

УДК: 75.044

ББК: 85.103(2)52

А43

DOI: 10.18688/aa188-3-24

С. С. Степанова

Вокруг шедевра. «Явление Мессии» Александра Иванова: факты и мифы, «тайны» и научные проблемы

Уникальность творческого процесса, в который долгие годы был погружен Александр Иванов (1806–1858), делает по-прежнему актуальным его художественное наследие. Задача данной статьи — дать оценку некоторым ошибочным, но укоренившимся представлениям о замысле картины и трактовке ее персонажей, представить новые результаты исследовательской работы и обозначить основную проблематику изучения творчества художника на современном этапе развития музейной искусствоведческой науки. Полотно «Явление Христа народу» («Явление Мессии») воспринимается как хрестоматийное и основательно изученное, а его формальные, содержательные и философские аспекты осмыслены специалистами разного ранга и уровня, заложившими основы фундаментальных знаний. С момента начала создания картины вокруг нее, при общем признании значимости этого труда, возникло напряженное поле оценочных суждений и интерпретаций. И если, скажем, для А. С. Хомякова Иванов был художником, воплотившим истинно православное содержание религиозной темы, то современному учёному — А. Охочимскому (Бельгия), он видится эзотериком, явившим в своем творчестве разные стадии «внутренней церкви»¹. Это с очевидностью показывает, что при всей прозрачности творческого пути и ясности художественного метода Иванова остается ощущение некой тайны его искусства, побуждающее произвольно интерпретировать факты и создавать умозрительные концепции.

Один из устойчивых мифов, вызванных искренним намерением исследователей увидеть скрытые смыслы и подтексты в картине, — это присутствие среди ее персонажей Н. В. Гоголя в виде т. н. «ближайшего к Христу» и самого художника в образе «путешественника», начало чему положили публикации Н. Г. Машковцева [15; 16]. Нам уже приходилось обращаться к данной теме [19], но сила научного авторитета и традиции такова, что по-прежнему это суждение имеет своих сторонников, вынуждая вновь вернуться к комментариям по этому вопросу. «...Сравнение лица „ближайшего“ со всеми эскизами и рисунками Иванова, имеющими отношение к Гоголю, и сопоставление его

¹ В 2016 г. на II Международном конгрессе историков искусства имени Д. В. Сарабьянова «История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку» прозвучал его доклад «Эзотерическое христианство и художественный язык Александра Иванова».

профиля с профилем посмертной маски писателя позволяют распознать в „ближайшем“ несомненные признаки гоголевского лица» [16, с. 107], — писал Машковцев, признавая при этом, что в окончательном варианте картины персонаж утратил характерные признаки гоголевского лица. О фигуре «кающегося Гоголя» писал и крупнейший специалист по творчеству художника М. М. Алленов [3, с. 133]. Не подвергает сомнению эту точку зрения и публикатор переписки художника И. А. Виноградов [7]. Выдвигая свою версию, Машковцев развивал идею о возможном сокровенном замысле Гоголя и Иванова изобразить писателя в картине, «зашифровав его черты так, чтобы только они двое знали эту новую тайну» [16, с. 106]. Однако ни сам художник в письмах, ни его современники, наблюдавшие процесс работы над картиной, ни брат Сергей в беседах с М. П. Боткиным не свидетельствуют ни прямо, ни косвенно о намерении ввести Гоголя в картину.

Не выдерживает критики и суждение о том, что исполненный Ивановым небольшой портрет писателя в халате, известный в двух вариантах (1841, ГРМ, Ж-238; ИРЛИ РАН, инв. 69144), послужил колористическим прототипом для «ближайшего к Христу», поскольку фигура в коричнево-красной хламиде появляется во всех живописных эскизах, кроме так называемого «первоначального» (1834, ГРМ, Ж-5266). В том числе и в «малом варианте» картины, начатом до знакомства с Гоголем (ГРМ, инв. Ж-5268) (Илл. 38). Вызывает недоумение то обстоятельство, что именно в этом эскизе Машковцев усматривает наиболее близкое Гоголю по типу изображение: «В отличие от так называемого строгановского, представляющего, вероятно, более раннюю стадию разработки замысла картины, и от хомяковского <...> дающего лишь схему фигур, эскиз Русского музея представляет собой детально разработанную композицию с совершенно точно определенным местом и экспрессией каждой фигуры <...> Это в особенности относится к фигуре „ближайшего“. Несмотря на миниатюрность письма, узнаешь в его лице единственные черты лица Гоголя. Портретность этого персонажа не оставляет ни малейших сомнений. Гоголь изображен, даже подчеркнуто изображен, в самых характерных и неповторимых признаках своей внешности. Яйцеобразный овал лица, характернейший острый и тонкий гоголевский нос, цвет волос, прическа и даже жесткая эспаньолка под маленьким ртом — все это точнее воспроизведено в миниатюрной фигуре „ближайшего“. Его лицо взято приблизительно в том повороте, как и в масляных портретах Гоголя, но в более сильном наклоне. Выражение лица совсем иное, чем на портретах» [16, с. 101]. Далее развивается тема некоего потаенного замысла, которым руководствовался Иванов: «Замечательно, что во всех других эскизах фигура „ближайшего“ превращена в условную схему, как бы для того, чтобы посторонний глаз не разгадал ее значения. Невольно приходит в голову, что тот эскиз, в котором так легко узнается Гоголь, Иванов скрывал от посторонних так же, как и самые портреты. Во всяком случае, даже от такого близкого человека, как Ф. В. Чижов, укрылось то обстоятельство, что фигура Гоголя должна появиться в ивановской картине. Об этом нигде и никогда не обмолвились ни Чижов, ни кто-либо другой из близких друзей и знакомых художника, посещавших его мастерскую» [16, с. 101–102]. То есть факты, противоречащие создаваемому мифу, просто не берутся в расчет. Не говоря уже о том, что идея поместить Гоголя (который многие годы был для художника своего рода духовным наставником в вопросах христианства и православной веры) среди *антагонистов* Христа по меньшей мере вы-



