось странное. Если сама главная картина Иванова получила (и получает) очень противоречивые отзывы, то «блок» подготовительных работ к ней (и тех библейских «мыслей», что последовали за ней) оказался почти пророческим по отношению к будущему. В своих эскизах Иванов угадал пути развития изобразительного искусства

в ближайшие, по меньшей мере, полвека. Угадал почти помимо воли. Сказалась, видимо, та свобода, которую он разрешил себе в «неоконченных», «лабораторных» трудах. Такое бывает. В его обнаженных мальчиках явно сквозит грядущий импрессионизм, а «Библейские эскизы» словно созданы каким-нибудь художником-символистом начала XX века.

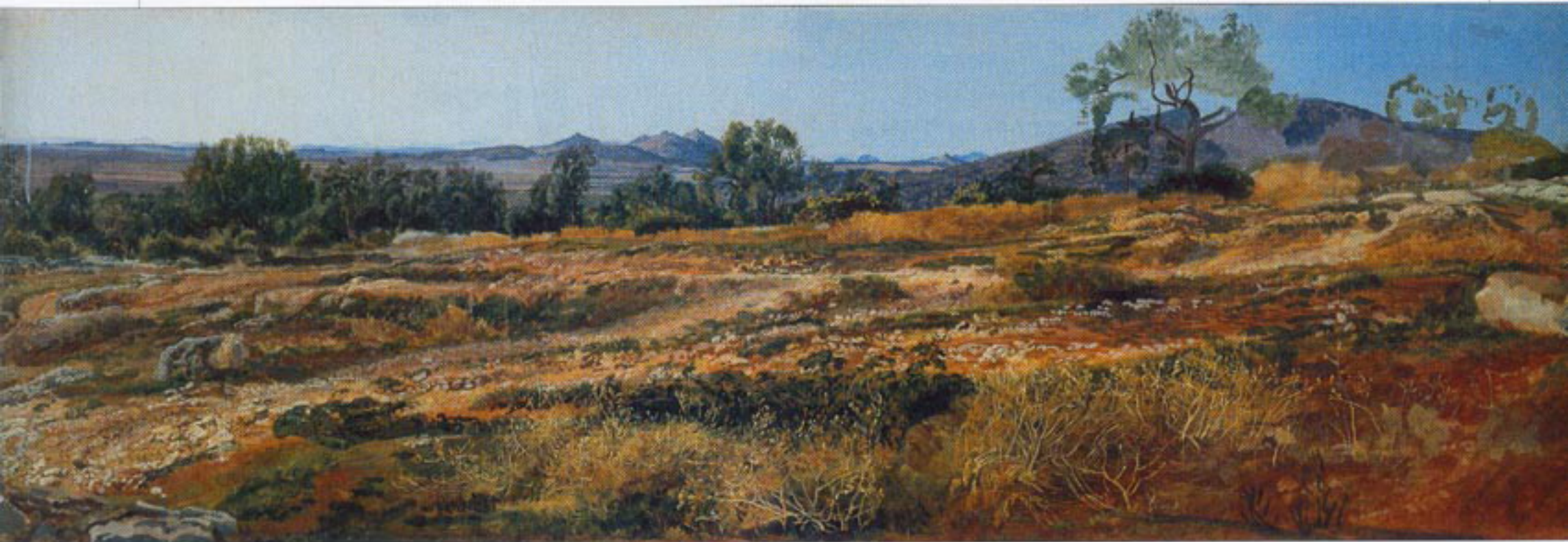
Другими словами, в своей как бы «второстепенной» работе Иванов оказался истинным новатором; сознательно же он никогда не выходил за

рамки закостенелого академизма, сколько бы сам ни говорил о том, что «академизм нас совсем заперудил». Именно этим объясняется принижение его творчества современниками – в сравнении с творчеством тех же Брюллова или Кипренского, романтические «поползновения» которых воспринимались как передовые веяния. Показатель-

