Ежегодная открытая городская научно-практическая конференция учащихся и педагогов учреждений дополнительного образования детей «Новое поколение»

Секция: «Искусствоведение»

Некоторые композиционные особенности картины Александра Ива́нова «Явление Христа народу»

Выполнила: Агафонова Таисия, учащаяся 5 «Б» класса МБУ ДО г.о. Самара «ДХШ № 2»

Руководитель: Макаренков Владимир Николаевич преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДХШ № 2»

Самара, 2017 г.

Содержание

Введение	3
Творческая биография А. А. Иванова	4
Поиск композиционного решения картины А. А. Иванова «Явление	
Христа народу» на стадии разработки эскиза	9
Композиционные особенности картины А. А. Иванова «Явление	
Христа народу»	17
Роль Христа в композиции картины «Явление Христа народу»	24
Скрытый смысловой центр картины «Явление Христа народу»	28
Заключение	32
Список литературы и Интернет источники	34
Приложения	35

Введение

На уроках истории искусств, посвящённых великому русскому художнику Александру Андреевичу Ива́нову и его картине «Явление Христа народу», преподаватель обратил наше внимание на фризовый характер расположения фигур переднего плана и соотнёс эту особенность картины А. А. Ива́нова со знаменитой фреской Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Нам было предложено отыскать черты сходства и различия в решении этих двух фризовых композиций. Эта задача настолько увлекла меня, что я решила подробнее исследовать этот вопрос. Результатом моих разысканий и явилась настоящая работа.

Цель моей работы:

• Рассмотреть некоторые композиционные особенности картины А. А. Ива́нова «Явление Христа народу», как результат глубокого изучения им творчества знаменитых итальянских художников эпохи Возрождения, с одной стороны, и стремления найти новые средства выразительности – с другой.

Задачи работы:

- Познакомиться с творческой биографией А. А. Иванова и историей создания его картины «Явление Христа народу»;
- Проследить влияние итальянской живописи эпохи Возрождения, в частности фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» на композицию картины;
- Определить композиционные и смысловые центры картины и особую роль в ней фигуры Иисуса Христа.

Творческая биография А. А. Иванова

Александр Андреевич Ива́нов родился 16 июля 1806 года в Петербурге в семье художника. Отец его Андрей Иванович, исторический живописец, академик и профессор Императорской Академии художеств, пользовался

репутацией одного из лучших педагогов своего времени.

В Академию художеств Александр Ива́нов 1817 поступил году одиннадцати летним мальчишкой проучился там десять лет. В старших классах он становится учеником А. Е. Профессор Егорова. A. Ε. Егоров, исторический и религиозный живописец, был в ту пору знаменит в Петербурге и пользовался репутацией «русского Рафаэля». Когда-то он жил в Италии, и



лучшие из его работ несут на себе отпечаток великого искусства Возрождения. И если был у него когда-нибудь ученик, способный это почувствовать и воспринять, то это, конечно, Александр Ива́нов¹.

В 1824 году Александр Ива́нов пишет картину на предложенный Советом Академии античный сюжет. Представленная им композиция «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» получила малую золотую медаль, а её автор удостоился одобрения знатоков и любителей искусства. Юный ученик Академии чувствует красоту и величие древнего мира и доносит их до зрителя, несмотря на сковывающие искусство догмы академизма.

Через три года А. А. Ива́нов был удостоен большой золотой медали и звания художника XIV класса за картину «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару».





Это дало ему возможность поехать учиться за границу, на правах пенсионера Общества поощрения художников.

Весной 1830 года А. А. Ива́нов выехал за границу, снабжённый подробнейшими инструкциями Общества поощрения художников насчёт того, где и что ему следует осмотреть и изучить и каково должно быть направление его занятий в дальнейшем. Как пенсионер Академии, А. А. Ива́нов обязан был посылать в Общество подробные отчёты о своей работе¹.

Он посещает Германию, Австрию, города Северной Италии, Флоренцию. Знакомится с музеями, частными собраниями картин и художественными галереями Европы. Копирует голову Сикстинской мадонны Рафаэля и Венеру Медицейскую¹¹.

В начале 1831 года А. А. Ива́нов приезжает в Рим. Предполагалось, что он за три года пребывания в Италии завершит своё художественное образование, выполнит самостоятельно одну-две композиции и вернётся на родину. Судьба же судила иначе, А. А. Ива́нов вернулся в Россию лишь по прошествии более чем четверти века¹.



С первых самостоятельных шагов в искусстве А. А. Иванов соединяет процессе создания картины работу отличающуюся глубоким натуры, И проникновенным реализмом, с изучением, переработкой копированием И тех произведений искусства мастеров Возрождения, В которых ОН находил соответствие своему замыслу. Этот метод работы имел многовековую традицию в европейском искусстве постепенно превратился в обязательную рутинную

принадлежность академической системы обучения, пагубной в целом для свободного развития искусства, но А. А. Иванову удалось создать на его основе ошеломляющие своей красотой и своеобразием произведения¹.

В 1831 — 1834 годах А. А. Ива́нов создаёт картину «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» - одно из тех счастливых созданий художника, в которых естественно и полно выразилась самая светлая сторона его творчества¹.

Кроме того, он создаёт эскизы к неосуществлённой картине «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина», а затем и эскиз к картине «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения» (Государственная Третьяковская галерея). Как пишет Л. З. Иткина: «А. А. Ива́нов перенёс на полотно один из самых возвышенных и трогательных эпизодов Евангелия. То мгновение, когда безутешная Мария Магдалина узнаёт воскресшего Христа, мгновение в котором слились отчаяние и радость, и тот восторг, что называют неземным»¹.

В 1834 году А. А. Ива́нов предпринял путешествие на север Италии. Этот год Н. Г. Машковцев считает началом второго периода творчества художника. Именно в этот год А. А. Иванов принял решение, надолго определившее его путь. Он начал работу над картиной «Явление Мессии»⁶.





А. А. Ива́нов так пишет о своей будущей картине: «Сочинение моё весьма трудное по причине не пылких разительных страстей человека, кои с удобностью оживляют действие и объясняют предмет; здесь всё должно быть тихо и выразительно». По мнению Н. Г. Машковцева, работая над картиной «Явление Христа народу» А. А. Ива́нов душу своего искусства впервые ощутил, как тишину⁶.

Сама тема поставила А. А. Ива́нова на порог совершенно новых художественных задач. При создании полотна появилась огромное количество эскизов и этюдов (около 600), многие из которых имеют самостоятельную художественную ценность.

В Риме А. А. Ива́нов прожил двадцать восемь лет. И двадцать лет из этих двадцати восьми он отдал ежедневному, изнуряющему труду по созданию одного-единственного полотна – «Явление Христа народу». Тихий, застенчивый и очень слабый здоровьем, А. А. Ива́нов был несокрушим в достижении своей цели — написать картину, несущую людям прозрение, духовное исцеление. «...Художник должен быть совершенно свободен, никому никогда не подчинён, независимость его должна быть беспредельна», — писал он в одном из писем друзьям¹².