Рис. 1. Иванов А. А. Две мужские фигуры (в повороте ближайшего к Христу). Вторая пол. 1830-х — 1840-е. Холст, масло. ГТГ, Москва



Рис. 2. Иванов А. А. Фигура обнаженного натурщика для раба. 1833–1840-е. ГТГ, Москва

глядит странно. В одном из писем к отцу, перечисляя персонажей будущей картины, Иванов сообщает: «На дальнем плане два мытаря: один, занятый горьким раскаянием, ничего не слышит, другой оглянулся на голос Иоанна. Мытарское их состояние можно объяснить отделкою голов, то есть поискать выражения самого мошеннического» [6, с. 165]. Тем самым, этот персонаж мыслился художником как образ мытаря. В процессе работы с натурщиками характер персонажа изменился, утратив характерную остроность, которую мы видим в эскизах² (Рис. 1). «В строгом строе „Явления Мессии“ <...> место и значение изображения Гоголя в картине были найдены не сразу. Архив ивановских рисунков <...> показывает многочисленные искания и колебания художника. Это различные вариации использования образа Гоголя. Профиль Гоголя можно узнать в профиле дрожащего отца с сыном» [6, с. 206]. Как видим, облик писателя уважаемый исследователь усматривал и в целом ряде других персонажей. Например, в профиле «дрожащего» (ГТГ, инв. 8232), в рисунке группы из трех фигур (ГТГ, инв. 82460б) и даже в рисунке обнаженного натурщика в позе раба (ГТГ, инв. 8224). Вплоть до недавнего времени он значился «с чертами лица Н. В. Гоголя», но в изданном академическом каталоге 2014 г. коллеги от этого названия отказались (Рис. 2) [12, с. 67]. Что касается состояния «величайшей униженности, страха острейшего и мучительного переживания своей греховности», в котором пребывает «ближайший к Христу» и которому, по мнению ряда исследователей, соответствовало состояние самого Гоголя, то в первые годы его знакомства с Ивановым писатель был совсем в ином расположении духа. Достаточно взглянуть не только на ивановский портрет 1841 г., где Гоголь изображен по-дружески, в до-

² «Ближайший к Христу и старик в капюшоне» (ГТГ, инв. 2571) и другие варианты (инв. 2572; 8124; 8141, все — ГТГ).



Рис. 3. Иванов А. А. Путешественник. Предполагаемый автопортрет. Вторая пол. 1830-х — 1840-е. Холст, масло. ГТГ, Москва



Рис. 4. Джотто ди Бондоне. Сон Иакова. 1304–1306. Капелла Скровеньи, Падуя

машнем платье, но и на портрет работы Ф. А. Моллера («Портрет Н. В. Гоголя». Начало 1840-х, ГТГ, инв. 275).

Другой персонаж картины — человек с посохом и в мягкой шляпе, изображенный среди сидящих на втором плане и слушающих проповедь Иоанна Крестителя, — получил название «путешественника» (Рис. 3). Европейские черты лица и некоторая отстраненность этого свидетеля великого события вызывают вполне понятное желание наделить его автопортретными признаками, закрывая глаза на недостаток сходства [3, с. 34]. Но, скорее всего, данный образ восходит к одному из персонажей Джотто — пастуху («Сон Иакова», капелла Скровеньи, Падуя) (Рис. 4). А сама по себе тема странника или пастуха как свидетеля грандиозного события давала Иванову содержательный мотив для развития идеи картины без привязки к собственной персоне. Не говоря уже о том, что ивановское понятие историчности не допускало присутствия в картине осовремененных героев и тем более собственной персоны (в отличие от К. П. Брюллова, поместившего свой портрет среди жителей гибнущей Помпеи). Примечательно, что Машковцев, при всей фантастичности своей концепции, острым умом ученого верно отметил: «Мысль о введении в картину портрета живого лица <...> вряд ли могла принадлежать самому художнику. Она слишком резко противоречит всей системе работы Иванова» [16, с. 102]. Безусловно, реальность нередко утрачивает долю романтизма и загадочности под воздействием неумолимых фактов, но не становится простой и очевидной, когда речь идет о гениальных людях. Тяготение Иванова и Гоголя друг к другу основывалось не на родственности душ, а на конгениальности этих талантов, равных которым по масштабу и глубине на тот момент не было в русской культуре. Оба были одержимы просветительским пафосом искусства, способного преобразовать мир. Их объединяла