Пейзажи

Особая статья ивановского творчества – его пейзажи. Они носят у него как бы прикладной характер, определяемый кропотливой многолетней работой над «Явлением Христа народу». Всякая деталь этого шедевра представляет собой вершину айсберга, если под айсбергом понимать то великое множество этюдов, что предшествовали последнему решению. В этюдах мы видим эволюцию образа – камней, травы, воды, неба, деревьев. И это не умственная эволюция, а внимательное вглядывание в окружающую природу, ее «рифмование» с тем древнееврейским пейзажем, в декорациях которого произошло важнейшее, по мнению Иванова, событие человеческой истории – «явление Мессии». И это – принципиальная творческая позиция. Иванов удивлялся на упреки того же Иордана, пенявшего ему на то, что он тратит драгоценнейшее время (лето) на разъезды по Италии: «Мне прежде всего нужны этюды с натуры, – отвечал он, – мне без них никак нельзя с моей картиной». Но, как говорится, «человек предполагает, а Бог располагает». В этой якобы «технической» работе рождались настоящие пейзажные шедевры. Читатель может убедиться в этом, взглянув на представленные на этой странице работы – «Монтичелли близ Тиволи» (внизу) и «Дерево» (вверху).

© А. Иванов. Дерево в тени над водой в окрестностях Кастель-Гандольфо. Бумага на холсте, масло. 45x58,2. Ж-4506. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ны в этом смысле следующие фразы И. С. Тургенева: «Имей он талант Брюллова, или имей Брюллов душу и сердце Иванова, каких чудес мы были бы свидетелями! Но вышло так, что один из них мог выразить все, что хотел, да сказать ему было нечего, а другой мог бы сказать многое – да язык его коснел. Один, если можно так выразиться, – правдиво представлял нам ложь; другой – ложно, то есть слабо и неверно, представлял нам правду».

В области «стиля и техники» Иванов «сознательно» не позволял себе новаторства, все его новаторство шло как бы естественным образом, «походя». Чего стоит только его «старомодное» преклонение перед исторической живописью и снисходительное отношение ко всем иным родам и жанрам. Иванов, вообще, был неважным теоретиком – все его теоретические высказывания напоминают «общее место». Незадолго до смерти, уже в Петербурге, у

ЛЮДИ

Иванов менее всего портретист. Его самые известные современники – Кипренский и Брюллов – прославили себя в портретной живописи, подарив нам, потомкам, настоящую галерею тогдашних человеческих типов. Иванов практически не писал портретов – за исключением, может быть, портрета Гоголя, с которым близко дружил. Тем не менее, людей он изображал, и нередко. Это были опять же этюды, то есть этапы художественного анализа проблем, встающих на пути к «главной картине». Так, в погоне за «этнографической» точностью, в середине 1830-х годов художник много работал в еврейском гетто. Характерное признание он делает в одном из писем к сестре Екатерине: «Евреи меня полюбили, они подозревают во мне еврея и полагают, что я скрываю это... Но не беспокойтесь: я все это делаю для моей картины». И снова – как и в случае с пейзажами – будто бы «прикладная» работа ознаменовалась появлением замечательных произведений, имеющих «безотносительную» ценность. Среди них выделим знаменитую серию «мальчиков на траве», в которой громко зву-

© А. Иванов. Четыре нагих мальчика. Холст, масло. 47,7х64,2. Ж-5291. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



чит ивановская мечта о возвращении Золотого века – но преображенного знанием Христа. Предлагаем вниманию читателей две работы из этой серии – «Четыре нагих мальчика» (вверху) и «Нагой мальчик» (слева). Обе они созданы в 1840–50-е годы.

ничего нового уже не будет – предел технического совершенства достигнут Рафаэлем и другими художниками эпохи Возрождения. Вся же задача – соединить эту технику с идеями новой цивилизации, ведомыми итальянцам XVI века. Вот и все. А про то, что эти идеи разноречивы и всякий их толкуют по-разному, Иванов словно не знал. Да и то сказать: «идеи современной цивилизации» – это слишком

общо, двусмысленно. Например, паровоз – это идея? Или: «умрешь – лопух вырастет, а больше ничего не будет?»