В конце мая 1858 года А. А. Ива́нов возвратился в Санкт-Петербург. Он привёз с собой все свои работы, всё, что было создано почти за четверть века в Италии.

В начале июня картина была выставлена

в Академии художеств. Успеха у публики она не имела. А. А. Ива́нов был измучен выставочными хлопотами, материальными неурядицам, недоброжелательностью коллег. В довершении всех несчастий он заразился холерой и 15 июля 1858 года великого русского художника не стало.

Поиск композиционного решения картины «Явление Христа народу» на стадии разработки эскиза

Творчеству великого русского художника Александра Андреевича Ива́нова, равно как и его знаменитой картине «Явление Христа народу», посвящено огромное количество работ. Несомненно, исследователей интересовали и вопросы, связанные с композицией, и тем не менее, как нам кажется, многие аспекты этой проблемы до конца не изучены.

В своём исследовании мы решили сконцентрировать внимание на тех особенностях композиции картины, которые, на наш взгляд, остались вне поля зрения искусствоведов и критиков или по крайней мере не нашли скольнибудь достойного освящения в доступной нам литературе.

В данной работе мы опирались на великолепные исследования Л. 3. Иткиной, М. М. Раковой, Н. Г. Машковцева. Мы благодарны С. М. Даниэлю за его великолепную книгу «Искусство видеть», которая дала нам очень много в понимании композиции картины и практически подвела к уяснению одного из рассматриваемых нами аспектов композиции «Явления Христа народу» и Ф. В. Ковалёву за его внимательное отношение к вопросу применения пропорций золотого сечения в живописи.

Рассматривая картину А. А. Ива́нова и вспоминая долгую и трудную историю её создания, а также прохладную, мягко говоря, оценку её многими современниками художника, включая также представителей академических кругов, невольно задумываешься о причинах всех этих сложностей, связанных с картиной.

А. А. Ива́нов очень высоко ставил изобразительное искусство как сферу духовной и нравственной деятельности человека. Он считал, что художник способный в зримых образах воплотить свои идеалы, может воздействовать на человеческую природу. Именно поэтому тема и сюжет картины «Явление Мессии», как он сам её называл, представлялись ему

крайне важными. Оставаясь внешне в рамках вековых традиций, художник попытался ответить на самые животрепещущие вопросы своего времени¹.

Ещё в середине прошлого века Академик А. Н. Мокрицкий отмечал, что «сюжет, взятый художником для своей картины, есть один из самых высоких, самых священных, которые существуют в понятиях христианства. Пришествие Спасителя есть начало Его благодати миру, приближение момента обновления человека»¹³.

М. М. Ракова, также отмечает стремление А. А. Иванова к темам «вселенского» звучания, к кардинальным, переломным моментам истории, которое, по её мнению, было вызвано романтическими концепциями, возобладавшими в начале XIX века в искусстве⁷.

Композиция картины сложилась не сразу. Ей предшествовали долгие поиски нужного решения на стадии разработки эскизов.

Первые наброски А. А. Ива́нова на тему «Иоанн Креститель и Христос» датируются 1832 годом. Именно тогда художник написал о новом замысле своему отцу, при посылке одного из карандашных эскизов, а также президенту академии художеств А. Н. Оленину. В письме к последнему он отмечал, что избранный им «сюжет составляет сущность всего Евангелия для образованного искусства», и что «сюжет сей никем не замечен из великих мастеров» 10. Разумеется, А. А. Ива́нов в своём письме имеет в виду не сам сюжет явления Христа, которому посвящено множество картин, а событие узнавания Мессии собравшимися на берегу Иордана людьми, страждущими покаяния и искупления грехов.

Его интересовал не догматический церковный рассказ, а реакция собравшихся на слова Иоанна Крестителя, духовное перерождение людей в момент появлении Спасителя. Этот великий нравственный переворот, выраженный в жестах и мимике людей, этот момент наступления нового мира, когда следует оглянуться на прошлое и испытать его перед лицом будущего, составляет суть объединения А. А. Ивановым двух моментов:

пророчества и явления — в один сюжет 13 и организует «звучащее» духовное пространство картины, которое и является основой её композиции 10 .

М. М. Ракова отмечает, что замысел картины во многом определил показанное художником психологическое состояние собравшихся проповедь Иоанна Крестителя людей: апостолов, внимающих пророку и поглощённых видением Спасителя; фарисеев, пришедших обличить Иоанна Крестителя; назареев – аскетов-подвижников, предшественников христиан; левитов т.д. Желание передать всё многообразие изменяющихся психологических состояний персонажей картины влекло за собой размещение всех этих персонажей на первом плане. Тот же замысел сделать акцент на узнавании Спасителя требовал от А. А. Иванова сосредоточения на самом моменте появления Христа, для чего требовалось пространственное отделение фигуры Христа от толпящихся вокруг Иоанна Крестителя людей. С этой целью художник отодвигает Христа в глубину изображённого пространства 7 .

Анализируя работу художника над эскизами, М. М. Ракова отмечает, как шаг за шагом происходит ещё и постепенное «очищение» пространства вокруг Христа.

На первоначальном эскизе (Приложение 1) никакого намёка на «явление» ещё нет. Христос изображён на первом плане среди обступивших его паломников. Его фигура ничем не выделяется из толпы. По правую руку от него на некотором расстоянии находится Иоанн Креститель в окружении выходящих из воды крестившихся в Иордане людей. Апостолы отсутствуют. Иоанн указывает на Христа, но знакомый по картине жест ещё не найден. По левую руку от Христа, в правом верхнем углу эскиза — приближающаяся из глубины толпа паломников. В композиции этого эскиза явно ощущается влияние Иогаанна Фриидриха Овербе́ка (в частности его гравюры «Въезд Иисуса Христа в Иерусалим»). На заднем плане, за фигурой Христа видны очертания Иерусалима, а слева — люди в лодке, плывущей по реке.

На последующих эскизах (Приложения 2 и 3) паломники группируются вокруг Иоанна Крестителя и располагаются на переднем плане, ближе к зрителю. В то же время, исчезают отдельные фигуры и группы людей, служившие, как пишет М. М. Ракова, пространственными и эмоциональными «ступенями» между народом и Христом⁷. Толпа людей становится более единой и противопоставляется фигуре Христа. Это, с одной стороны, подчёркивает исключительность образа Христа, а, с другой – акцентирует момент его появления откуда-то извне, то есть его «явление»⁷.

В этих эскизах одним из важных факторов сосредоточения внимания зрителя на фигуре Христа становится пейзаж. На раннем карандашном эскизе, хранящемся в Государственной Третьяковской галерее (Приложение 2) мы видим Христа как бы в просвет листвы и ветвей прибрежных деревьев, в окружении роскошного южного пейзажа. В первоначальном масляном эскизе из Государственного Русского музея (Приложение 3) природа своей живой мощью, своей пышностью и разнообразием соперничает в своей значительности не только с образом Христа, но и со всей группой людей на переднем плане картины.

