

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

**Н**астоящий сборник посвящен выдающемуся русскому ученому, исторiku искусства, музейному деятелю и популяризатору науки, профессору Московского университета Николаю Ильичу Романову (1867–1948), 150 лет со дня рождения которого исполняется в 2017 году.

В начале XX в. Н. И. Романов был одним из немногочисленных русских специалистов и преподавателей в области истории искусства — предмета, в то время еще считавшегося в российских университетах вспомогательной дисциплиной. Младший современник, ученик и коллега основателя и первого директора Музея изящных искусств при Московском университете профессора И. В. Цветаева, Н. И. Романов продолжил начатое им дело создания в Москве научно-педагогической базы для изучения всеобщей истории искусства как самостоятельной науки и для подготовки отечественных искусствоведов.

Специалист по старому европейскому, главным образом итальянскому, искусству и по русскому искусству XVIII — начала XX в., Романов был автором работ, посвященных художественным коллекциям Румянцевского музея, а также Музею изящных искусств, его реорганизации, вопросам музейного строительства.

В 1890 г. Н. И. Романов окончил классическое отделение историко-филологического факультета Московского университета, где в числе прочих дисциплин изучал историю искусства под руководством И. В. Цветаева и А. Н. Шварца. В 1900–1902 гг. посещал лекции и семинары известных профессоров в Боннском и Берлинском университетах, занимался в музеях Западной Европы.

В 1898 г. Романов стал помощником секретаря Комитета по устройству Музея изящных искусств при Московском университете, в 1899 г. был избран членом-соревнователем Комитета. Он помогал Цветаеву в организационной работе, в отборе и заказе слепков для Музея, в комплектовании специальной библиотеки.

В 1900–1911 гг. Романов в должности приват-доцента преподавал историю искусства на историко-филологическом факультете Московского университета. В 1905–1909 гг. им совместно с профессорами И. В. Цветаевым и В. К. Мальмбергом была впервые выработана программа для подготовки университетских студентов по специальности «историк искусства», что

способствовало преобразованию кафедры теории и истории искусства классического отделения историко-филологического факультета университета в самостоятельное отделение.

С 1901 г. Романов параллельно читал лекции по истории искусства на московских Высших женских курсах, а с 1907 г. — в только что организованном Московском археологическом институте, где специалистов по истории искусства начали выпускать раньше, чем в университете. После ухода из университета в 1911 г. Романов также вел занятия на частных Высших женских историко-филологических курсах В. А. Полторацкой и в Московском городском народном университете им. А. Л. Шанявского вплоть до его закрытия в 1920 г.

В 1910-е гг. Романов стал видной фигурой в научно-педагогических кругах Москвы. В 1912 г. его избрали почетным членом Московского археологического института, в 1916 г. — действительным членом Московского археологического общества.

В 1910–1923 гг. Романов служил хранителем Отделения изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея. Являлся действительным членом-учредителем и секретарем «Общества друзей Румянцевского музея» (1913–1917). Придя в музей незадолго до ухода из него Цветаева, Романов продолжил многие начинания последнего в Отделении изящных искусств. Так, он принимал на хранение коллекции, о поступлении которых в музей было условлено во время директорства Цветаева: собрание русской живописи и рисунков И. П. Свешникова и графическую коллекцию Н. С. Мосолова, включавшую в себя рисунки голландских и фламандских мастеров XVII в. В качестве экспозиционера Романов усовершенствовал цветавскую развеску картинной галереи уже в новом здании, построенном для музея в 1913–1915 гг. Он занимался комплектованием, впервые наладив регулярное поступление в музей современных западноевропейских и русских гравюр.

В послереволюционные годы Романов продолжал находиться в центре научной и культурной жизни Москвы. В 1917 г. он по приглашению Совета университета вернулся на историко-филологический факультет в качестве доцента. Став в 1918 г. профессором, Романов оставался в университете до 1924 г. включительно (последние несколько лет — сверхштатным профессором).

Романов включился и в работу по устройству музейной сети страны. С 1918 г. он был членом Всероссийской коллегии (затем — Отдела) по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, входил в состав Комитета по охране художественных сокровищ при Совете Всероссийских кооперативных съездов. В 1919 г. вышла в свет его книга «Местные музеи и как их устраивать», предназначенная в помощь краеведам. В 1920–1921 гг. участвовал в заседаниях Московского института художественно-исторических исследований и музееведения, преобразованного в 1921 г. в Семинарий теории искусствознания и музееведения (СЕТИМ). Заседания Семинария проходили в помещении Румянцевского музея.

В 1924 г. был назначен действительным членом Научно-исследовательского института искусствознания РАНИОНа.

В 1921 г. в 1-м МГУ Романов защитил кандидатскую диссертацию на тему «Доменико Гирландайо. Этюды о реализме и античных мотивах в живописи Кватроченто». В степени доктора искусствоведения он был утвержден в 1936 г. на заседании ВАК Наркомпроса без защиты диссертации.

В 1923 г. в связи с реорганизацией Музея изящных искусств Н. И. Романов был назначен его директором. Под его руководством из поступивших в Музей картин ликвидированного Румянцевского музея, национализированных частных собраний и произведений, переданных из Эрмитажа, была сформирована картинная галерея старых европейских мастеров, создана ее первая научная экспозиция. По инициативе Романова в Музей изящных искусств перевели также все собрание Гравюрного кабинета и его библиотеку. Комплектование Кабинета графики продолжилось, о чем свидетельствует переписка Николая Ильича с художниками-граверами, публикуемая в настоящем сборнике. Романовым были разработаны принципы ведения музейной учетно-хранительской документации, продуманы формы музейной педагогики — экскурсионно-лекционной работы и занятий с детьми (сам он постоянно выступал в музейном лектории), налажена издательская деятельность.

В 1928 г. в результате трагических обстоятельств Романов был вынужден покинуть музей. Получив академическую пенсию, Николай Ильич тем не менее продолжал работать: в 1930–1934 гг. состоял библиотекарем-архивистом в Гипроцветмете, с 1934 г. — научным консультантом и редактором Изогиза, в 1935–1938 гг. — научным сотрудником Всесоюзной академии архитектуры. В Музее архитектуры при Академии Романов организовал отдел истории западноевропейской архитектуры. К этому периоду относится несколько его статей, связанных с архитектурными темами.