Между тем, сам Иванов прожил свою художническую жизнь точно в соответствии с этой предсмертной программой. Еще до отъезда в Италию он страстно интересовался творчеством Дюрера, Леонардо, Рафаэля, Тициана, Пуссена. Приехав в Италию, он первым делом (пусть и по заданию Общества поощрения художников) принялся

© А. Иванов. Нагой мальчик. Холст, масло. 47,7х64,2. Ж-5293. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

него состоялся знаменательный разговор в редакции набравшего обороты «Современника» с Н. Чернышевским. Критик, которому предстояло стать глашатаем новых рационалистических идей и кумиром целого поколения интеллигенции, спрашивал у художника, в каком виде представляется ему новое направление в искусстве. По Иванову выходило, что в отношении техники



грандиозного храма, на стенах которого человеческая история была бы интерпретирована как история последовательного восхождения к Духу. Всего Иванов задумал проиллюстрировать 500 сюжетов – это была своеобразная программа для тех, кто пойдет вслед за ним. Сам художник успел выполнить более 200 эскизов, среди них и представленные на этой странице эскизы «Народ израильский поклоняется Золотому тельцу» (слева) и «Тайная вечеря» (внизу). Отметим, что «фактологическим» подспорьем для Иванова в этой работе стала изданная в 1835 году книга Д. Штрауса «Жизнь Иисуса», исторически и рационалистически трактовавшая евангельскую историю.

Библейские эскизы

Рисунками, составившими серию «Библейские эскизы», Иванов занимался на протяжении восьми с лишним лет – начиная с 1849 года. Этот грандиозный замысел захватил художника, когда он, по утверждению искусствоведов, несколько устал от своей «главной картины», начал разочаровываться в ней. Продиктован замысел был верой в мессианскую, «обобщительную» роль русского народа, призванного, по мнению Иванова, «установить вечный мир на земле». «С чего же начнем? – писал он. – Не изящными ли произведениями всех книг Откровения? Таковые изображения, созданные со всем самоотвержением русского, будут самыми ясными наставниками для исправления и развития нравственных способностей». Так появилась идея



копировать фрески в Сикстинской капелле и «сумел постичь, – по приговору петербургской Академии художеств, – стиль рисунка бессмертного Микеланджело». В последующих своих разъездах он очаровывался то Джотто, то Корреджо, то Мантеньей, то Леонардо, в Венеции копировал Тициана. И соединял полученные от них навыки со своей генеральной идеей – преображения человека, поверившего в Христа.

Впрочем, генеральные идеи могут меняться, что случилось и с Ивановым на закате жизни. Появилась новая генеральная идея «храма всех религий и народов», вызвавшая к жизни «Библейские эскизы» художника. Но не в этом, скажем так, «эволюционном» движении мысли главное. А в том, что сопутствует этому. В художественном результате. В том, что сделало наследие Александра Иванова поистине бессмертным.