В эскизе, выполненном на тонированной жёлтой бумаге (Приложение 4) и в эскизе сепией из собрания Государственной Третьяковской галереи (Приложение 5) композиционная составляющая переднего плана в общих чертах уже определилась. Прорыв в пространство дальнего плана гораздо шире, чем в упомянутых выше эскизах, но пространство вокруг фигуры Христа ещё насыщенно различными компонентами: экзотические пальмы, город со стенами и башнями, раскинувшийся в долине. К тому же сам Мессия осенён дымным облаком и парящим над ним голубем.

Искомое решение предстаёт перед нами лишь в окончательном варианте композиции, появляющемся в последующих эскизах (Приложения 6, 7 и 8). В этих эскизах А. А. Ива́нов отказывается от всякой аллегории. И облачное сияние, и парящий голубь, присутствующие в отмеченных выше

эскизах, решительно отвергнуты. Ключ к действенности образа художник находит в решении пространства. Оно должно стать открытым.

Правда, Андрей Иванович Иванов, отец художника отнёсся к решению сына, о котором он узнал из присланных им писем и эскизов, скептически. Столь счастливо найденный эффект внутреннего созвучия лаконичных очертаний одинокой фигуры и монументальных масс горного ландшафта кажется ему недостаточно понятным. Чтобы восполнить этот недостаток и изъяснить истинную значительность образа Христа, он предлагает, например, окружить его свитой – фигурами учеников, что якобы будет соответствовать исторической истине. Кроме того, ему кажется уместным показать повозки, на которых приехали люди, так как едва ли можно было пожилым людям, тем более, людям преклонного возраста, прийти из Иерусалима на берег Иордана пешком⁷. Слава Богу, что А. А. Иванов не прислушался к этим советам. Правда одним из советов своего отца он всё же воспользовался. Андрей Иванович предлагал изобразить в картине воинов, которые могли быть присланы, чтобы следить за порядком, и они появились в картине: двое всадников и пеший воин с копьём, мало того А. А. Иванов приложил немало усилий, чтобы добиться в их изображении максимальной исторической достоверности.

Вообще то, судя по переписке А. А. Ива́нова с отцом, задуманная им картина смущает Андрея Ивановича. Он озадачен философским пафосом темы, для которой он, привыкший к изобразительному языку классицизма, не идущей далее простейшей аллегории, не видит зрительного воплощения. Намерение сына кажется ему странным и как бы «оторвавшимся от действительности». «Я, конечно, уверен, — пишет он сыну в 1833 году в ответ на сообщение о замысле картины, — что изображение сюжета для картины есть дело важное, но за всем тем не должно увлекаться в сём случае за пределы, — я почитаю выбранный тобою предмет за таковой, ибо он должен быть неудобоисполнителен, по ограниченности живописи: смысл

всего Евангелия — предмет довольно важный, но как ты оный изобразишь? 7 .

Вдумчивый разбор Андреем Ивановичем Ивановым всех замыслов сына, о которых он узнаёт от него самого по письмам, эскизам и калькам обнаруживает чрезвычайную осторожность, с которой он относится ко всякому нарушению строгой логики в развитии сюжета, ко всем романтическим приёмам эмоционально-образного воздействия на зрителя. Здесь мы сталкиваемся с одним из ярчайших примеров различного понимания одного и того же композиционного приёма представителем классицизма и представителем нового направления, складывающегося на основе романтической концепции⁷.

Сознательные поиски нетрадиционных для академического искусства особенно выразительности заметны В так называемом «венецианском» эскизе, выделяющемся своим колоритом (Приложение 6). Этот эскиз стал следствием предпринятого А. А. Ивановым в 1834 году путешествия на север Италии. Именно этот год Н. Г. Машковцев считает началом второго периода творчества художника⁶. Из всего виденного больше всего его поразили венецианские колористы XVI и мастера XIII – XIV веков, искусство которых было подлинным открытием художника. Он пишет очередной эскиз в тициановском колорите. Отправляя в Россию законченную картину «Явление Христа Марии Магдалине ЭТО время Воскресения», он пишет в сопроводительном письме Комитету общества поощрения художников от 28 декабря 1835 года: «имею честь представить моим покровителям ещё эскиз другой предложенной картины моей: "Явление в мир Мессии". Сей предмет, занимавший меня с давнего времени, сделался единственною моею мыслию и надеждою, и я чувствую себе непреодолимое желание привести оный в исполнение»¹.

Мы не можем сейчас с точностью сказать, какой из эскизов: «венецианский», «строгановский» или «окончательный» (наименование последнего условно, применяется за отсутствием закреплённого за ним в

научной литературе названия) был отправлен в общество поощрения художников. То же относится и к эскизу, посланному примерно через полгода отцу. Очевидно одно — окончательная композиция картины в этих эскизах уже сложилась, отличия лишь в деталях. Например, в так называемом «строгановском» эскизе (Приложение 7) мы опять видим над головой Христа голубя, отвергнутого ранее. Возможно, это уступка склонному к мистике Н. В. Гоголю, находящемуся с А. А. Ива́новым в то время в дружеских отношениях. Последний же из рассматриваемых нами эскизов — «окончательный» (Приложение 7), в принципе, мало чем отличается от итоговой картины. Глядя на него думаешь: «Вот она — точка, поставленная в долгих поисках итоговой композиции».

Посылая отцу для ознакомления эскиз картины, А. А. Иванов делает композиции 1 . Этот своеобразный подробное описание авторский комментарий помогает сегодня понять замысел, тему, нравственное и картины, позволяет с большей эстетическое содержание лёгкостью ориентироваться среди многочисленных персонажей огромного полотна, определить представителей сословий назвать имена, положение, занимаемое тем или иным персонажем в Древней Иудеи. Некоторые из эпизодов он уточнял и разъяснял в последующих письмах³. Наиболее устойчивые мотивы, по мнению М. М. Алленова, вошедшие в окончательную редакцию композиции следующие: на первом плане слева – Иоанн Креститель с учениками, которые потом последуют за Христом; в центре – юноша, «уже выкрестившийся и как бы вдохновлённый», в будущей картине это обнажённый рыжеволосый юноша, так называемый смотрящий; в левом же углу – «выскакивающие из воды спешат увидеть им предсказанного искупителя»; на противоположном краю картины – левиты и фарисеи, «из них некто в неистовом любопытстве смотрит на Иисуса, другой в безверии улыбается Иоанновым словам, третий смотрит в общую цель окаменевшим сердцем, а четвёртый готов верить»³.

В таком своём виде композиция сложилась к концу 30-х годов. Дальнейшая работа художника касалась в основном уточнения пластического рисунка отдельных групп, этюдов лиц и решения пейзажных мотивов³.

Особую точку зрения на работу А. А. Ива́нова над композицией картины высказывает Н. Г. Машковцев. По его мнению, в первое время художник шёл от эскиза к эскизу, охватывая всю сцену. Возрастающая сложность заставила его прибегнуть к компоновке деталей. Как следствие, композиция, доселе цельная, начала развиваться отдельными фрагментами. Когда фрагменты эти окончательно выяснились, художник соединил их вместе. Таково, по мнению Н. Г. Машковцева, происхождение композиции, положенной в основу картины. Последние, ближайшие к картине эскизы – работы совсем особого порядка, и их никак нельзя назвать эскизами. Это не эскизы, но пробы картины, не начало, но конец композиционной работы⁶.