В ГМИИ Романов вернулся в 1939 г. в качестве члена Ученого совета, а с 1940 г. стал профессором-консультантом музея. С 1938 г. он также был профессором Института философии и литературы (ИФЛИ), с 1942 г. и до конца жизни вел курс по описанию и анализу памятников и читал лекции по истории искусства Возрождения в Московском университете. В числе наиболее выдающихся учеников, которых Романов подготовил в разные годы, Б. Р. Вишпер, М. В. Алпатов, Н. И. Брунов, Г. В. Жидков, В. Н. Лазарев, Д. С. Недович, А. А. Сидоров, М. И. Фабрикант, В. А. Фаворский, В. М. Полевой, И. А. Антонова, М. З. Холодовская, О. Д. Никитюк и др. Профессиональная деятельность большинства из них оказалась в той или иной степени связана с Музеем изящных (изобразительных) искусств.

С 1944 г. Романов был старшим научным сотрудником вновь созданного Института истории искусств АН СССР. В 1945 г. ему было присвоено звание заслуженного деятеля науки РСФСР.

Многие работы Романова конца 1920-х — 1940-х гг., как и его диссертация, остались неизданными. Согласно составленному им самим списку, это

«Искусство Италии в Средние века (от символов к реализму)» (1929; жанр не указан), статья «История и значение термина “Возрождение” (введение в историю искусства итальянского Возрождения)» (1939), доклады: «Некоторые особенности в архитектуре раннего Петербурга» (1939, кафедра ИФЛИ), «Нидерландские тканые ковры с изображениями. Ковер “Аллегория Надежды”» (1942, ГМИИ), «Рельефы кафедр Донателло в Сан Лоренцо» (1943, кафедра искусствоведения МГУ). Кроме того, Романов перерабатывал курс лекций по истории итальянского искусства, начал писать статью или книгу «Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения», но не успел завершить работу. Последним опубликованным сочинением Н. И. Романова стала его небольшая монография «Рафаэль», изданная в 1946 г.

Научный архив Романова оказался разделенным между ГМИИ им. А. С. Пушкина и Институтом истории искусств АН СССР (в дальнейшем — ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР). Рукописи диссертации и других больших работ, статей и докладов 1920–1940-х гг. находились в архиве Института и в 1990-е гг. были переданы в Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).

\* \* \*

Невозможно собрать под одной обложкой все труды Н. И. Романова или хотя бы все наиболее ценное в научном наследии ученого. Составители сборника ставили перед собой более скромную, но вместе с тем и более трудную задачу дать по возможности разносторонний портрет Николая Ильича Романова как ученого, музейного деятеля, педагога и человека. Поэтому наряду с некоторыми его статьями — известными или издаваемыми впервые — в сборник включены отрывки из лекций, характеризующие Романова как преподавателя, большие массивы переписки, ранее не публиковавшиеся, а также статьи и воспоминания о Николае Ильиче, большинство из которых написаны специально для этого сборника. Книгу завершает библиография опубликованных трудов Романова.

В настоящий сборник в основном вошли материалы, хранящиеся в Отделе рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина. Рукописи диссертации и ряда статей Н. И. Романова, переданные в РГАЛИ, числятся как неразобранные и остаются пока недоступными для изучения.

Публикуемые тексты воспроизводятся по современным нормам орфографии, но с сохранением особенностей орфографии оригинала, влияющих на произношение слов, а также архаизмов и т. д. К современным нормам приближена и пунктуация (например, вводятся отсутствующие в тексте оригинала, но необходимые с грамматической точки зрения запятые, кавычки в названиях и т. п.). Явные описки и опечатки в тексте оригинала, включая повторы слов, исправляются без оговорок. Сокращенно написанные слова, если они не являются общепринятыми сокращениями, дополняются в квадратных скобках. Все подстрочные примечания к текстам без обозначения авторства принадлежат публикаторам.

**ИЗ НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО  
НАСЛЕДИЯ Н. И. РОМАНОВА**



## Эскизы *genre'a*\* и этюды А. Иванова в Румянцевском музее

Перелом, полный глубокого значения, выяснился в жизни европейских художественных музеев в начале XX столетия. Если научное определение и классификация памятников составляли главную задачу музеев XIX в., то XX в. ставит себе целью сделать сокровища музеев более доступными для общества. Конечно, здесь имеется в виду не только внешняя доступность музейных сокровищ; парижский Лувр объявлен народным достоянием в эпоху Великой революции; также и в других европейских государствах старые собрания королей и владетельных князей давно превратились в государственные учреждения-музеи, широко открытые для всего народа. Но оттого, что каждый смертный получал возможность видеть великие произведения искусства, он еще не делался способным увидеть в них то, что является истинной сущностью искусства. Нужно, чтобы доступный для народа художественный музей получил, наряду с народной школой и народным университетом, значение учреждения, которое может духовно воспитывать людей впечатлениями искусства и красоты. Необходимо позаботиться о создании таких условий в современных музеях, при которых влияние искусства на массы осуществлялось бы с большей глубиной и силой, чем прежде.

В ряду средств, применяемых для достижения этой цели современными музеями, на первом месте стоят подбор и размещение музейных коллекций на основании совершенно новых принципов. Идеал современного музея — не утомлять повторением однородного, выставлять каждое произведение искусства в наилучших для него условиях, сообразуясь с указаниями истории, вкуса, психологии. С каждым новым шагом впечатления зрителя должны обогащаться новой чертой и естественно сливаться друг с другом в духовное волнение, своим ритмом и общим содержанием обновляющее жизнь.

Это новое течение в устройстве музеев проявляется особенно сильно в Германии и Соединенных Штатах. В настоящее время его общие принципы разрабатываются в специальных сочинениях, в журналах и докладах научно-художественных съездов. В особенности благотворным оказалось новое

---

\* Жанра, бытовых сцен (*фр.*).

движение для провинциальных, небольших музеев, которые только благодаря применению новых принципов в размещении и подборе предметов теряют сходство с неприглядным складом малоценных образцов, сосланных сюда столичными музеями. Только с проведением этих новых начал второстепенное собрание превращается в эстетический цельный организм, проникнутый живой идеей. Из русских картинных галерей особенно нуждалась в такой реформе галерея московского Румянцевского музея, которая еще не так давно, несмотря на множество принадлежащих ей ценных созданий искусства, в общем представляла характерный тип провинциального собрания, где к тому, часто очень хорошему, что некогда по Высочайшему повелению было передано из Эрмитажа, нередко частные жертвователи щедро прибавляли то, что не нужно было им самим или оказалось чересчур плохим для их собственных собраний.