идея проповедничества во времена, когда развлекательность литературы и живописи начинала вытеснять сакральные основы творчества. Но мистические наклонности писателя были абсолютно чужды мастеру, в чьем таланте и художественном методе проявлялись тяготение к поиску органичной реалистической формы воплощения умопостигаемой идеи, потребность в глубоком изучении натуры, вкус к самой «плоти», материи живописи. «Кровным», «телесным» сживанием с историческими и современными реалиями страны проникнута и связь Иванова с итальянской землей, её культурой и обитателями. Полагаем, что высказанное Гоголем в письмах желание одновременно закончить и явить миру два великих замысла — полотно «Явление Мессии» и второй том «Мертвых душ», — могло и не вызвать энтузиазма Иванова. Во-первых, вряд ли он согласился бы разделить славу «на двоих», а во-вторых, незавершенность картины давала художнику возможность на протяжении многих лет оставаться в Италии, ставшей для него духовной родиной и питавшей его творческие силы. Если же говорить об «автопортретности», то это определение может быть относимо к замыслу «Явления Мессии» в целом, к той идее духовного преображения, к теме сомнений и преодолений косной земной природы на пути познания Бога, которые пронизывают картину и явлены в пластических мотивах ее персонажей, чьи эмоциональные и душевные состояния отразили переживания и непростой духовный путь самого художника.

Для каждого персонажа картины была выполнена целая серия подготовительных этюдов, в которых натурный материал «подстраивался» под заданные условия композиции, а модель, так сказать, «разыгрывала» пластический этюд на тему. Художник использовал при этом не только натурщиков, но и античные образцы пластики, мотивы, почерпнутые в произведениях мастеров Возрождения. Тем самым сквозь художественную форму того или иного образца он пытался увидеть живого человека, а в живой натуре — прочувствовать вневременные эстетические качества. Источником сложения собственного стиля для Иванова было искусство старых мастеров. Заимствование тех или иных фрагментов известных композиций являлось нормой художественной практики. Но у Иванова мы видим более сложное взаимодействие с первоисточником даже при прямом «цитировании». К примеру, раб в картине и античная скульптура «Точильщик» (Arrotino, Галерея Уффици), Иоанн Богослов и тот же персонаж у Джотто на фреске «Воскрешение Лазаря» (капелла Скровеньи, Падуя)³. Оценив экспрессию движения Иоанна Богослова в композиции Джотто (с жестом руки, отброшенной в сторону), Иванов меняет поворот его головы, усилив импульсивность юношеского порыва. А при сравнении образа раба и статуи «Точильщика» видно, что заимствован лишь общий характер присевшей на корточки фигуры. Если в пейзажных и натурных этюдах изучались «природные первоначала», то в произведениях старых мастеров — первоначала художественной пластической формы, те «первоэлементы» психофизических состояний человеческого тела, которые зримо передают мысль автора и состояние героя. Так, в композиции античной группы Лаокоона с сыновьями фигура правого юноши закручена в беспокойном, драматичном ракурсе. Этот вариант движения будет исполь-

³ Первым на это сходство обратил внимание М. М. Алленов на своих лекциях, а также в докладе «Цитаты в русском искусстве», прочитанном на международной конференции «Федорово-Давыдовские чтения-2016» в МГУ.



Рис. 5. Андреа дель Сартто. Крещение. 1509–1510. Кьостро делло Скальцо, Флоренция

зован в разных вариациях в картине: юноша-левит, юноша дрожащий, оглядывающиеся фигуры. Данный мотив был нужен для выражения одной из основных идей картины — передать телесное напряжение героев, словно обращение к идущему Спасителю заставляет людей приложить физическое усилие. В этом отношении для Иванова важны были и впечатления от фигур Микеланджело в Сикстинской капелле с их мускульным напряжением, преодолевающим стесненность пространства. В «Явлении Мессии» встает тема сердечного и душевного выбора, переживаемого как катарсис. Выбора между велениями плоти (в том числе потребностью в ее физическом очищении и нравственной чистоте) и призывами Духа, для большинства остающимися непонятными, но требующими от них полного отречения от прежнего существования и внутреннего преображения. То есть история человечества из последовательного, земного течения событий выходит на иной уровень, в сферу ирреального духовного бытия, имеющего не горизонтальный, а вертикальный вектор развития. «Мое намерение быть в Ассизи и Орвието, видеть Джотто, Иоанна да Фиезоле, Гирландайо, Синьорелли и других», — сообщал художник ОПХ в 1837 г. [6, с. 186]. Можно отметить корреспондирующие эпизоды и композиционные переклички эскизов «Явления Мессии» со сценой «Крещения» Гирландайо в капелле Торнабуони церкви Санта Мария Новелла (Флоренция): здесь мы видим и обнаженную фигуру на первом плане со спины, и парные фигуры чуть в стороне⁴. Или — с композицией Андреа дель Сартто («Крещение». Кьостро делло Скальцо, Флоренция) (Рис. 5). Так постепенно Иванов нащупывал дорогу к овладению той *vivacità* — живо-

⁴ Среди рисунков Иванова есть наброски фрагментов композиций Гирландайо: «Изгнание Иоакима из храма», «Захария дает имя родившемуся Иоанну», «Благовещение Захарии» (Альбом. 1834, ГТГ, инв. 13825).



Рис. 6. Иванов А. А. Ослик и ветка дерева. Вторая пол. 1840-х — 1850-е. ГТГ, Москва

стью, жизненностью, которая составляла одно из величайших достижений итальянской художественной школы.