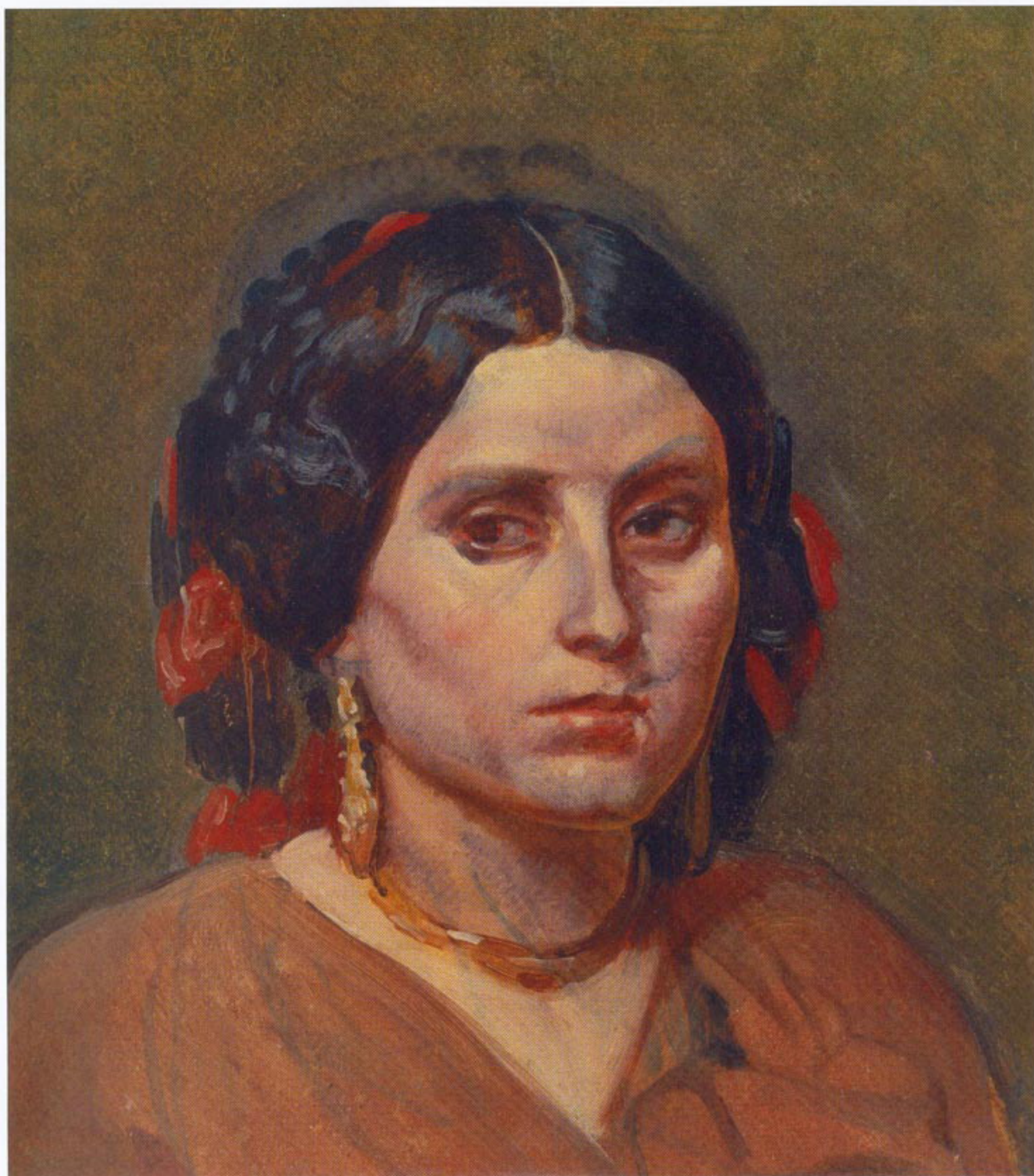
Преобразить мир

Дружба Иванова с Гоголем помогает высветить особенности натуры художника. По сути, и в том и в другом мы встречаемся с одним и тем же психологическим типом – но в Гоголе он проявляется ярче. Оба они, каждый в своей области, проповедают идеи предельного «обновления» человечества, причем на вполне определенных путях встречи с профанским искусством. Создателями именно такого искусства (в литературе и в живописи) они себя мыслят, отсюда и странные на современный слух мессианские нотки в их речах. Пафос гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями» извест-

ен каждому, но некоторые писания Иванова могли бы вполне дополнить эту прекрасную и одиозную книгу. Показательно в этом отношении его послание министру двора П. Волконскому: «От скорейшего окончания моей картины, – восклицает художник, – зависит весь успех родины в настоящую минуту! Поверьте, что не личные мои выгоды заставляют говорить меня, но истинный успех отечества в дальнейшем образовании, ведущем ко всему благому и святому». И как следствие – «творческая лихорадка». И – рождение шедевров, не оставляющих никого равнодушным.



ПРИАМ, ИСПРАШИВАЮЩИЙ У АХИЛЛЕСА ТЕЛО ГЕКТОРА (1824). Это полотно, иллюстрирующее один из сюжетов «Илиады» Гомера и получившее в Академии художеств золотую медаль 2-го достоинства, создано восемнадцатилетним Ивановым. Оно свидетельствует о том, что молодой мастер вполне усвоил принципы академизма.