Первоначально А. А. Ива́нов начал писать картину на холсте размерами 172 на 247 см, но в 1837 году, когда уже приблизился к её завершению, взял другой холст, в семь раз больше, и стал писать на нём¹². Он переехал в новую мастерскую, где можно было разместить гигантский холст¹⁰. Прежний вариант использовал как рабочий эскиз, при этом переносил на него всё то новое, что возникало на большом холсте¹².

Композиционные особенности картины А. А. Ива́нова «Явление Христа народу»

В своей картине «Явление Мессии» А. А. Иванов объединяет несколько евангельских эпизодов, и это придаёт сюжетному построению композиции исключительную многоплановость и глубину. Каждое действующее лицо, каждый даже второстепенный персонаж предстаёт как носитель протяжённой во времени и пространстве судьбы¹.

Художник изображает Иоанна Крестителя, возвещающего пришествие Мессии и призывающего людей к покаянию и нравственному очищению, символом которого становится крещение в водах Иордана. Кроме того, он показывает толпу людей, в которой есть и кающиеся, и крестившиеся, и верующие, и сомневающиеся, и надеющиеся, и отчаявшиеся, а также самого Христа, приближающегося к месту крещения¹.

Иоанн Креститель в овчине и грубом плаще, с крестом в руках весь устремлён вперёд. С крестителем апостолы, юный Иоанн и величественный старец Андрей. Они пойдут за Христом, станут его учениками. (Нафанаил) Прислушивающийся апостол И сомневающийся неопределённостью состояний подчёркивают своих психологических душевную ясность Иоанна и Андрея¹.

В толпе, стоящей на склоне холма справа, рядом с неподвижными фигурами фарисеев, выделяются две: мужчина в коричневой хламиде с космами спутанных чёрных волос — это так называемый «кающийся» или «ближайший к Христу» и молодой левит в белых праздничных одеждах. Оба стремительно обернулись, словно повинуясь гипнотическому жесту Иоанна Крестителя¹.

Подле толпы фарисеев, словно поднятые на возвышение и противостоящие ей, старец и юноша, повернувшийся спиной, с головой,

обвитой чёрными косами. Назареи, аскеты-подвижники, предшественники христиан, они вглядываются в Христа, словно узнавая¹.

Замыкают толпу на заднем плане римские воины, два всадника и пеший с копьём. Наконечник копья отчётливо виден в прозрачном воздухе — так же отчётливо, как крест в левой руке Иоанна Крестителя. Крест и копьё — орудия казни, символы страданий Христа¹.

Креститель, апостолы, фарисеи, левиты и назареи, воины — все это исторические персонажи картины. В них художник конкретизирует для зрителя время и место действия. Но его «чувство истории», на котором заострял внимание замечательный русский поэт Аполлон Григорьев, выразило себя и в персонажах, называемых исследователями просто «выходящие из воды», «богатый старик и раб», «сидящие на земле», «дрожащие» и т.д. Мужчины и женщины, молодые и старые, немощные и полные сил, грешники и праведники, радующиеся и сомневающиеся — именно в них, в этих людях, историческая жизнь. В них — упование Крестителя: он видит, как к ним идёт Христос, неся в себе высшую нравственную истину¹.

Здесь нам бы хотелось заострить внимание на одном важном композиционном аспекте, рассматриваемой нами картины. Как было указано ещё во введении, наше исследование началось с сопоставления переднего плана картины А. А. Ива́нова и фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». И там, и там используется так называемая фризовая композиция. Если посчитать персонажей по правую и левую руку Иоанна Крестителя, то в каждом случае получим число шесть, а в сумме — двенадцать, что соответствует числу апостолов на фреске Леонардо. Смысл и того, и другого произведения определяется произнесёнными, в одном случае, Христом, а в другом — Иоанном Крестителем, словами.

Христос у Леонардо да Винчи, как считают большинство исследователей, говорит: «Один из вас предаст меня». Иоанн Креститель у

А. А. Ива́нова, обращается к собравшимся с не менее значимыми словами: «Вот тот о ком я вам говорил. Сей агнец берёт на себя грехи мира!».

И в том, и в другом случае сказанные слова производят ошеломляющее действие на присутствующих и создают предпосылки для разворачивающегося действия.

В своей книге «Искусство видеть» С. М. Даниэль обращает внимание на следующую запись из дневника Леонардо да Винчи: «Как брошенный в воду камень становится центром и причиною различных кругов, так же кругами распространяется и звук, порождённый в воздухе, так же и всякое помещённое в светлом воздухе тело распространяется кругами и наполняет окружающие части бесчисленными своими образами и всё является во всём и всё в каждой части»⁴.

С. М. Даниэль отмечает также, что в самом значительном своём произведении «Тайная вечеря» (1495-1497) — Леонардо достиг едва ли не исчерпывающего воплощения ренессансной зрительно-изобразительной модели мира. Среди проблем, стоявших перед мастером, одной из основных была проблема изображения психологической реакции на слова Христа. И с этой задачей Леонардо справился блестяще⁴.



Слова сказаны, и вот по ряду апостолов проходит волна, состоящая из множества динамических «фигур». Эффект, достигнутый мастером,

замечательно трактует В. Н. Лазарев: «Подобно брошенному в воду камню, порождающему всё более широко расходящиеся по поверхности круги, слова Христа, упавшие среди мёртвой тишины, вызывают величайшее движение в собрании, за минуту до того пребывавшем в состоянии полного покоя» [цитируется по книге С. М. Даниэля «Искусство видеть», 1990]⁴.

Во фреске Леонардо да Винчи С. М. Даниэль видит прекрасный пример сознательного использования «динамической потенции», изначально присутствующей в созданной Леонардо композиции, которая столь ярко преобразуется в «реальную психологически-смысловую энергию»⁴.

А разве не то же самое у А. А. Ива́нова в «Явлении Христа народу», по крайней мере, во фризовой части его композиции? И разве это не очевидно?

К сожалению – не всем. Мало того, М. М. Алленов, например, в своей в общем то замечательной монографии, увлечённый размышлениями о соотношении в картине А. А. Ива́нова мысли и действия, отмечает некую «заторможенность действия» и «трагедию мысли». Вот что он пишет: «Самая поражающая черта картины – то, что явление Христа не предвещает разрешения этого томительного состояния – столь явственно противоречие между вдохновенным призывом Крестителя и реакцией окружающих, напоминающей безмолвие народа в финале пушкинского "Бориса Годунова"»³. И далее: «Но что ещё более поражает, так это противоречие между энтузиазмом пророка и поведением Христа: некая сила относит его прочь от Иоанна, раздваивая его движение между решимостью сойти к людям и желанием пройти стороной мимо; как будто под обстрелом взглядов, устремлённых к нему отовсюду, он сторонится одного-единственного, исходящего от Крестителя»³.

Что касается «безмолвия народа» и «заторможенности действия», то наряду с разнообразными прочими реакциями и эти учтены гением А. А. Ива́нова: безмолвствует, например, группа фарисеев в правой части картины, и это как раз вполне объяснимо, действия некоторых персонажей также можно назвать заторможенными, по разным причинам. Всё это укладывается

в общую концепцию автора картины. Реакции людей на слова Иоанна Крестителя разнообразны и очень выразительны.