Весною 1911 г. в картинной галерее Румянцевского музея была сделана первая попытка осуществить новые начала в размещении картин. Были пересмотрены и развешаны по-новому все произведения, входившие в состав главного зала галереи, где находится картина А. А. Иванова «Явление Христа народу» и множество отдельных этюдов к ней. Часть более значительных и интересных в живописном отношении этюдов была развешана по стенам зала более свободно, чем прежде, без строгой симметрии, но с сохранением равновесия между отдельными группами, или по мотиву, или по гармонии тонов. Этюды «актов» в академическом духе (т. е. рук, ног, торсов) были удалены из зала, чтобы освободить побольше места для самых интересных и лучших этюдов и не утомить внимания обозревающих.

Впервые были также выставлены в этой зале на отдельных экранах извлеченные из папок кабинета гравюр Румянцевского музея два больших красивых этюда Иванова («Нагие мальчики» — *plein air*\* и «Долина») и его же акварельные жанровые эскизы, изображающие сцены римского быта.

Все эти перемены отразились в высшей степени благоприятно на общем виде зала и на каждом из этюдов в отдельности; ясно выступили сразу основные линии в развитии творчества и дарования Иванова, и каждый, даже мимолетный, незаконченный, его набросок стал по-новому красив и выразителен. В особенности ярко обозначились основные фазисы и противоречия в развитии творчества Иванова и осветилась скрытая глубоко драма этого развития.

Да и могло ли быть иначе? Стоило лишь ярче заиграть краскам, оживиться линиям, чтобы в проясневших образах искусства обнаружилось идеи для новых страниц его истории. Цель дальнейших строк и сводится к попытке уловить в намеках, выступивших с новым размещением работ Иванова, все, что может осветить нам развитие его творчества.

Уже при первом общем обзоре произведений, выставленных в зале А. А. Иванова, сразу выделяются в самостоятельную группу его этюды

---

\* Пленэр (*фр.*).



с натуры и изображения быта в противоположность большой картине «Явление Христа народу», с одной стороны, и его эскизам к Библии, с другой. Этюды большей частью имеют прямое или косвенное отношение к картине «Явление Христа».

Бытовые сцены, по свидетельству С. Иванова и М. Боткина\*, исполнены Ивановым в период от 1838–1842 гг. в связи с приездом в Рим Наследника, Александра II, и, по-видимому, представляют пробные эскизы и опыты композиций, которые художник исполнял в альбомы Наследнику, Вел. Кн. Марии Николаевне, В. А. Жуковскому, Н. В. Гоголю (им подарен Смирновой) и др. Иванов сам в одном из писем к отцу, описывая акварель «Ave Maria»\*\*, исполненную им для альбома Наследника, замечает: «В первый раз я занялся акварелью, однако ж рисунком были совершенно все довольны»\*\*\*. Единственно, что трудности новой для художника техники помешали ему выполнить сразу задуманные им композиции. Он, конечно, должен был сначала делать предварительные пробы и иногда оставлять неоконченным намеренный уже рисунок вследствие случайного технического промаха. Вероятно, таково происхождение то эскизных, то просто неоконченных изображений акварелью на темы римского быта в Румянцевском музее. Все это различные сцены октябрьских празднеств в Риме после сбора винограда. Несмотря на незаконченность, все изображения отличаются тонкой и кипучей жизненностью, увлекают непосредственностью образов, чаруют красотой тонов. Иванов поразительно передает в них праздничное оживление толпы и широко развертывает народные сцены. Меткими чертами своего бесподобного рисунка создает он яркие характеристики и типы, придавая целому красоте живых и благородных красок, ясность света и воздушную глубину. Не знаешь, чем больше любоваться: колоритным сочетанием сильных и как-то по-осеннему ясных красок, духом римской жизни, царящим в этих сценах, или тонким юмором рассказа, нить которого вьется так естественно, без усилий.

Вот рыжеволосый английский «милорд» со своею свитою из нескольких мужчин, неизбежным иезуитом среди них. Они зашли с улицы в лоджию какого-то дома и очутились в большом обществе танцующих и веселящихся женщин. «Сальтареллы римские сменяются тарантеллами неаполитанскими» (по выражению Иванова в одном из его писем). Мгновение... и «милорд» обезоружен: у него отняли палку, шляпу, его тянут в разные стороны, одна из женщин, опустившись перед ним на одно колено, обращается к нему с шуточным признанием или просьбой. Лорд чувствует себя растерянно. Молодые женщины с бубнами, дамы средних лет и древняя старуха

\* А. А. Иванов, его жизнь и переписка; стр. 442–443. — *Примеч. авт.* [Здесь и далее речь идет об изд. *Боткин М. П.* Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка (1806–1858). СПб., 1880. — *Сост.*]

\*\* «Радуйся, Мария» (*лат.*) — начальные слова католического песнопения.

\*\*\* Боткин, стр. 112. — *Примеч. авт.*

в кресле — все смотрят, смеются, суетятся, вероятно, в ожидании щедрой поживы от богатого гостя. Вдали видны Рим, руины Колизея и на горизонте нежно-голубая цепь холмов...

Далее следует сцена народного гуляния у Monte Testaccio\*. В недрах этого холма, выросшего над Тибром из черепков выгружавшихся здесь древних сосудов, устроены винные склады и остерии. Кругом столы, за которыми пирует публика попроще. Вдали видны повозки, нагруженные корзинами с vino puovo\*\*. Гениально, несколькими чертами, выражен художником «кусочек» народной жизни. Впереди, перед столом — горбун (хозяин трагатории, судя по колпаку на голове), стиснув кулаки, яростно бросается на молодую танцующую женщину. Ее подруга испуганно метнулась в сторону, но продолжает танец. Точно издеваясь над бессильной злобой горбуна, быстро мелькает башмачок. А рядом стоит стройный молодой танцор в позе Аполлона, он только что кончил танцевать и оттирает пот с лица. Его товарищи кричат и свищут, а публика кругом хохочет. В контрасте с этим гамом и движением слева картина завершается фигурой, спокойно созерцающей скандал из ложи...