ГОЛОВА МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ С СЕРЬГАМИ И ОЖЕРЕЛЬЕМ (1840-е). Один из портретных этюдов Иванова. Обратите внимание на смелую лепку формы и точность психологической характеристики, в которой каждая деталь максимально работает, дополняя впечатляющий женский образ. Перед нами, если воспользоваться определением И. Крамского, высоко ценившего творчество своего предшественника, – знаменитое ивановское «пластическое концепирование».



ОЛИВЫ У КЛАДБИЩА В АЛЬБАНО. МОЛОДОЙ МЕСЯЦ (1840-е). Иванов любил работать в Альбано. «Живу за городом и работаю этюды для моей картины», – обычная фраза его летних писем. Лучшие картины, созданные при этом, давно вошли в золотой фонд русской пейзажной живописи. Среди них – и представленная работа. Подробно выписанный передний план, изящные даже в своей «неказистости» оливы, туманная даль, тающий месяц в небе – все это сливается в мощный образ, прославляющий красоту мира, в котором живет человек.



ВЕТКА (конец 1840-х). Обращение к этому совершенно непритязательному, на первый взгляд, сюжету позволило Иванову написать поистине «космическую» картину, полную содержательных обертонов. В противопоставлении и единстве далекого и близкого, застывшего и движущегося, холодного и теплого заключена нетривиальная мысль о «внутренней», не всегда доступной человеческому сознанию, жизни природы; о ее одухотворенности.

Пермская государственная художественная галерея

В Пермской галерее хранится лишь одна работа Иванова, однако увидеть ее великолепное собрание живописи и скульптуры необходимо любому гостю Перми.

Эта галерея — одна из крупнейших в уральском регионе. Она была открыта в 1922 году, и сейчас ее коллекция насчитывает более сорока тысяч единиц хранения. Практически со дня своего основания галерея стала центром художественной жизни края: с 1925 года здесь проводились выставки современных уральских живописцев, а в 1929 году в ПГХГ открылся первый в стране отдел современного искусства. Благодаря такой «расторопности» музейщиков, к сегодняшнему дню галерея обладает весьма обширным собранием произведений известнейших русских художников XX века — Сомова, Гончаровой, Петрова-Водкина и других.

Экспозиция музея включает в себя несколько больших отделов. В залах, посвященных искусству Древней Руси, размещена замечательная коллекция икон (около тысячи экспонатов). Ядро коллекции составляют так называемые «строгановские письма» XVI–XVII веков. В музее находится, по меньшей мере, пятьдесят строгановских икон, причем многие из них подписаны такими известными мастерами, как Богдан Соболев, Семен Хромой, Истома Савин.



Пермская галерея находится в здании кафедрального Спасо-Преображенского собора, построенного в XIX веке.



Достаточно полно представлено в ПГХГ русское искусство XVIII — начала XX веков. В галерее хранится 600 живописных работ русских мастеров этого времени, около тысячи рисунков и 80 скульптур. Раздел русской живописи XVIII века скромнее по размерам, но весьма любопытен по своему составу. Помимо «ожидаемого меню» — портретов кисти Рокотова, Боровиковского, Аргунова, — в залах, посвященных этой эпохе, можно обнаружить картины Франкара, Ротари, Лампи, а также полотна неизвестных мастеров.

Живописные течения первой половины XIX столетия (от классицизма и романтизма до реализма) проиллюстрированы в галерее полотнами Матвеева, Алексеева, Воробьева. Композиционным центром этой экспозиции является «Голова дрожащего мальчика» Иванова, этюд к «Явлению Христа народу».

Убедительно выглядит коллекция искусства второй половины XIX века. Жанровые картины Савицкого, Неврева, Максимова соседствуют здесь с историческими полотнами Репина и Клодта, пейзажами Саврасова, Шишкина, Левитана, Куинджи и других замечательных живописцев.

Особый колорит придает коллекции галереи экспозиция, посвященная творчеству художников-уральцев. В ней представле-

В залах музея.



«Голова дрожащего мальчика» – один из многочисленных этюдов, сделанных Ивановым к «Явлению Христа народу».