Но всё же давайте взглянем на саму картину А. А. Ива́нова. Для большей наглядности мы приводим фрагмент картины, в котором выделен её первый план.

Итак, фризовую часть композиции картины «Явление Христа народу», на наш взгляд, составляют следующие фигуры: так называемые «выходящие из воды» (старик и мальчик); четыре апостола; сам Иоанн Креститель; господин; раб; юноша, поднимающий старика с колен; обнажённый юноша (так называемый «смотрящий») и «дрожащие» (мальчик и пожилой человек). Всего, если не считать Иоанна Крестителя, двенадцать.



Не правда ли, композиционное сходство просто поразительно. Есть, конечно, и отличия. Фигура Иоанна Крестителя, делящая рассматриваемую группу персонажей картины поровну, то есть по шесть человек, находится не по центру, а немного смещена влево, но это вполне закономерно, так как в XIX веке симметричные композиции возможны только в иконописи. Кроме того, Леонардо да Винчи группирует персонажей на своей фрески по трое, А. А. Ива́нов – по два, но это опять же придаёт лишь большую динамику всей композиции.

И ещё, у Леонардо да Винчи фризовая композиция, в соответствии с общепринятыми для рельефа законами, обращена к зрителю, а у А. А. Ива́нова «барельефно развёрнутые», по выражению Л. З. Иткиной, фигуры переднего плана¹, в соответствии с замыслом художника, обращены от зрителя, в глубину картины, увлекая внимание последнего туда, где появляется Христос.

Именно направленность в глубину картины наиболее характерная особенность фризовой части композиции.

Нам кажется, что такое композиционное решение появляется в картине А. А. Ива́нова не случайно. Художник конечно же видел бессмертную фреску великого Леонардо да Винчи, который являлся его кумиром¹. Не случайно в одном из писем А. А. Ива́нов пишет: «Мне бы всего более хотелось приблизиться в пути к Леонардо да Винчи»¹. Он бывал в Милане, в монастыре Санта-Мария-делле-Грацие, где находится «Тайная вечеря» как минимум трижды: заезжал туда по пути в Рим в год своего приезда в Италию в 1830 году, а также посетил этот прекрасный город во время предпринятых им путешествий на север Италии в 1834 и в 1837 годах.

Разумеется, совпадение композиционного построения фрески Леонардо да Винчи, с одной стороны, и фризовой части картины А. А. Ива́нова — с другой, простым совпадением объяснить невозможно. Появление числа 12 во фреске Леонардо да Винчи, как и разделение апостолов на две равные группы по 6, вытекает из логики самой темы, а также из традиционных установок того времени. Новаторство Леонардо да Винчи (да и новаторство ли это?) лишь в том, что он посадил всех апостолов и самого Христа по одну сторону стола, создав нечто вроде фризовой композиции. Всё то же самое: число 12, разделение персонажей во фризовой части картины на две группы по 6, сам фризовый характер композиционного решения у А. А. Ива́нова никакой логике не поддаётся и никак не вытекает из выбранной художником темы.

Ф. В. Ковалёв в своей книге «Золотое сечение в живописи» указывает, что А. А. Ива́нов еще в молодые годы испытывал потребность, не доверяя слепому художническому чутью, выработать себе ясные понятия и представления. В подтверждение этого он приводит слова самого А. А. Ива́нова, взятые им из монографии М. В. Алпатов «Александр Иванов» (М., 1956): «Я только тогда чувствую облегчение, когда я на практике и в теории отыщу что-либо клонящееся к упорядочению моего образа мыслей» (цитируется по книге Ф. В. Ковалёва «Золотое сечение в живописи»⁵.

И в этом А. А. Ива́нов, как никто другой из художников его поколения, похож на своего кумира, предпочитающего точный математический расчёт всякой случайности.

Нам кажется, что таких, как отмеченные выше, совпадений в искусстве не бывает, да и не должно быть. Тем более, если мы вернёмся к картине А. А. Ива́нова «Явление Христа народу» и продолжим её изучение, то увидим, что во фризовой части 6 обнажённых и полуобнажённых фигур и 6 одетых, а в группе, располагающейся за спинами персонажей переднего плана, тоже шесть фигур: странник, четыре сидящих персонажа центральной группы и старик, поднимающийся с колен.

Роль Христа в композиции картины А. А. Ива́нова «Явление Христа народу»

Как уже отмечалось выше, в результате работы над эскизами А. А. Ива́нов отказывается от всякой аллегории. И облачное сияние, и парящий голубь, присутствующие в первоначальных эскизах над фигурой Христа, решительно отвергнуты. Ключ к действенности образа Спасителя художник находит в решении пространства. Оно должно было стать открытым.

В результате одним из важных факторов сосредоточения внимания зрителя на фигуре Христа становится пейзаж.



Сценой, на которой разворачивается действие, служит каменистый, почти лишённый растительности берег реки, подымающийся пологим холмом, далёкие, тающие в голубой дымке горы, между холмом и горами — долина, где в

рощах и садах виднеются какие-то строения. Слева — купа деревьев с искривлёнными узловатыми ветвями и мелкой густой листвой, справа, где силуэты гор, постепенно понижаясь, припадают к линии горизонта, уходит в бесконечность небесная синева¹.

Пространственно-пластическое и цветовое решение картины покоряет своей мощной выразительностью. Недаром учителями и кумирами А. А. Ива́нова были титаны Возрождения¹.

Но, как отмечает в своей книге «Искусство видеть» С. М. Даниэль, в картине А. А. Ива́нов появляются и новые пластические решения, найденные в результате работы на пленэре. Открытия, произведённые А. А. Ива́новым в

пленэрной живописи, стали причиной радикальных перемен в его отношении к цвету. С. М. Даниэль пишет; «История создания основного... произведения [А. А. Ива́нова] — «Явление Мессии» — могла бы служить своего рода энциклопедией живописного творчества»⁴.

Вместе с тем, постоянно изучая старую итальянскую живопись, рисуя с фресок, копируя картины, А. А. Иванов сохранил в переработанном виде структуру ренессансных алтарных картин. Заимствуя у живописи Возрождения два главных её мотива: шествие и предстояние, художник сумел сообщить торжественной монументальности картины бесспорную художественную убедительность¹.

Исследователи сходятся в том, что желание передать всё многообразие изменяющихся психологических состояний персонажей картины повлекло за собой размещение всех этих персонажей на первом плане. С другой стороны, стремление сделать акцент на самом моменте узнавания Спасителя требовало от А. А. Ива́нова сосредоточения внимания зрителей на самом Христе, для чего потребовалось пространственное отделение фигуры Христа от толпящихся вокруг Иоанна Крестителя людей. С этой целью художник отодвигает Христа в глубину изображённого пространства⁷.

Кроме того, М. М. Ракова, например, анализируя работу художника над эскизами, отмечает «очищение» пространства вокруг Христа.