Казалось бы, творчество художника не требует атрибуций, поскольку практически всё его наследие уже в XIX в. было распределено по известным собраниям и частным владельцам. Тем не менее в процессе подготовки академического каталога живописи Третьяковской галереи и в дальнейшем появились некоторые новации. Так, были отведены от Иванова два этюда, в частности «Портрет мальчика», о котором у М. В. Алпатова есть целый пассаж [4, с. 119–120; 334. Воспроизведен: с. 315]. Однако стилистически портрет никак не укладывается в ряд работ А. А. Иванова ни конца 1820-х, ни начала 1830-х гг. [21, с. 38–43].

По письмам известны места летнего выезда художника на пленэры. В основном это были окрестности Рима — Альбано, Аричча, а также неаполитанское побережье. Но топография этюдов нуждается в дальнейших уточнениях. В пейзаже (ГТГ, инв. Ж-548) изображен овраг в Аричче с виднеющимися наверху постройками церкви Ассунты и палатцо Киджи (до издания каталога 2005 г. в названии фигурировало «Гиджи») (Илл. 39). На фоне голубеющих склонов озера Альбано плещется в воздухе знаменитая «Ветка». В каталоге выставки 1923 г. [10, с. 7, № 82] этюд был назван «Ветка из парка Гиджи», хотя озеро из парка не видно. Как справедливо отмечала К. С. Володина [9, с. 67], судя по рисунку из альбома с набросками двух веток дуба (ГТГ, инв. 13832), датируемого концом 1840-х — началом 1850-х гг., этюд маслом относится к тому же периоду (Рис. 6).

Периодизация творчества — одна из обычных научных проблем. Но в отношении Иванова она тоже имеет свою особенность. Подавляющее большинство этюдов имеет расширенную датировку, как и сама картина (1837–1857). Хотя фактически работа над полотном началась только осенью 1837 г., поскольку летом большой загрунтованный холст находился в мастерской для просушки, а в 1850-е гг. художник практически полностью переключился на создание «Библейских эскизов». Тем не менее письменные свидетельства позволяют выявить определенную хронологию создания этюдного материала. В свое время К. С. Володиной была предпринята датировка пейзажных этюдов, не утратившая актуальности [9, с. 49–75]. К сожалению, давно высказанные и обоснованные сомнения в авторстве Иванова некоторых пейзажей до сих пор не приняты во внимание («Вид Римской Кампании», ГРМ, инв. 4175; «Неаполь с дороги в Позипилло», ГРМ, инв. 3240). «Сего лета во время осушки холста я намерен сделать большой этюд с натуры для околичности моей картины в коей входит значительная часть деревьев» [6, с. 187], — сообщал художник в 1837 г. Обществу поощрения художников. Это мог быть довольно большой и по стилю относящийся к ранним этюд с деревьями у воды⁵ и какой-либо из двух других с похожим мотивом⁶ (Илл. 40). В письме к отцу 1839 г. Иванов называл общее количество сделанных им к тому времени эскизов и этюдов, в том числе «...Ландшафтов с натуры <...> 18-ть»⁷. Попробуем определить перечень пейзажей, которые могут быть отнесены к упомянутым «ландшафтам», т. е. исполненным до 1839 г. Это этюды деревьев: «Дерево у ручья» (1837, ГРМ, инв. Ж-4508), «Молодые деревья» (ГТГ, инв. 8081), «Деревья у воды» (ГТГ, инв. 8064), «Лесная чаща при солнечном освещении» (ГТГ, инв. 2587), «Дерево у озера Неми» (ГТГ, инв. 2578), «Оливковая роща» (ГТГ, инв. 8065), «Зелень, вьющаяся по деревьям» (конец 1830-х, ГРМ, инв. Ж-4505). Этюды гор и далей: «Кладбище» (1837, ГТГ, инв. 8009), «Город и горы в тумане» (1838, ГТГ, инв. 8007), «Долина и горы для дальнего плана картины» (ГТГ, инв. 8037), «Долина и горы» (1838, ГТГ, инв. 8069), «Долина и горы» (1838, ГТГ, инв. 8063), «Горный пейзаж» (1838, ГТГ, инв. 8041), «Вечер в горной долине. Веллетри» (1838, ГТГ, инв. 7984), «Понтийские болота» (1838, ГТГ, инв. 13762), «Итальянский пейзаж. Вид долины» (ГТГ, инв. Ж-1250), «Роща и дали» (ГТГ, инв. 8030). Полагаем, что создание всех вышеуказанных панорамных видов с горами (а не только датированных) может быть отнесено к 1838 г. на основании письма Иванова [6, с. 195]. Тогда как пейзажи, близкие этюдам «Озеро Неми» (ГТГ, инв. 8070) или «Холмистый пейзаж» (ГТГ, инв. 8000), написанные в энергичной эскизной манере, без детализации, но с легко читаемыми формами и чистыми тонами, скорее всего, принадлежат к позднему времени. Возможности современных технологий позволят в дальнейшем выявить характер исполнения этих работ в зависимости от времени их создания и решить задачу соответствующей группировки этюдного материала, способствуя осмыслению уникального живописного почерка мастера. Ведь художник, не получивший в годы учебы навык писания пейзажей, за время работы на этюдах не только освоил необходимую технику, но и совершил стремительную эволюцию, обрета

⁵ Дерево у озера Неми. Холст, масло. 76×69. ГТГ, инв. 2578.