А вот и сцена у Ponte Molle\*\*\*. Через ворота этого моста путешественники, приближавшиеся с севера, вступали наконец в Вечный город. От Ponte Molle начиналась церемония торжественной встречи придворными папы иностранных послов, прибывших в Рим. Очевидно, пародируя этот обычай, колония немецких художников в Риме облюбовала Ponte Molle для своих полуторжественных-полушутливых процессий и встреч, которые устраивались кавалерами ордена Ваюссо\*\*\*\* новичку-соплеменнику, впервые приезжавшему в Рим. Немец-художников изобразил Иванов и в сцене «Октябрьского праздника у Ponte Molle», смотрящими на пеструю группу танцующих. Взявшись за руки, женщины в цветных костюмах, в шляпах, украшенных цветочными венками, уже готовы начать танец. Одна из них тянется за бубном. Его передает ей через стол ее подруга, спеша сама достать кусок и утереть рот, чтобы примкнуть к танцующим. Другая, слева, приглашает вспомнить о танце стоящих тут же и занятых беседой танцоров в синих костюмах с цветными поясами, а крайняя с правой стороны в последнюю минуту поправляет спустившийся чулок. Немного возвышаясь над танцорами, расположилась группа художников-немцев и среди них коренастый, невысокий Корнелиус и худой и длинный Овербек. Иванов характеризует эту группу немногими штрихами в духе шаржа, метко выдвигая

\* Монте Тестаччо (*ит.*).

\*\* Молодым вином (*ит.*).

\*\*\* Понте Молле (*ит.*).

\*\*\*\* Ваюссо [байокко] — медная монета в 5 centesimi (центезими — монеты достоинством в одну сотую лиры. — *Сост.*). Этою монетою на голубой ленте украшался вновь прибывший в знак его вступления в число рыцарей ордена Ваюссо, шуточного клуба, членами которого были немецкие художники в Риме. — *Примеч. авт.*

индивидуальные и национальные черты каждого типа. Рядом, у конца стола, один из немцев расплачивается с трактирщиком. Вверху справа эскизно намеченные кони, похожие на пряничных, мчат две повозки, полные людей, — на одной сидят женщины, на другой — мужчины. На переднем плане дети и голодные собаки подбирают кости. Характер шаржа в этих завершающих деталях хорошо подходит к праздничному, жизнерадостному тону сцены и тех ассоциаций, которые естественно связывались с *Ponte Molle* в представлениях художника того времени.

В этих жанрах, которые Иванов выполнял как бы играя, отрываясь от большой картины, может быть, когда душа его искала отдыха, — он выступает перед нами тонким, гениальным наблюдателем мелких мимолетных жестов и движений кипящей вокруг него жизни. А какая меткость в обрисовке типов, в характеристике душевных движений!.. И как естественно и без труда следуют одна фигура за другой, сплетаясь в созвучия красивых линий, групп и красок! Соперничать с Ивановым в этой наблюдательности мог бы разве один Федотов, но он выступил со своими первыми картинами несколько позднее (1847), чем Иванов написал эти сцены.

К той же серии работ Иванова относится замечательная акварель «Женных *sapragnolo*\* выбирает серьги для невесты» (Третьяковская галерея), где все достоинства, отмеченные выше, нашли себе особенно тонкую и законченную форму выражения.

В альбомах Иванова, хранящихся в Румянцевском музее, найдется немало набросков жанра, бегло и искусно зачерченных карандашом с натуры или на память, изображающих то женщин на палубе, машущих платком на прощание (альб[ом] №2) или стоящих и сидящих у дверей дома или в лоджии (№3), откуда открывается вид вдаль, на заливы и горы, то бытовую сцену, то отдельные фигуры в повседневных, жизненных, простых позах: несколько женщин с тамбуринами (№4), группу из двух женщин, под рисунком подпись: «Поправляет серьгу, а другая за ее гримасит, чувствуя боль», натурщиц в мастерской (№7), купающихся мальчиков (№7), прачек (*lavandaie*), женщину в беседе с заключенным, «больного, проклинаящего дочь и жену» (№8), группу на качелях, арестованного (№9), женщину в дверях дома (№10) и мн[огое] др[угое].

В альбоме №9 Иванов записал программу различных родов изображений, вероятно, на стенах какого-нибудь храма искусства, о каких он иногда мечтал; в этой программе, наряду с видами губернских городов России и костюмами всех губерний, помещен также и отдел «Сцены из отечественных поэм». Все эти данные показывают, что в душе Иванова жил интерес к быту, опиравшийся на общую любовь художника к жизни. По воспоминаниям современников (П. М. Ковалевского, В. П. Гаевского, И. С. Тургенева) можно заключить, что Иванов производил на собеседников впечатление человека

---

\* Крестьянин (*ит.*).

скрытного и даже хитрого, наивного в преувеличенном внимании к мнениям других и мудрого в собственных суждениях, любившего более выслушивать чужие мнения, чем выражать свои. Такого рода люди обыкновенно очень наблюдательны. Они предпочитают незаметно присматриваться и прислушиваться к собеседнику, чем увлекаться выражением собственных идей, не замечая ничего вокруг. Истинные перлы этой наблюдательности рассеяны повсюду в письмах и альбомах Иванова. Всю работу над картиной он основывает на детальных наблюдениях природы и с этой специальной целью часто уезжает «шататься», как сам он говорит, по Италии\*. То он собирается в Перуджию наблюдать купающихся, то в Пизу на праздник отпущения грехов, то на ярмарку в Синигалью, чтобы присмотреться к азиатским лицам. Только в результате подобных наблюдений мог явиться богатый материал мелких жизненных черточек и примет, рассеянных в бытовых картинах Иванова. Всё предыдущее и перечисленные выше работы, а также его замечательный этюд девочки-альбанки, стоящей в дверях (Третьяковская галерея), в конце концов естественно приводят к заключению о необычайной одаренности Иванова в области воспроизведения действительности. Недаром Каммучини находил, что Иванов имел «мало понятия о возвышенном стиле», что в его манере «много французского, современного», т. е. черт быта повседневной природы, которые действительно дают себя чувствовать уже в ранних произведениях художника\*\*.

Возможно ль, в самом деле, не признать выдающимся жанристом автора следующих строк: «Сестрица Катерина Андреевна, какой холод, какой холод у нас в Риме. Вот там, вдали, на горах Сабинских, лежит снег. Я то и дело, что подкладываю полена в мою железную печку. Дрожа от стужи Рождественской, ко мне просят греться Розета и Лизета, Летиция, Ева, Луиза, Алессандра, Елена, Аделаида; она все вокруг моей жаровни; представьте, какой прекрасный групп. Иногда я их потчую кренделями и сродным Италии; шутки сменяются остротами с прекрасными их улыбками. Если Вы видели “Форнарину” Рафаэля... Да нет, Вы ее не видали, Вы не знаете, что значат итальянки. Описывать их невозможно. Это дочери чистого Неба. Мои расцветающие красавицы меня все спрашивают, позволю ли я им принести чулки в мою каминную трубу. Знаете ли, что это значит? Накануне Крещения является здесь колдунья la Befana\*\*\*, которая чистые ими приготовленные чулки нагружает разного сорта сладостями. Обычай древний — наподобие наших Рождественских канун. Как вы думаете, отказать ли им... Я думаю купить им всем новые большие бубны с гремушками (*зачеркнуто*: старые мои изорвали оне). Не помню, говорил ли я Вам, какую выгоду приносят мне бубны в их руках. В походе между дворами моего огромного дворца, бывшего

---

\* Боткин, стр. 125. — *Примеч. авт.*

\*\* Боткин, стр. 20–21, 46. — *Примеч. авт.*

\*\*\* Бефана (*ит.*).