Л. З. Иткина отмечает своеобразное соединение барельефно развёрнутых фигур переднего плана, которые мы называем фигурами фризовой части композиции, со средним и дальним пейзажными планами¹. Это соединение напоминает ей соотношение верхней и нижней, небесной и земной частей алтарных картин великих итальянских живописцев, которыми всегда восхищался А. А. Ива́нов. Реально идущий к людям по реальной земле Христос кажется одновременно словно бы вознесённым над толпой людей в прозрачной воздушной дали, где так отчётливо видны каждая складка его одежд, каждая чёрточка его лица¹.

Итак, Христос – совершенно один, вдалеке, на фоне «синих, подёрнутых дымкой горных склонов», «словно бы вознесённый над толпой людей». Для завершения образа воссозданного исследователями, на наш взгляд, не хватает одного: Христос не просто идёт, он спускается с холма, что, согласитесь, не одно и то же. В первоначальных эскизах (Приложения 1, 2, 3, 4 и 5) этого нет. Мотив нисхождения с холма появляется уже в окончательной композиции, в той или иной степени запечатлённой в последних эскизах (Приложения 6, 7 и 8), ну и, разумеется, в обоих вариантах самой картины (Приложения 9 и 10).

Этот мотив очень важен, так как он приводит к тому, что присутствующие на переднем плане персонажи не просто поворачивают головы в его сторону, но смотрят вверх, как бы возводя очи вослед жесту Иоанна Крестителя. Это касается почти всех персонажей из числа смотрящих на Христа, кроме римских воинов, находящихся как раз на возвышении, да ещё верхом на лошадях.

Просто удивительно, как исследователи не обратили внимание на этот очень важный аспект композиции картины, который, помимо всего прочего, объясняет мотив «появления», как любил говорить сам А. А. Иванов, Мессии перед народом. Если приглядеться к холму, по которому спускается Христос, то становится очевидным, что рельеф по левую руку от него несколько возвышен, и что терраса, по которой Христос идёт, на дальнем плане заворачивает за возвышенную часть холма. Если сопоставить все эти факты, то становится очевидным, что ещё 2 – 3 минуты назад Христос не был виден всем собравшимся здесь людям и его появление оказалось для них совершенно неожиданным, и могло быть воспринято как чудо.

Вот как описал картину А. А. Ива́нова «Явление Христа народу» Николай Васильевич Гоголь: «В это самое время, когда все движется такими различными движеньями, 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, взъемляй грехи мира!" [...] 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, говоря: "От Назарета пророк не приходит". А он, в небесном спокойствии и чудном отдалении, тихой и твердой стопой уже приближается к людям»¹⁰.

Ещё один аспект, который хотелось бы отметить, это направление движения в картине Иисуса Христа. Фигура Христа располагается на диагонали, соединяющей левый нижний угол картины с верхним правым углом. Эта диагональ (Приложения 11 и 12) обладает свойством смещать объекты, расположенные на ней, из верхнего угла в нижний и тем самым придавать расположенным на ней фигурам направление движения из глубины картины в сторону зрителя, то есть к переднему краю. Равно как и противоположная ей диагональ, связывающая верхний левый угол с нижним правым, обладает точно таким же, но противоположным воздействием (Вспомним, хотя бы, картину В. И. Сурикова «Боярыня Морозова»). Воздействие этих диагоналей можно проверить с помощью зеркального отображения картины А. А. Иванова «Явление Христа народу» (Приложения 13 и 14). Легко заметить, что на исходной картине Христос движется в сторону собравшихся на берегу Иордана людей, а на отображении картины куда-то мимо в направлении за спины римских воинов на лошадях. Нам думается, что А. А. Иванов в своей работе над композицией картины учитывал всё вышеизложенное. Есть свидетельства о том, что в процессе написания картины он пользовался зеркалом.

Хочется сказать несколько слов о самом Христе, точнее о его образе, который дался А. А. Ива́нову не сразу. Поиск выразительного образа Христа — это отдельная тема для исследования. В данной работе хотелось бы лишь указать на то магическое воздействие, которое оказывает взгляд Христа на зрителя. Мы провели эксперимент: курсором перемещали фигуру Христа на большом экране то в левый угол, то в правый, то вверх, то вниз. Христос

неотступно смотрел на зрителя. Казалось его глаза заглядывают вам в самое сердце, заставляют взглянуть на себя критически, оценить свои мысли и поступки. Нам кажется это и было некоей сверхзадачей А. А. Ива́нова. Явление Мессии не только тем, кто изображён на картине, но и тем, кто на неё смотрит.

Скрытый смысловой центр картины А. А. Ива́нова «Явление Мессии»

Как справедливо считает Л. З. Иткина, А. А. Ива́нов ушёл далеко вперёд от современных ему художников исторического жанра в развитии принципов построения картины, расширив сценическую коробку и отказавшись от эффектных мизансцен¹. Мы бы сказали, заменив сцену реальным пространством. Поразительны единство и композиционная завершённость огромного полотна, слияние художественных и смысловых планов изображения.

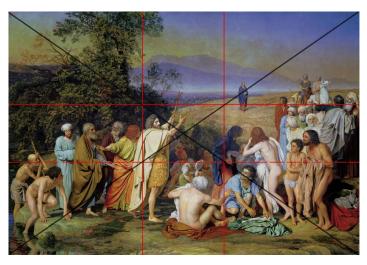
По мнению Л. З. Иткиной, центром композиционного построения является Иоанн Креститель, простёрший к Христу свои руки, а вот смысловым центром – фигура Христа. Это несовпадение композиционного и смыслового центров сообщает всей картине напряжённый динамизм. Каждый персонаж вовлекается в действие, будучи подчинён двойному императиву: страстному призыву Крестителя, с одной стороны, и необоримой ясности духа, спокойствия и кротости Христа – с другой. В каждом лице, в каждой фигуре отразилась главная мысль композиции, и это придаёт огромному многофигурному полотну редкое психологическое единство.

Между тем каждая фигура предельно закончена в своей пластической выразительности, и в каждой найден человеческий тип и характер¹. Кроме того, А. А. Ива́нов стремится к тому, чтобы, не теряя больших соотношений и ясности общего построения, сохранить возможно больше разнообразных взаимосвязей между всеми элементами композиции¹.

Не вдаваясь в длительную полемику, хочется, со своей стороны, высказать несколько суждений конкретизирующих некоторые из рассматриваемых Л. З. Иткиной аспектов. На наш взгляд, фигуру Христа следует рассматривать не столько смысловым, что конечно же является

безусловным, но прежде всего вторым композиционным центром. А вот смысловым, потаённым центром, которому, как нам кажется, сам А. А. Ива́нов придавал огромное значение, является одна из точек визуального акцента, проявляющаяся при наложении на картину сетки, вычерченной в соответствии с пропорцией золотого сечения.

Это место соединения рук подымающегося с колен старика и поднимающего его юноши. Художник не случайно одевает этого юношу в хитон и плащ тех же цветов, что и одежды самого Христа, как бы говоря: «Христос уже среди



нас, и тот, кто делает для другого доброе дело, делает его для Самого Бога». В этом, на наш взгляд, смысл послания, адресованного А. А. Ива́новым человечеству. К тому же, если проанализировать направление движения Христа, то можно без труда убедиться, что он идёт не к Иоанну Крестителю и не ко всем этим фарисеям, назареям и левитам, а именно к юноше, поднимающему с колен старика.