⁶ Дерево у ручья. 1837. Холст, масло. 32,5×48,5. ГРМ, инв. Ж-4508 (или «Деревья у воды». ГТГ, инв. 8064).

⁷ НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 1. Д. 8. Л. 10 об.

собственные приемы пленэрной живописи. Что касается эскизов к картине, выстроить точную последовательность их появления не представляется возможным, о чем писал М. В. Алпатов и другие. Нам также довелось высказаться по этому вопросу [20, с. 100–113]. Но полагаем, что в датировке так называемого «Венецианского» эскиза следует вернуться к дате, принятой в каталоге выставки 1956 г., где его создание было отнесено ко времени первой поездки Иванова на север Италии в 1834 г. [2, с. 30].

К сожалению, невнимание к техническим характеристикам произведения и фактам его создания приводит к неверным рассуждениям. При всем глубоком уважении к труду И. А. Виноградова, подготовившего наиболее полное издание переписки художника и сопроводившего книгу своими статьями о его творчестве, нельзя не отметить ряд неточностей, возникших вследствие произвольного толкования творческого процесса исходя из умозрительной теории. Сопоставляя прориси Гоголя⁸ с иконографических подлинников [23] и композицию «Явления Мессии», Виноградов делает выводы о влиянии писателя на художественное решение картины, ее «творческую историю», считая, что в середине 1840-х гг. Иванов усиленно перерабатывал композицию. Однако ничто не указывает на факт существенных переделок картины в этот период. Имела место незавершенность отдельных фигур и лиц, тогда как композиция в целом была закончена и выполнены первые прописки. Но, следуя избранной логике, автор статьи пишет: «В частности, так называемый „венецианский эскиз“ картины, датируемый обычно 1839 годом — после поездки Иванова в Венецию, очевидно, не мог быть написан им ранее осени 1845-го, так как все связанные с гоголевскими прорисями элементы (храм, змея, крыло) в нем уже присутствуют» [7, с. 705]. Не подвергая анализу и критике излагаемую теорию о влиянии отдельных гоголевских прорисей на создание иконографических сюжетов в картине и символике ее композиции, отметим, что «Венециановский эскиз» никак не мог быть создан в 1840-е гг. и, следовательно, включать вышеназванные элементы. В подрисовочных надписях к фрагментам «строгановского» и «солдатенковского» эскизов в данной статье также ошибочно приводится дата «1845–1846 гг.» [7, с. 679, 700].

Особый интерес представляют двухсторонние этюды. В собрании ГТГ их 20, в ГРМ — 5. Поскольку в академических каталогах приоритет отдан материалу, связанному с «Явлением Мессии», то более ранние работы, на оборотах которых позже возникли этюды, имеющие отношение к картине, оказались помещены не в своих временных рамках. Так, этюд «Молодой назарей, старик в чалме и дрожащий, надевающий рубашку» (ГТГ, инв. 8611) был написан на обороте этюда с изображением фигуры Христа для картины «Явление Христа Марии Магдалины после Воскресения» (1835, ГРМ). Среди них есть целый ряд эскизов на библейские и мифологические темы, которые Иванов прорабатывал в 1830-е гг., а также пейзажные этюды. Например: на обороте этюда «Группа с левитом и фигурами дрожащих» (ГТГ, инв. 8257) написан эскиз «Иосиф и жена Пентефрия», а на обороте этюда с мужской головой (ГТГ, инв. 8255) — композиция «Дети Иакова приносят отцу одежду Иосифа». Следовательно, фактически именно они являются лицевыми, а этюды к «Явлению Мессии» — оборотными.

⁸ Семь рисунков Гоголя на кальке хранились в Харьковском историческом музее. Опубликовано Вс. М. Зуммером [13, с. 15–18].

Наличие на этюдах масштабных сеток заставляет задуматься над нюансами живописного метода художника. Полагаем, эти разметки предназначались для копирования этюдов голов и фигур в целях упрощения работы при решении новых живописно-пластических задач в разработке одних и тех же персонажей. Причем, размер модулей масштабных сеток неодинаков, а в отдельных случаях художник наносил не одну, а две-три разметки разного масштаба, возможно, для увеличения или уменьшения копируемого этюда. Нередко на них можно увидеть и авторские надписи, упоминания имен и адресов (очевидно, натурщиков), что свидетельствует о сугубо рабочем характере этюдов, не предназначавшихся к публичному экспонированию, несмотря на исключительно качественное письмо. Наличие авторских пометок на лицевой стороне живописи тоже порой порождает неверное толкование. Так, на эскизе верхней части картины (ГРМ, инв. Ж-225) имеются надписи, обозначающие количество сделанных этюдов по темам и персонажам. Они считаются авторскими, однако аккуратный почерк этих записей мало схож с почерком Александра Иванова, тогда как по каллиграфии и цифрам они совпадают с перечнем, который составил Сергей Иванов (вместе с М. П. Боткиным) уже после смерти А. А. Иванова, когда систематизировал работы брата⁹.