в лучшее время дворцом правительства римского, звонит тамбурин. Живые пляски: сальтареллы римские сменяются тарантеллами неаполитанскими. Звук слышен далеко. Через несколько минут стекаются со всех сторон любопытные. И вот огромный круг заключает в себе десятки прекрасных голов. Я замечаю всех. Узнаю, где которая живет, и в случае нужды написать хорошую голову приглашаю таковую. И это стоит только два рубля с полтиной». (Из черновых проектов писем А. А. Иванова в Румянцевском музее.)

И как странны после всех этих соображений, данных и свидетельств кажутся суждения самого Иванова о бытовой живописи. Иванов с самого начала своей художественной деятельности и до последних дней ее относился к жанру с резким осуждением. Пестрые *tableaux de genre\** в глазах Иванова были только легкой забавой, чуждой высоким целям настоящего искусства. Картины быта, по его словам, «более обольщают публику, нежели те вещи, где нужен глаз воспитанный и умственное направление»\*\*. Удовлетворить этим требованиям, по мнению Иванова, могла только историческая живопись, единственно достойная считаться искусством: «Если Бог поможет скоро совершить труд, — пишет Иванов Жуковскому\*\*\*, — то я надеюсь самым делом убедить Вас, что способен из житейского простого быта (*tableaux de genre*) вознестись до изображения Богочеловека». Успехи бытовых картин, входящих все больше в моду, Иванов считал гибельными для серьезного искусства. «Как жаль, что существует жанр у нас и признан Академией наравне с историческою живописью», — замечает он в письме к брату в 1858 г.\*\*\*\* В другом письме к Жуковскому, от 1842 г., т. е. относящемся приблизительно к тому периоду, когда Иванов исполнял акварелью свои наброски с натуры, он выражает пожелание, чтобы русские художники «не бросались ни в шуточный жанр, ни в акварель, ни в радужный колер, ни в быстроту эскизного исполнения...», но «чтобы во всяком произведении их заметна была жажда чистой идеи об искусстве лучшего времени Италии». Об отрицательном отношении Иванова к бытовой живописи свидетельствуют также П. М. Ковалевский и В. В. Стасов в своих воспоминаниях о художнике.

Какое странное противоречие, или, вернее, недоразумение, скрывается в этой резкой противоположности между творчеством Иванова и его суждениями! В таких академически условных эстетических теориях Иванов ищет нравственной опоры и оправдания для своей работы над большой картиной. Это оправдание ему необходимо ввиду бесценных жертв, постоянно приносимых им ради окончания картины. И даже после 1848 г., когда он уже готов возненавидеть этот холст-чудовище, поглотивший лучшие годы и силы его жизни, он крепко держится за прежнюю теорию, которая одна

---

\* Жанровые картины (*фр.*).

\*\* Боткин, стр. 88 (1836 г.). — *Примеч. авт.*

\*\*\* Боткин, стр. 246 (1847 г.). — *Примеч. авт.*

\*\*\*\* Боткин, стр. 342. — *Примеч. авт.*

могла спасти теперь смысл и цельность его существования, вопреки крушению излюбленного замысла. Но перед лицом природы Иванов забывал эти теории: они были здесь излишни, и тогда наступали для Иванова счастливые минуты истинного творчества, глубокого, искреннего, непосредственного, поражающего тонкостью наблюдений; он создавал тогда произведения вечного значения, несмотря на скромный внешний вид их. Недаром исполненной им сценой жанра «Ave Maria», несмотря на его неопытность в акварели, как-то бессознательно, по его словам, «были совершенно все довольны»\*. Очевидно, лишь оставив в стороне эстетические предрассудки эпохи и отдавшись впечатлению от самых образов творчества Иванова, возникших совершенно непосредственно, вопреки всем требованиям «умственного направления», мы оценим верно истинную сущность дарования Иванова и настоящее значение этого «шуточного жанра»\*\*, этих легких, модных игрушек\*\*\* в развитии его творчества.

Впрочем, презирая быт, Иванов относится иначе к этюдам с природы. Ежегодно в летние жары он покидает Рим до осени. Июль он проводит часто близ Неаполя, а в августе или сентябре переселяется «со всем прибором»\*\*\*\* в Альбанские горы или странствует по Италии с альбомом или записною книжкой в кармане. Он объехал постепенно всю Италию из конца в конец. В его альбомах (Румянцевский музей) находится множество зачерченных с природы прекрасных, тонких и характерных рисунков, изображающих разные места Италии. Иногда эти рисунки составляют точно ленту непрерывной панорамы, отмечая каждый из этапов его странствований (альб[ом] № 6). Подписи под рисунками — Monte di Palestrina, di Genazzano, Olevano, Civitella, Di Genazzano à Olevano, da Civitella à Subiaco, di Olevano à Civitella\*\*\*\*\* — все излюбленные пейзажистами той эпохи местности в Сабинских горах. Бесконечно дорогой и прекрасной кажется Иванову Италия, где он может позабыть о Петербургской академии художеств «со всем ея причтом» и о «шитом, высоко стоящем воротнике», в котором «нельзя ничего сделать, кроме стоять вытянувшись», где он чувствует себя совершенно свободным и может жить только для своей идеи, «вечно в наблюдениях природы, вечно в недрах тихой умственной жизни, извлекая новое из всего собранного, из всего виденного»...\*\*\*\*\*

Но больше всего знает и любит Иванов природу Италии. Приглашая отца переселиться в Рим, Иванов, между прочим, пишет: «А летом за городом

\* Боткин, стр. 112. — *Примеч. авт.*

\*\* Боткин, стр. 358. — *Примеч. авт.*

\*\*\* Боткин, стр. 88. — *Примеч. авт.*

\*\*\*\* Боткин, стр. 190 и 270. — *Примеч. авт.*

\*\*\*\*\* Гора Палестрины, гора Дженнацано, Олевано, Чивителла, от Дженнацано к Олевано, от Чивителлы к Субиако, от Оливано к Чивителле (*ит.*).