Итак, по отношению к картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» можно смело говорить о двух композиционных центрах. Это фигура Иоанна Крестителя и фигура Христа. Фигура Иоанна Крестителя, являясь композиционным центром переднего плана, в котором кроме самого Иоанн Крестителя выделяются 12 рассмотренных выше персонажей. Эти персонажи, часть из которых в буквальном смысле развёрнуты от зрителя в сторону приближающегося Христа, играют очень важную роль во всей композиции. Эмоции всех этих людей, как считает Магдалина Михайловна Ракова, выраженные в движениях, взглядах, в поворотах торса, в мимике лица, соединяются на фигуре Христа, подобно тому, как линии перспективы соединяются в точке схода в глубине пространства картины⁷. Эти силовые

линии аккумулируют внимание зрителя и устремляются в глубину картины, где и происходит перенос этого внимания на фигуру Христа, вернее на тот ансамбль смысловых и зрительных ассоциаций, который создаётся лаконизмом синих, подёрнутых дымкой, величественных в своём силуэте горных склонов и нейтральностью розовато-охристой, выжженной солнцем почвы пустыни⁷. Весь этот ансамбль и формирует образ Христа, являющийся подлинным композиционным центром всей картины.

А вот скрытым смысловым центром картины является, как уже было сказано, место соединения рук подымающегося с колен старика и поднимающего его юноши.

Здесь, наверное, уместно будет высказать ещё одно наблюдение, способное подкрепить выводы, сделанные нами в предыдущих разделах. Если сосчитать всех персонажей, обративших свой взор к Христу, то мы опять получим число 12.

Давайте посчитаем: 1. мальчик, выходящий из воды и пытающийся разглядеть из-за спин впереди стоящих приближающегося Мессию; 2. юный Иоанн, всматривающийся в своего будущего учителя; 3. странник – по всей видимости, воплощение самого художника; 4. и 5. Двое сидящих в центральной группе; 6. юноша, поднимающий с колен старика; 7. обнажённый, очевидно, только что крестившийся юноша; 8. молодой левит, 9. так называемый «Ближайший ко Христу» – возможно, Н. В. Гоголь; 10. молодой Назарей; и наконец 11. и 12. двое римских воинов на лошадях. Все эти люди, осуществляют связь переднего и среднего планов с Христом и, одновременно направляют на него внимание зрителя.

Но, самое интересное, эти 12 персонажей тоже делятся на две группы по 6. И точкой этого разделения является... точка соединения рук подымающегося с колен старика и поднимающего его юноши.

Заключение

Рассмотренные в данной работе особенности композиции картины А. А. Ива́нова «Явление Христа народу», конечно же не исчерпывают всей сложности проблемы. Мы лишь наметили некоторые направления в изучении композиции этого выдающегося произведения. Однако затронутые нами вопросы являются, на наш взгляд, весьма актуальными, а решения их оригинальными, выводящими проблему за рамки, установленные в отечественном искусствоведение.

Наше исследование позволило заострить внимание на проблеме композиционного решения переднего плана. На наш взгляд, сопоставление этой части композиции картины с фреской Леонардо да Винчи может помочь в ответе на многие вопросы, связанные с композицией картины А. А. Ива́нова «Явление Христа народу», а на некоторые мы постарались ответить уже в данной работе.

В своём исследовании мы, конечно же, не могли обойти вниманием особую роль в композиции картины фигуры Христа. Мы обратили внимание на роль пейзажа, как важного фактора сосредоточения внимания зрителя на Спасителе и на особый смысл появления в процессе работы над композицией возвышения в виде холма. Благодаря размещению фигуры Христа на холме, создаётся впечатление, что он не просто идёт, а нисходит с высоты. Это приводит к тому, что присутствующие на переднем плане персонажи не просто поворачивают головы в его сторону, но смотрят вверх, как бы возводя очи вослед жесту Иоанна Крестителя. Кроме того, появление в картине холма как бы оправдывает мотив «появления», как любил говорить сам А. А. Ива́нов, Мессии. Терраса, по которой идёт Христос, на дальнем плане заворачивает за возвышенную часть холма, из-за которой то он и появился, совершенно неожиданно для собравшихся на берегу Иордана, что могло быть воспринято ими как чудо.

Обратили мы внимание и на магическое воздействие взгляда Христа, который заставляет зрителя задуматься, оценить и переосмыслить свою жизнь, и на направление его движения, связанное с нисходящим направлением диагонали картины, на которой фигура Христа располагается.

В нашей работе нам удалось затронуть и ещё один очень важный вопрос. Вопрос о композиционном и смысловом центре. Мы высказали мнение о том, что в картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» можно выделить два композиционных центра: фигура Иоанна Крестителя и фигура Христа, и некий скрытый, но очень важный для понимания картины

смысловой центр, которым на наш взгляд является некая точка визуального акцента, обнаруживаемая с помощью сетки построенной по золотому сечению и совпадающая с точкой соединения рук подымающегося с колен старика и поднимающего его юноши. Не случайно художник одевает этого юношу в

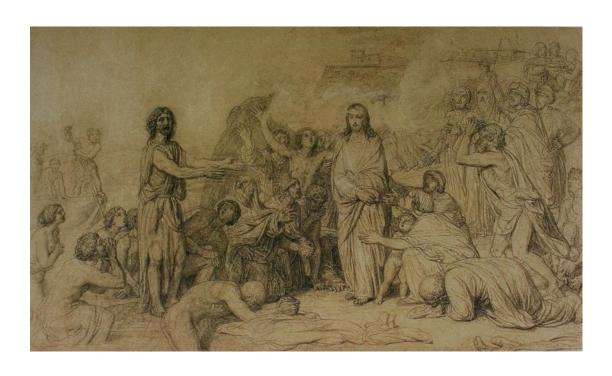


хитон и плащ тех же цветов, что и одежды самого Христа, не случайно также, что Христос идёт не к Иоанну Крестителю и не к фарисеям, назареям и левитам, а именно к этому самому юноше. Это направление ещё важно и потому, что, направляясь к расположенному в смысловом центре картины юноше, Христос фактически идёт к зрителю, то есть к каждому из нас, смотрящих на эту картину.