галереи, полагавших, что «искусство Урала должно быть представлено в контексте не только искусства страны, но и всего мира». Первые «партии» произведений западных мастеров поступили в галерею «стандартным» путем – через Государственный музейный фонд Наркомпроса, из Эрмитажа и ГМИИ им. А. С. Пушкина. Некоторые работы достались ПГХГ и при разделе национализированных частных собраний.

Музейная коллекция европейской живописи не может похвастаться обилием шедевров. Однако все основные школы, течения и эпохи здесь присутствуют. Так, эпоха Ренессанса, которой отведено в галерее два зала, проиллюстрирована работами учеников Тинторетто, Леонардо да Винчи, Беллини, а также полотнами мастеров, принадлежавших к первой болонской Академии (в том числе, Гвидо Рени).

Небезынтересно собрание фламандской и голландской живописи, практически полностью «закрывающее» весь спектр жанров, бытовавших в Нидерландах: это пейзажи, «завтраки», натюрморты с цветами и, конечно, бытовые сцены.

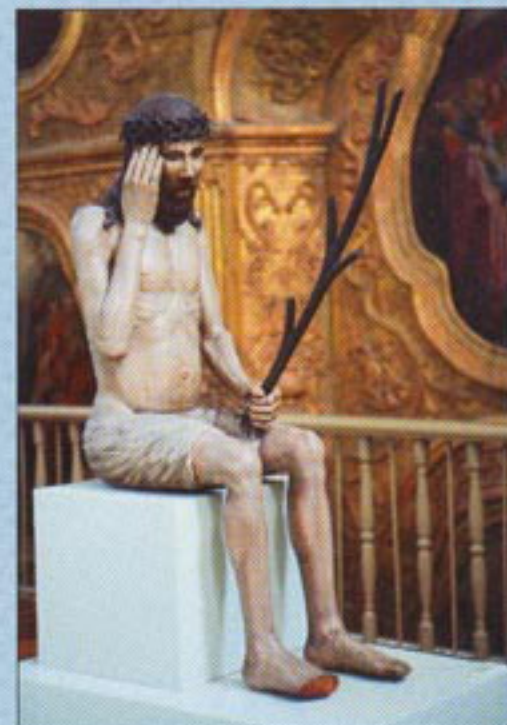
В заключение необходимо сказать несколько слов о прекрасной коллекции декоративно-прикладного искусства. В нее входят изделия античных мастеров, итальянская майолика, великолепные произведения церковного искусства и монеты.

ны как весьма известные мастера, выпускники Императорской Академии художеств (В. и П. Верещагины, В. Худояров, П. Бронников), так и крепостные живописцы, получившие образование у иконописцев и никогда не покидавшие родного края. Их картины, полные наивной прелести, помогают посетителю заглянуть в «артистический мир» России XIX века «с черного хода», ближе познакомиться с той средой, что дала миру таких великолепных мастеров, как, например, Тропинин.

Но более всего ошеломляет собрание живописи начала XX столетия. В ПГХГ можно обнаружить работы практически всех художников, работавших «между двух революций». Коровин, Малявин, Серов, Нестеров, Грабарь, Борисов-Мусатов – вот далеко не полный список «насельников» галереи.

В музее существует скромный, но достойный отдел искусства Западной Европы. Он начал складываться в 1920-е годы, согласно замыслу основателей Пермской

«Богородица Одигитрия» и «Рождество Иоанна Предтечи» Семена Храмого.



«Христос в темнице», деревянная скульптура XVIII века (место происхождения – Саликамек).