В 2009 г. был выпущен CD-Rom «Александр Иванов. Живопись», впервые объединивший коллекции Третьяковской галереи и Русского музея. Тем самым все этюды были сгруппированы тематически (по персонажам и типологии), даны более точные датировки двусторонним этюдам, а каталог снабжен комментариями и справочным аппаратом, что позволит в будущем совершенствовать научные издания. Неточности цитирования текстов искажают смысл авторского высказывания. К примеру, часто приводимая фраза художника об итальянской живописи XIV в. на самом деле звучит не как «безвозвратный стиль» [1, с. 109], а как «безразвратный стиль», что вносит совсем иной акцент: Иванов сообщает о поездке на Север Италии с целью увидеть «у живописцев 14 столетия этот безразвратной стиль в который облакались мысли первых (теплых. — зачёркнуто.) художников (веков. — зачёркнуто.) христианских»¹⁰. Для него современное секуляризированное творчество было лишено целомудренной простоты и искренности мастеров дорафаэлевской эпохи. И свою миссию художник видел в возрождении этих качеств, но на основе уже развитых форм классического искусства. Таким образом, назревшая задача — создание ивановской энциклопедии и работа над академическим изданием его эпистолярного наследия, о чем задумывались ученые еще в 1920-е гг.

Литература

1. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. [с биогр. очерком М. П. Боткина] / Сост. М. П. Боткин. — СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. — 5312 с.
2. Александр Андреевич Иванов: 150 лет со дня рождения. 1806–1856. Каталог выставки / Вступ. ст. А. И. Архангельской. Науч. ред. М. М. Колтакчи. Под общ. ред. Г. А. Недошивина / ГТГ; ГРМ. — М.: Искусство, 1956. — 172 с.
3. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. — М.: Изобразительное искусство, 1980. — 206 с.
4. Алтатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество, 1806–1858: в 2 т. Т. 1. — М.: Искусство, 1956. — 344 с.

⁹ М. П. Боткин — В. В. Стасову, 14 апреля 1862, Рим. ОР РПБ. Ф. 738 (Стасов). Д. 115.

¹⁰ А. А. Иванов — ОПХ, осень 1838, Рим. НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 1. Д. 5. Л. 109.

5. Ацаркина Э. Н. К вопросу о взаимоотношениях А. А. Иванова с русскими художниками // Очерки по русскому и советскому искусству. — Л.: Художник РСФСР, 1962. — С. 79.
6. Виноградов И. А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. — М.: XXI век — согласие, 2001. — 792 с.
7. Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов. К истории создания картины «Явление Мессии» // Виноградов И. А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. — М.: XXI век — согласие, 2001. — С. 670–708.
8. Виноградов И. А. Иванов и Гоголь // Наше наследие. — 2004. — № 3. — С. 15–24.
9. Володина К. С. К вопросу о датировке пейзажей Александра Иванова // Сообщения Института истории искусств: Живопись, скульптура, архитектура. — 1954. — Вып. 4–5. — С. 49–75.
10. Выставка в память двадцатипятилетия со дня смерти П. М. Третьякова. 1898–1923: Каталог / Гос. Третьяковская галерея. — М.: Типография «9-е Января», [1923]. — 35 с.
11. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 3: Живопись первой половины XIX века. — М.: СканРус, 2005. — 484 с.
12. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Серия «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 2: Рисунок XIX века. Кн. 3: А. А. Иванов. — М.: Гос. Третьяковская галерея—2014.
13. Зуммер В. М. Рисунки М. В. Гоголя в Музеї Слобідської України // Бюлетень Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди. — 1927–1928. — № 4–5. — С. 15–18.
14. Искандер. А. Иванов // Колокол. — 1858. — 1 сентября. — Л. 22.
15. Машиковцев Н. Г. Александр Иванов и Гоголь // Машиковцев Н. Г. Из истории русской художественной культуры. — М.: Советский художник, 1982. — С. 108–129.
16. Машиковцев Н. Г. Работа Иванова над портретом Гоголя // Машиковцев Н. Г. Из истории русской художественной культуры. — М.: Советский художник, 1982. — С. 96–107.
17. Степанова С. С. Деловой человек Михаил Боткин // Мир музея. — 2006. — № 7. — С. 30–36.
18. Степанова С. С. Хроника жизни и творчества (Post Scriptum) // Александр Андреевич Иванов. 1806–1858. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. К 200-летию со дня рождения художника. — М.: Сканрус, 2006. — С. 222–255.
19. Степанова С. С. «Ближайший к Христу». Об одном устоявшемся мифе // Мир музея. — 2009. — № 9. — С. 10–14.
20. Степанова С. С. «Эскизы к “Явлению Мессии”»: поиск формы для умозрительной идеи / Третьяковские чтения. 2010 // Третьяковские чтения 2010–2011: Материалы отчетных научных конференций. — М.: ИНИКО, 2012. — С. 100–113.
21. Степанова С. С. Переатрибуция одной из работ, приписываемой А. А. Иванову («Портрет мальчика») // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: Материалы XV–XVI научных конференций 2009, 2010 / ГТГ. — М.: Магnum Арс, 2014. — С. 38–43.
22. Хомяков А. С. Письмо в Петербург // Москвитянин. — 1845. — № 2. — С. 82.
23. Didron A.-N. Iconographie Chrétienne: Histoire de Dieu. — Paris: Imprimerie Royale, 1843. — 622 p.