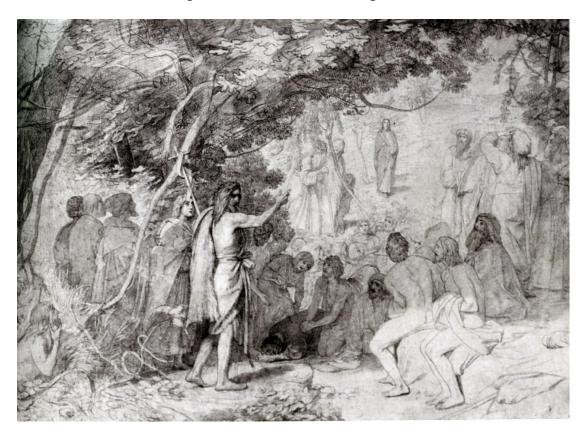
Список литературы и Интернет источники

- 1. А. Иванов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Альбом. Автор-составитель Л. 3. Иткина. М.: Изобразительное искусство, 1988. 48 с., ил.
- 2. Алёшина Л. С., Ракова М. М., Горина Т. Н. Русское искусство XIX начала XX века. «Памятники мирового искусства». Выпуск V (серия первая). М.: Искусство, 1972. 484 с., ил.
- 3. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов: Монография. М.: Изобразительное искусство, 1980. 208 с., ил.
- 4. Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 224 с., ил.
- 5. Ковалёв Ф. В. Золотое сечение в живописи
- 6. Машковцев Н. Г. Творческий путь Александра Иванова. В кн. Машковцев Н. Г. «Из истории русской художественной культуры». М.: Советский художник, 1982. 328 с., ил.
- 7. Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. М.: Искусство, 1979. 244 с., ил.
- 8. Ракова М. М. Александр Иванов. Образ и цвет. Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1969. 28 с., ил.
- 9. Сарабьянов Д. В. Реализм в русской и западноевропейской живописи. В кн. Сарабьянов Д. В. «Русская живопись XIX века среди европейских школ». М.: Советский художник, 1980. 264 с., ил.
- 10. http://www.akmar.info/art/k-istorii-odnogo-shedevra/
- 11. http://www.e-reading.club/chapter.php/1022698/134/Anisov_-
 _Aleksandr_Ivanov.html
- 12. http://www.liveinternet.ru/users/5679659/post396390527/
- 13. http://mariamagdalina.ru/?p=5062

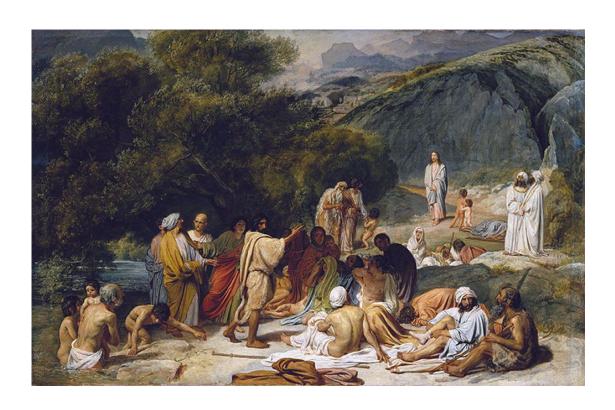
Приложения



Приложение 1: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу». Первоначальный эскиз картины



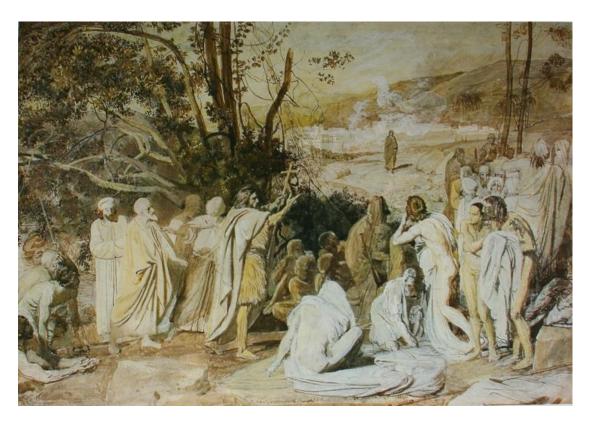
Приложение 2: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу». Эскиз. Государственная Третьяковская галерея



Приложение 3: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу». Эскиз из собрания М.П. Боткина, середина 1830-х годов. Государственный Русский музей



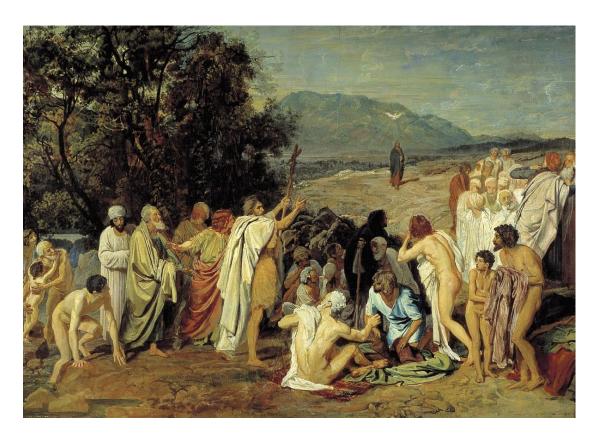
Приложение 4: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу», 1830-е. Эскиз композиции



Приложение 5: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу», 1830-е. Эскиз композиции



Приложение 6: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу». Венецианский эскиз, конец 1830-х годов. Государственная Третьяковская галерея



Приложение 7: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу». Строгановский эскиз



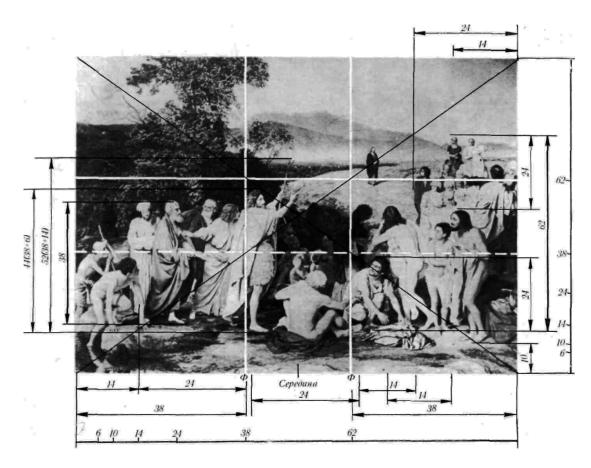
Приложение 8: А. А. Иванов. «Явление Христа народу». Эскиз



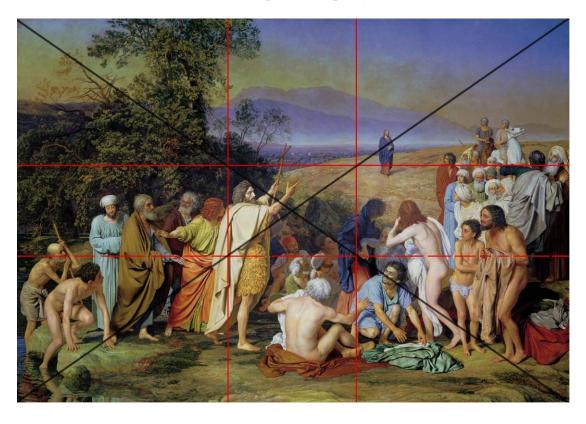
Приложение 9: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу», 1834 – 1857. Государственный Русский музей



Приложение 10: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу (Явление Мессии)», 1837-1857. Государственная Третьяковская галерея



Приложение 11: Анализ композиционно-ритмического строя картины А. А. Ива́нова «Явление Христа народу» (по Ф. В. Ковалёву)



Приложение 12: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу». Построение сетки по золотому сечению



Приложение 13: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу», 1837 – 1857. Третьяковская галерея



Приложение 14: А. А. Ива́нов. «Явление Христа народу». Зеркальный вариант