Пермская деревянная скульптура

В России искусство религиозной деревянной скульптуры не получило столь широкого распространения, как, например, в Германии, но и у нас есть, чем гордиться в этом отношении. Особенно часто деревянную скульптуру можно было встретить в церквях и часовнях Прикамья (быть может, в силу «лесистости» края). Увы, теперь «где стол был яств, там гроб стоит», однако благодаря самоотверженным усилиям ученых 1920-х годов большая часть скульптур из разрушаемых церквей была спасена и передана музеям. Богатейшей коллекцией деревянных скульптур (около 400 экспонатов) обладает Пермская галерея. Наиболее интересна часть коллекции, посвященная так называемой «шакшерской школе», сложившейся в конце XVIII – начале XIX веков в нескольких поселениях вокруг Чердыни, древней столицы Прикамья. Произведения мастеров этой самобытной школы отличаются камерностью форм, эмоциональностью (особенно скульптуры, изображающие страдающего или распятого Христа) и разнообразием жанров.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Ганс Бальдунг, по прозвищу Грин, — один из самых самобытных мастеров Северного Возрождения. Наибольшую известность мастеру принесли его работы на тему «Женщина и Смерть».

еженедельный журнал

рекомендуемая цена 45 руб., 6,8 грн, 180 тенге

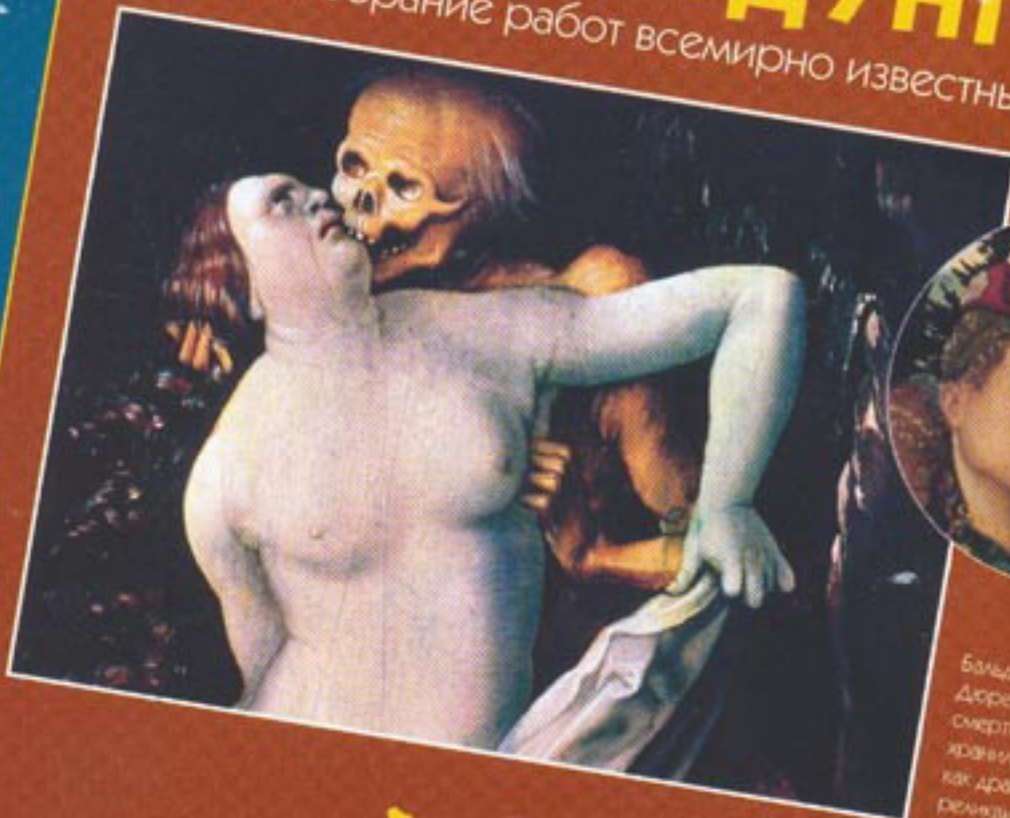
Художественная

ГАЛЕРЕЯ

127

БАЛЬДУНГ

Полное собрание работ всемирно известных художников



Бальдунг был дружен с Дюрером. После смерти последнего он хранил прядь его волос как драгоценнейшую реликвию.

Художник работал в самых разных жанрах — от космографии до витража.

Шедевр «Девушка и смерть» (ок. 1517) — в деталях.

✦ IGB ✦

DEAGOSTINI

**Следующий выпуск
в продаже через
неделю!**

ISBN 5-9774-0087-X



9 785977 400879