Название статьи. Вокруг шедевра. «Явление Мессии» Александра Иванова: факты и мифы, «тайны» и научные проблемы.

Сведения об авторе. Степанова Светлана Степановна — доктор искусствоведения, научный сотрудник. Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. svetlan-stepan@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена одному из самых известных произведений русской живописи. Картина, над которой А. А. Иванов работал более 20 лет, традиционно воспринимается как хрестоматийное произведение, основательно изученное многими поколениями ученых. Однако уникальность творческого процесса, в который был погружен Иванов, вызывает не только интерес к его личности, но и порождает не всегда обоснованные умозрительные концепции, произвольные толкования имеющихся фактов. В данной статье дается оценка некоторым ошибочным и тем не менее укоренившимся суждениям о замысле картины и ее персонажах — так называемом «ближайшем к Христу» и «путешественнике».

После публикации автором монографии о художнике в 2012 г. новые аспекты исследования были связаны с работой по атрибуции произведений Иванова, изучением источников его композиционных поисков и определением актуальных направлений научных изысканий. Исходя из того что современ-

ные возможности музейной искусствоведческой науки позволяют ставить и решать задачи комплексного изучения живописного наследия художника на новом уровне, в статье обозначена основная научная проблематика изучения творчества художника. В частности, опыт выпуска CD-ROM «Александр Иванов. Живопись» (2009), в котором объединены живописные работы Третьяковской галереи и Русского музея, даны научные комментарии и приложен обширный справочный аппарат, позволяет планировать издание энциклопедии, посвященной художнику, ставшему одной из ключевых фигур русского искусства.

Ключевые слова: историческая живопись; итальянские источники творчества; эскизы; этюды; атрибуция; творческий процесс; творческий метод; Н. В. Гоголь.

Title. Around a Masterpiece. *The Appearance of Messiah* of Alexander Ivanov: Facts and Myths, “Secrets” and Scientific Problems.

Author. Stepanova, Svetlana Stepanovna — full doctor, researcher. The State Tretyakov Gallery, Lavrushinskii per., 10, 119017 Moscow, Russian Federation. svetlan-stepan@yandex.ru

Abstract. After the publication by the author of the present paper the monograph on Alexander Ivanov in 2012 research work was focused on the attribution of the works of A. A. Ivanov, the search for the sources of his artistic method and developing a strategy for further comprehensive research. The report summarizes scientific museum research and clarifies certain important facts related to the heritage of Alexander Ivanov. One of the enduring myths is the presence among the characters of painting “The Appearance of Messiah” of Nikolai Gogol and of the artist himself in the form of the so-called “Closest to Christ” and “Traveler”. But a number of facts and written evidence of Ivanov speak against such interpretations that distort the essence of his creative method, as well as the nature of his relationship with the writer. Specific features of sketch material, the availability of large-scale author works, raise questions about some of the nuances of the artist’s painting method. Traditional extended dating of the painting (1837–1857) and the relevant sketches also need to be corrected, using both archive and technical and technological researches. In 2009 for the first time the collection of Ivanov’s works from Tretyakov State Gallery and the State Russian Museum appeared in the media project (CD-Rom “Alexander Ivanov. Paintings”). This allowed grouping the sketches thematically (by characters and typologies). This CD-Rom can become a basis for the encyclopedia about the artist.

Keywords: historical paintings; the Italian sources of creativity; drawings; sketches; attribution; the creative process; the creative method; N. Gogol.

References

- Allenov M. M. *Aleksandr Ivanov*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1980. 206 p. (in Russian).
- Alpatov M. V. *Aleksandr Andreyevich Ivanov. Zhizn' i tvorchestvo. 1806–1858 (Aleksandr Andreevich Ivanov. Life and Creativity. 1806–1858)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 344 p. (in Russian).
- Arkhangelsky A. I.; Kolpakchi M. M. (ed.). *Aleksandr Ivanov: k 150 letiiu so dnia rozhdeniia. Katalog (Alexander Ivanov: 150 Years since Birth. 1806–1856: Catalogue)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 172 p. (in Russian).
- Botkin M. P. (ed.). *Aleksandr Ivanov: ego zhizn' i perepiska. 1806–1858 (Alexander Ivanov: His Life and Correspondence. 1806–1858)*. Saint Petersburg, M. M. Stasyulevich Publ., 1880. 477 p. (in Russian).
- Bruk Y. V.; Iovleva L. I. (ed.). *Zhivopis' pervoi poloviny 19 veka. Katalog sobraniia Gosudarstvennoi Tretiakovskoi galerei (Painting of the First Half of the 19th Century. Catalogue of the State Tretyakov Gallery Collection)*, vol. 3. Moscow, Skanrus Publ., 2005. 484 p. (in Russian).
- Chizhov F. V. *The Work of Russian Artists in Rome. Moskovskii literaturnyi i uchenyi sbornik (The Moscow Literary and Academic Compilation)*. Moscow, 1846, pp. 95–106 (in Russian).
- Guseva E. N. About Dating of A. A. Ivanov Sketches for the Image of John the Baptist in the Painting “The Appearance of Christ to the People”. *Ekspertiza i atributsiia proizvedenii izobrazitel'nogo iskusstva. Materialy 2-i nauchnoi konferentsii. 27 maia — 31 maia 1996. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia (Examination and Attribution of Works of Art. Proceedings of the 2 Scientific Conference. 27 May — 31 May 1996. The State Tretyakov Gallery)*. Moscow, Magnumars Publ., 1998, pp. 94–98 (in Russian).
- Iovleva L. I. (ed.). *Aleksandr Andreevich Ivanov. 1806–1858. K 150-letiiu Tret'iakovskoi galerei. K 200 letiiu so dnia rozhdeniia khudozhnika (Alexander Andreevich Ivanov. 1806–1858. On the 150th Anniversary of the State Tretyakov Gallery. To the 200th Anniversary of the Artist's Birth)*. Moscow, Skanrus Publ., 2006 (in Russian).