\*\*\*\*\* Боткин, стр. 283. — *Примеч. авт.*

будем писать ландшафты, какие ландшафты!..» Он едет вместе с Солнцевым отыскивать красивые места и, пораженный видом Рима на 9-й версте в Альбано\*, восторженно говорит о его красотах и сам принимается писать его. Превосходно в «нескольких строках» передает Иванов в своих письмах к сестре настроение и характер то вида из окна мастерской, то горного ландшафта. Описывая свое пребывание в Субиако, он не забудет сказать о «диких голых скалах, его окружающих», о «реке чистойшей и быстро текущей воды, окруженной ивами и тополями» и отметить сходство этих мест с его составленным по книгам представлением о Палестине, о горах и деревьях, окружающих Иордан. Начав свою большую картину в 1837 г., он в этом же году пишет этюды для деревьев в ней; в 1838 г., живя в Неаполе, он пишет для нее же этюды гор. В 1839 г. он насчитывает уже 18 этюдов ландшафта, исполненных им для картины; в 1840 г. он пишет этюды воды и каменистой местности в Субиако; в 1841 г. привозит 10 этюдов для картины, написанных в Ариччи. В течение двух лет (1842–1843) Иванов совсем не мог работать по болезни глаз. В 1844–1846, 1847, 1848 гг. он жил летом в Неаполе, в 1845 и 1850, 1851, 1852 гг. — в Альбано, где писал этюды для первого плана картины.

Чем дальше смотришь на его этюды, тем все более поражаешься его умению передать необычайно тонкие детали природы, совсем не впадая в сухость, и прозреть такие стороны в пейзаже, которые могли бы придать его этюдам значение живописных откровений в глазах современников, будь они способны оценить их так же, как люди, пережившие вторую половину XIX в. Рассматривая скромные на вид и все же неотразимо влекущие к себе этюды Иванова, мы переживаем всею душою обаяние его творческого и чисто живописного дарования, его непритязательной, но побеждающей все трудности техники. Они написаны в простых, но свежих тонах, непохожих на темные ландшафты той эпохи. Между тем как в немецкой живописи того времени господствует принцип идеализации природы в романтическом или классическом духе (Ludwig Richter, I. A. Koch, I. Ch. Reinhardt, K. Rottmann, Fr. Preller\*\*), а во Франции делаются только первые шаги к простоте и правде природы, причем краски отличаются все еще красивой темнотой тонов (Georges Michel, Corot и представители школы Фонтенбло: Rousseau, Dupré, Daubigny\*\*\*), Иванов первым, без учителей и предшественников, примыкая разве лишь отчасти к Сильвестру Щедрину, следует послушно указаниям природы и заботливо переносит на свой холст каждую мелкую подробность: листики дерева, изломы камня, оттенки далей, ветку, одиноко выделяющуюся на воздушном фоне. Но Иванов в смысле реализма идет, пожалуй, дальше французских пейзажистов того времени. В его этюдах уже нет общего коричневого тона, он ищет живых красок, цвета...

---

\* Альбано (ит.).

\*\* Людвиг Рихтер, Й. А. Кох, И. Хр. Рейнхардт, К. Роттманн, Фр. Преллер (нем.).

\*\*\* Жорж Мишель, Коро... Руссо, Дюпре, Добиньи (фр.).

Вглядываясь пристально в тона природы, Иванов иногда выражает их контрастами чистых, сверкающих цветов поразительной смелости и силы. Так, в этюде, написанном на Lago di Nemi\*, лазоревые воды, изумрудная листва и темные стволы сопоставлены с помощью красиво обобщенных широких пятен, выражающих яркость южных красок и игру света от движения струй и масс зелени. В этом незаконченном этюде Иванов с удивительной красотой и независимостью, следуя только своему чутью, разрешил задачу, которую Сезанн, если бы он мог увидеть этот этюд, признал бы родственной своим исканиям. Так в незаконченном произведении искусства как раз часто заключается прозрение самых совершенных высших достижений.

Но Иванов не только возвратил пейзажу чистые живые краски. В 30-х и 40-х гг. XIX в. он до известной степени уже предупреждал стремления Monet\*\* и его круга. В своих этюдах Иванов пишет не предметы, а облекающий их воздух и свет. Его весь насыщенный солнцем этюд побережья с кучевыми облаками, квадратами садов и пустырей, с ярко освещенными желтоватыми домами, на которые упали воздушно-голубые тени, — типичный образец plein air'a. Иванов сознательно стремился уловить эффекты освещения на воздухе и с этой стороны подошел в этом этюде к натуре. Он прекратил работу тотчас же, как только разрешил задачу (ср. также: «Город», «Утро», «Torre del Greco»\*\*\*, «Левит»). Подобно позднейшим импрессионистам, Иванов ищет в природе не величавых, театральных красок, а чаще всего небольших «кусков природы», частей ландшафта, отмеченных интимным характером, мелких, случайных впечатлений от той или другой черты природы. Он изучает тонкие оттенки в освещении одной и той же местности в различные моменты дня, игру пятен, света и теней на серебристой сверкающей листве оливы, он изображает рябь лазурного залива, его причудливых и многоцветных изломов, крыши города, смягченные туманной, воздушной пеленой, ясность тихо умиряющего вечера в горной долине (этюд «Velletri»\*\*\*\*) и свежесть дрожащего в утренних лучах эфира.

Совершенно необычайны для этой эпохи его этюды обнаженных мальчиков, написанные на воздухе. Смело проложены на них голубые тени и чувствуется мягкость рассеянного света под открытым небом. В то время только в Англии пейзажная живопись в произведениях Олд Крома\*\*\*\*\*, Констебла и Тэрнера ставит себе те же цели: правдивое изображение родной природы, ее интимного духа, эффектов воздуха и света, обобщающих предметы и пространство в живописном единстве. И если стремления англичан иногда проявлялись ярче и сильнее, чем аналогичные задачи у Иванова,

\* Озеро Неми (ит.).

\*\* Моне (фр.).

\*\*\* «Торре дель Греко» (ит.).

\*\*\*\* Веллетри (ит.).

\*\*\*\*\* Крома Старшего (англ. — Old Crome).



то не надо забывать, что он в своих исканиях стоял совершенно одиноко, не опираясь на труды предшественников и традицию, как до известной степени это было в Англии, но зато в скромном и простом взгляде его на природу никогда не было и тени театрально-героического романтизма и стремления к эффектам солнечных феерий и бенгальских огней, не чуждых, как известно, Тэрнеру.

Иванов также совершенно свободен и от подражания старым знаменитым образцам в области ландшафта (Гоббема, Рейсдал, Кл. Лоррен), свойственного иногда англичанам и французам той эпохи. Среди романтиков и классиков, окружавших его в Риме, царивших вообще в живописи того времени во всех странах, Иванов был единственным своеобразным, скромным и простым и в то же время мощным реалистом *pur sang\**, с чисто русской объективной трезвостью взгляда и глубокою любовью к стране, ставшей для него второю родиной. Все это делало его способным открывать в ее ландшафте не декоративные эффекты, которых все тогда искали в Италии, а интимные, простые и не всем заметные тонкие красоты. В каждом из своих этюдов он проявлял редкое чутье к индивидуальному характеру данной местности (Velletri, Torre del Greco) и превосходно выражал ее пластику, то передавая тонкие оттенки планов, то намечая синтетически широкие плоскости и пятна (неоконченный этюд в Румянцевском музее). Он не гонится за настроением, но в благородстве его красок, гармонических и мягких, есть поэзия, есть «чувство Италии». Так зоркий и правдивый, но не выходящий за пределы эстетического реализма сливается в творчестве Иванова с стремлением к чисто живописной красоте, к ее обобщающим гармониям, в которых более всего отражается душа ландшафта.

Ф. И. Иордан в своих воспоминаниях об Иванове рассказывает, как он упрекал последнего за нерешительность и медленность в работе над картиной: «Сколько раз я ему говорил: “Как это вы можете, Александр Андреевич, терять понапрасну самое дорогое время в году? Придет лето — тут только бы и работать; смотришь, а вы как раз тотчас уезжаете: то в Венецию, то в Неаполь, то в Субиако, то в Перуджию... Как это можно? Этак вы и в сто лет не кончите картину”. — “А как же-с, нельзя-с так, — отвечает Иванов, — этюды, этюды, — мне прежде всего-с нужны этюды с натуры, мне без них-с никак нельзя с моей картиной”. Что с ним поделаешь, так и отступишься. Упряма и своеобразен был он сильно».

Наивность Иордана не могла, конечно, подыскать другого объяснения для того, что было ясно глубокому и «сильно своеобразному» Иванову. В одном из писем к сестре Иванов в несколько приподнятом тоне говорит о влиянии итальянской природы на художника: «Художник, вот твое отечество... Извлекай из ума своего при взгляде на нас все, что можешь, — посредственное твое творение, но не чуждое нас (красот природы), будет чудом казаться

---

\* *Букв.*: чистых кровей (*фр.*).

для смертных»\*. Иванов чувствовал всем существом значение своих этюдов, особенно в области пейзажа. Здесь не было стеснительной, веками разработанной традиции или эстетической теории. Последняя, вернее, не была так исключительна, неподвижна. Как второстепенный род в сравнении с исторической живописью, ландшафт, естественно, предполагал возможность большей свободы творчества. Соприкасаясь с прихотливой сложностью природы, художник становился внутренне свободным и невольно начинал испытывать тяготение к простоте и правде. Иванов уверял, что этюды ему необходимы для его картины, но гораздо больше они были ему нужны, чтобы сохранить жизненность и свежесть творческих сил для новых, совершенно самобытных проявлений, не имеющих и тени сходства с неудачной картиной, построенной на старых основаниях, пригнетавших дух художника. Если бы не шуточные *tableaux de genre* и не эти скромные этюды, то Иванов безвозвратно бы погиб для русского искусства, и мы не увидели бы его рисунков к Библии. Именно эскизы *genre'a* и этюды, приводившие художника в непосредственную близость с жизнью и природой, оставляли полную свободу для проявления характерных особенностей его личного и непосредственного творчества, наперекор влияниям старых образцов и теорий, и сохранили русскому искусству живые силы его большой души и замечательного дарования. Иванов инстинктивно это чувствовал и с наступлением лета «со всем прибором» покидал Рим, устремляясь на этюды, на которые он тратил, по мнению Иордана, «слишком много времени». Как хорошо, что Иванов дал достаточно поводов для этого упрека не слишком прозорливому товарищу...

Здоровый творческий инстинкт бессознательно привязывал Иванова к его этюдам, потому что настоящим актом творчества, непосредственного, ясновидящего, его работа становилась только в те моменты, когда он сочинял свои эскизы или создавал этюды, «создавал», а не просто списывал с натуры, как это и естественно было для столь «своеобычного» характера. Он всегда творчески преображал натуру, извлекая из нее лишь определенные черты, освещая ее светом собственного духа. Этот субъективный характер присущ его ландшафтам и в еще большей степени его этюдам типов и фигур, написанных для большой картины или независимо от нее. Многие из них, очевидно, даже не были этюдами с натуры, а просто первыми попытками творчески воплотить при помощи натуры тот или другой образ. Эти опыты хранят всю непосредственность и свежесть первого свободного вдохновения. Подчеркнуть так выразительно в этюде женщины из Альбано широкое строение головы и резкие параллельные черты бровей, рта, подбородка можно было, только творчески почувствовав значение этих приземистых, широких делений, сильных и спокойных граней для передачи важного, возвышенного

---

\* Боткин, стр. 26. — *Примеч. авт.*

впечатления. Иванов положил эти черты в основу типа своего Христа, как раньше на сходных отношениях и линиях построил тип своей «Мадонны» в рельефном флорентийском *tondo* (Bargello)\* Микеланджело.

Иногда Иванов обобщал широко и синтетически частности природы в многих основных чертах и планах, интересуясь только пластикой изображаемого тела, как в портрете *Vittoria Marini*\*\* (хозяйки квартиры, в которой жили братья А. и С. Ивановы), так странно, точно статуя, выделяющейся в своем светло-розовом корсаже на темно-красной спинке кресла, или в этюде сидящей женщины, где формы и структура тела кажутся тем убедительней и жизненней, чем больше приближает их художник к геометрическому идеалу, вечной основе и пределу всех образований жизни. И как в эскизах жанра, так и в этюдах ясно выступает одна из основных сторон дарования Иванова, чувство колорита, не блещущего яркостью и разнообразием красок, но своеобразного, благородного и порой изысканно-тонкого в сочетании и выборе тонов. Как красив и фантастичен неоконченный этюд Крестителя, где точно перламутровыми нежно-розовыми красками намечены уступы плоскогорья на синевато-сером фоне написанных здесь раньше облаков. Этюд залива с темно-лазоревою рябью волн среди серых камней, поросших зеленым мхом, или этюд серебристо-синей темной полосы оливковых роцц на сизо-розоватом фоне равнинных далей поражают красотой тона и благородством. Замечательны также по красоте колорита и небольшие эскизы для левой и средней части «Явления Мессии» в Третьяковской галерее.