Mashkovtsev N. G. *Iz istorii russkoi khudozhestvennoi kul'tury* (From the History of Russian Artistic Culture). Moscow, Soviet artist Publ., 1982 (in Russian).

Petrova E. N. (ed.). *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Katalog v 15 tomakh. T. 2. Zhivopis'. Pervaia polovina XIX veka (A–I)* (The State Russian Museum. Painting of the 18th–20th Centuries. Catalogue in 15 volumes. Vol. 2. Painting. The First Half of the 19th Century. A–I). Saint Petersburg, Palace Edition Publ., 2002. 256 p. (in Russian).

Stepanova S. S. *Aleksandr Ivanov*. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2012. 96 p. (in Russian).

Stepanova S. S. Alexander Ivanov: From Academic Classicism to the Sacred Realism. *Stil' мастера* (Master's Style). Moscow, Institute of theory and history of fine arts Publ., 2009, pp. 232–243 (in Russian).

Stepanova S. S. The Art of A. A. Ivanov: The Sacred in the Artist's Secular Work. *Tserkov' i obshchestvo: istoriia i sovremennost'*. *Materialy IV nauchno-obrazovatel'nykh Znamenskikh chtenii. 25–28 marta 2008* (Church and Society: History and Modernity. Proceedings of the IV Scientific-Educational Znamensky Readings. 25–28 March 2008), vol. 1. Kursk, Kursk Branch of Oryol Law Institute Publ., 2009, pp. 199–208 (in Russian).

Stepanova S. S. *Russkaia zhivopis' epokhi Karla Briullova i Aleksandra Ivanova: Lichnost' i khudozhestvennyi protsess* (Russian Painting of the Era of Karl Briullov and Alexander Ivanov. Identity and the Artistic Process). Saint Petersburg, Art-Saint-Petersburg Publ., 2011. 352 p. (in Russian).

Stepanova S. S. Sketches for “The Appearance of Messiah”: The Search of Forms for Speculative Ideas. *Tret'iakovskie chteniia 2010–2011. Materialy otchetnykh nauchnykh konferentsii* (The Tretyakov Readings 2010–2011. The Reports of Scientific Conference). Moscow, INIKO Publ., 2012, pp. 100–113 (in Russian).

Stepanova S. S. (ed.). *Aleksandr Ivanov. Zhivopis'* (Alexander Ivanov. The Painting). CD-Rom. Moscow, 2009 (in Russian).

Stepanova S. S. “Closest to Christ”. A Well-Established Myth. *Mir muzeia* (The World of Museum), 2009, no. 9, pp. 10–14 (in Russian).

Vinogradov I. A. *Aleksandr Ivanov: pis'ma, dokumenty, vospominaniia* (Alexander Ivanov: the Letters, Documents, Memoirs). Moscow, XXI vek– Soglasie Publ., 2001. 792 p. (in Russian).

Volodina K. S. To the Question of the Dating of the Landscapes by Alexander Ivanov. *Soobshcheniia Instituta istorii iskusstv: Zhivopis', skul'ptura, arkhitektura* (Reports of the Institute of History of Art: Painting, Sculpture, Architecture), 1954, vol. 4–5, pp. 49–75 (in Russian).

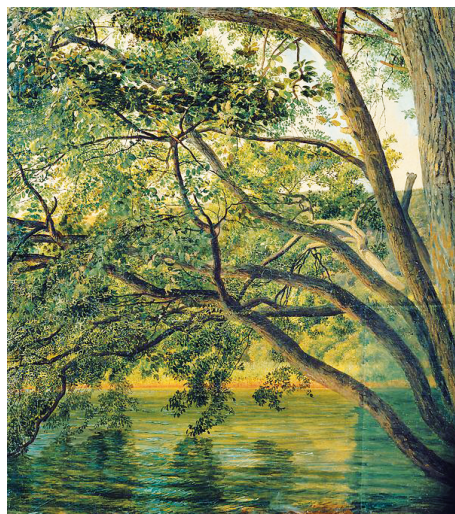
Zagianskaia G. A. *Peizazhi Aleksandra Ivanova. Problema zhivopisnogo metoda khudozhnika* (Landscapes of Alexander Ivanov. The Problem of Artist's Painting Method). Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 120 p.



Илл. 38. Иванов А. А. Явление Христа народу. 1836 — не позднее 1855. ГРМ, Санкт-Петербург



Илл. 39. Иванов А. А. Горный пейзаж со скалой и зданиями вдали. Вторая пол. 1830-х — 1840-е. ГТГ, Москва



Илл. 40. Иванов А. А. Дерево у озера Неми. Вторая пол. 1830-х — 1840-е. ГТГ, Москва