Работая свои этюды, Иванов думал «силой их сличения и сравнения» подвигать вперед свою картину. Но, в сущности, его наброски с природы, будучи прекрасны сами по себе, совершенно не нуждались в этом оправдании. Напротив, этот метод «сравнения и сличения» на деле оказывался гибельным и для этюдов, и для творческой мощи самого художника. Превращая голову античного фавна в задуманный им тип раба и этот замысел сблизивая снова с головою кентавра, улыбающейся *Magiuccia*\*\*\* и с бритым старческим обликом натурщика, Иванов создал постепенно драматический и сильный тип своего раба с печатью нравственной забитости и муки, с искаженным страданием улыбкой. И все же этот тип далек от цельности древнего «Точильщика» или «Умирающего галла». Есть в нем что-то неприятное, искусственное, обличающее трудный и насильственный путь его рождения. Здесь творчество Иванова уже не было свободным. Подчиняясь старым образцам и условным теориям, художник утрачивал остроту и непосредственность своих прозрений и впадал в эклектизм, далекий от истинного творчества. И, как всегда, эта искусственность типов выступает еще ярче в картине, чем в этюдах. Правда, психология образов картины несравненно глубже

---

\* Тондо ([музей] Барджелло) (*ит.*).

\*\* Виттории Марини (*ит.*).

\*\*\* Мариуччи (*ит.*).

и сложнее, но зато в них нет той убедительности замечательных созданий искусства, которой так богаты этюды в живописной цельности их замысла и выполнения.

Сравните огненный и страстный по настроению и технике этюд Крестителя в Румянцевской галерее с тем же образом в картине, где страстность природы заметно умеряется и выступает вперед глубина душевной и умственной жизни; фанатик и аскет в этюде превращен в картине в религиозного мыслителя-миссионера. Но выиграв в глубине замысла, тип Крестителя в картине стал искусственным, вымученно-жестким и утратил цельность, убедительность и увлекательную силу, присущие каждому куску гениально выполненной живописи. Сознательный процесс «сравнений и сличений» и эклектизм заменили непосредственность живого творчества. Чтобы эта глубина и сила выражения гармонически могла сливаться с безыскусственностью, жизненностью и единством творческого замысла, необходим был разрыв со старыми путями и преданиями. Но этот решительный разрыв стал возможен для Иванова лишь после того, как революционное движение 1848–1849 гг. заставило его предпринять полный пересмотр своих религиозных, общественных и эстетических убеждений.

Тогда наступили для Иванова годы, полные критических внутренних переживаний, посвященные упорной работе мысли и усиленному чтению книг. «В тот год, — говорит брат художника Сергей Иванов, — книгопродавцы римские доставляли очень дельные, но строго запрещенные книги с необычайной скоростью и легкостью; мы же (оба брата), со своей стороны, не спали». Намекая на пережитый им внутренний процесс, Иванов пишет Гоголю в 1851 г.: «Все, что Вы разумели о моих страданиях, написав статью обо мне, составляет, может быть, четвертую часть того, что случилось после — так что, выражаясь языком переходного человека, я уже начинаю чувствовать какие-то права на художническую самостоятельность — и может ли что быть этого справедливее?»\* Параллельно и в связи с этим внутренним обновлением идут научные занятия Иванова Библией и историей древневосточной культуры. И в результате рушатся его старые наивные верования и эстетические взгляды. Он сознает, что «цель-то жизни искусства теперь другого уже требует»\*\*, и старается выяснить основы этого «другого» в своих эскизах к Библии. «Если бы, — пишет он в 1858 г. брату, — мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди, и это уже много, и даже все, что может дать в настоящую минуту живописец»\*\*\*. Во всей мощи и свободе своего сознания, созревшего в тяжелой внутренней борьбе, и своего таланта, расцветшего в общении с гениально-бессознательным творчеством Древнего

---

\* Боткин, стр. 268. — *Примеч. авт.*

\*\* Боткин, стр. 297. — *Примеч. авт.*

\*\*\* Боткин, стр. 297. — *Примеч. авт.*

Востока, выступает Иванов в своих эскизах к Библии; он раскрыл в них дух своей новой веры, широкой, общечеловеческой, глубокой по идеям, и создал первые замечательные образцы нового искусства, отвечавшего духовным запросам эпохи. При этом глубина и сила замысла ничего не потеряла в непосредственности от подобного предварительного изучения. Напротив, это изучение гармонически слилось со свежестью и цельностью первых порывов вдохновения, с эскизностью, так отвечающей мистическому духу этих тем и такой далекой от условности всего законченного. Очевидно, к той же группе библейских эскизов и к тому же периоду в творчестве Иванова относятся и три эскиза Румянцевской галереи: «Голгофа», «Сон Иакова» и «Орфей» (последняя тема, вероятно, была связана с эскизами к Библии как прообраз проповеди Христа).

Глубоко драматично изображение Голгофы с телами казненных, которые слились с крестами и сами точно сделаны из камня, как вечные памятники Нового Завета на границе двух миров. Трагичен уже самый колорит эскиза: простой внушительный контраст этих желтых тел, выделяющихся на красновато-свинцовом фоне туч, над пестрою толпой угнетенных горем людей. Жемчужным мягким светом одеты ангелы в видении спящего Иакова. Ряд шестикрылых серафимов ограждает лестницу, и красиво повышает силу серебристо-серой гармонии красное пятно одежды Иакова. Нежно-розовым лучом озарен «Орфей» — эскиз, замечательный по красоте тонов и удивительно передающий настроение мифа о беспечальной жизни сказочного века. Только истинный колорист «Божьей милостью» мог создать эти прекрасные сочетания...

Эскизы genre'a и этюды спасли, таким образом, Иванова для высших проявлений его творчества, когда для них настали наконец благоприятные условия. Все то лучшее, настоящее в искусстве, что он почерпнул в близком общении с природой, когда писал свои этюды, отразилось в новых формах и в его эскизах к Библии, занимающих такое исключительное место в истории русского искусства. Но касаться их подробнее здесь — значило бы выйти за пределы нашей темы.

*Публ. по: Эскизы genre'a и этюды А. Иванова в Румянцевском музее // Аполлон. 1912. № 8. С. 5–19.*