**Министерство образования и науки Российской Федерации**

**Федеральное агентство по образованию**

**Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования**

**«Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна»**

ИНСТИТУТ БИЗНЕС-КОММУНИКАЦИЙ

Кафедра рекламных технологий

**Курсовая работа студента I курса группы 1-СД-2**

Саргсян Офелии Гегамовны

**ТЕМА:** Русская историческая живопись 1-ой половины ХIХ века. Творчество К. Брюллова и А. Иванова

Руководитель – Алферова Н.В.

Санкт-Петербург

2009

Оглавление

Введение

Глава I. Творчество Брюллова

Глава II. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество

Заключение26

Список используемой литературы

Введение

Данная курсовая работа посвящена великим русским художникам ХIХ столетия-К. Брюллова и А. Иванова.

Целью данной работы является изучение направления русской исторической живописи первой половины ХIХ века, а также знакомство с творчеством отдельных выдающихся его представителей.

Для наиболее полного раскрытия темы и соответствия поставленной цели, при выполнении работы были поставлены следующие задачи:

1. Рассмотреть истоки возникновения, основные этапы развития русской исторической живописи первой половины ХIХ века.

2. Выявить черты, характерные для творчества Брюллова и Иванова.

3. Дать краткий анализ творчества выдающихся представителей живописи;

«В области искусства, в творчестве сердца, русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки художников слова, звуков, красок. Гигант Пушкин, величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка и прекрасный Брюллов».[[1]](#footnote-1)

Эти слова принадлежат М. Горькому. В них писатель выразил свое восхищение достижениями русской культуры давнего прошлого и чувство безграничной гордости теми успехами, которых достигло русское искусство еще в первой половине XIX века. Действительно, несмотря на невероятно тяжелые условия феодально-крепостнического строя, несмотря на то, что «замкнуты были уста народа» и «связаны крылья души» его, русский народ и тогда создавал произведения необычайной художественной ценности.

Творчество замечательных мастеров литературы и искусства этой поры красноречиво свидетельствует о могучей силе народа и значительности того вклада, который он внес в историю русской национальной культуры в начале прошлого столетия.

Начало XIX столетия по праву называют золотым веком русской живописи.

Для русского изобразительного искусства начала XIX века были характерны романтизм и классицизм. Однако официально признанным методом был классицизм. Академия художеств стала консервативным и косным учреждением, препятствовавшим любым попыткам свободы творчества. Она требовала строго следовать канонам классицизма, поощряла написание картин на библейские и мифологические сюжеты. Молодых талантливых русских художников не удовлетворяли рамки академизма. Поэтому они чаще обращались к портретному жанру. Именно тогда русские художники достигли того уровня мастерства, который поставил их произведения в один ряд с лучшими образцами европейского искусства.

В русской живописи XIX века раскрываются две стороны пейзажа как вида живописи: объективная – то есть изображение, вид определённых местностей городов, и субъективная - выражение в образах природы человеческих чувств и переживаний. «Пейзаж является отображением находящейся вне человека и преобразуемой им действительности. С другой стороны, он отражает и рост личного и общественного самосознания»[[2]](#footnote-2). Безусловно, развитие пейзажной живописи немыслимо в отрыве от роста научного самосознания, поэтического чувства, развития науки и искусства. На всем протяжении XIX века выдающиеся деятели в области науки и искусства, высказывали свои мнение о достижениях русской пейзажной живописи, вступали в полемику по тем или иным вопросам, связанным с данной областью художественного выражения.

Именно тогда русские художники достигли того уровня мастерства, который поставил их произведения в один ряд с лучшими образцами европейского искусства.

На рубеже веков XIX - XX веков в духовной жизни Европы и России появились тенденции, связанные с мироощущениями человека XX столетия. Они требовали нового осмысления социальных и нравственных проблем. Все это приводило к поиску новых изобразительных методов и средств. В России сложился своеобразный историко-художественный период, который его современника назвали "серебреным веком" русской культуры.

Прославление подвига народа, идея его духовного пробуждения, обличение язв крепостнической России — таковы главные темы изобразительного искусства XIX века.

Глава 1. Творчество Брюллова

Карл Павлович Брюллов родился в семье академика орнаментальной скульптуры Павла Ивановича Брюллова. В 1809 году он становится воспитанником Петербургской Академии художеств, в которой в это время уже учились его старшие братья. «Виднейшие мастера русского искусства начала XIX века - А. И. Иванов, А. Е. Егоров, В. К. Шебуев - отмечали редкие способности и упорство Брюллова с первых ученических лет»[[3]](#footnote-3). «По свидетельству своего товарища, он вынес из Академии пригоршни наград, получил все Малые и Большие серебряные медали»[[4]](#footnote-4). Однако учителя были крайне недовольны теми работами юного художника, в которых он нарушал строгие академические правила. Наиболее ранее произведение Брюллова – Нарцисс. В 1819 году в классе профессора петербургской Академии художеств Андрея Иванова была «поставлена» в качестве задания для живописцев мужская фигура: полулежащий юноша, наклонившийся над водой. Натурщика, вероятно, сам Иванов предложил трактовать как Нарцисса, смотрящегося в воду, давая своим ученикам значительно больше свободы, чем было общепринято. Решив представить фигуру Нарцисса в окружении пейзажа, Карл Брюллов отправился в Строгановский сад на Черной речке. Брюллову не хотелось, чтобы его работа выглядела как стандартный натурный этюд. Он задумал написать картину, в которой образ человека и образ природы должны были стать еще не равновеликими, но уже гармонично взаимосвязанными. Верный высоким классическим образцам, Брюллов придал Нарциссу позу «Умирающего галла», слепок с которого хранился в академическом музее. Но ориентация на античную скульптуру не помешала художнику наделить своего героя определенным эмоциональным состоянием, с одной стороны, вступающим в противоречие с академическим каноном, с другой – выражающим чувственный настрой самого автора. Плавный, волнообразный ритм линий, словно угасающее движение рук, мягкий свет, исходящий от юношеского тела, – все это лишает Нарцисса мужественной силы и предрекает его трагическую обреченность. «Зачарованную неподвижность фигуры главного героя Брюллов мастерски подчеркнул фигуркой улетающего Амура. При этом сложный ракурс не помешал художнику передать ощущение легкого, воздушного полета»[[5]](#footnote-5). Композиция, построенная на контрастном сопоставлении разнонаправленных движений, уже сама по себе была необычна и смела для ученической работы. К тому же лицо Нарцисса, обрамленное золотистыми кудрями, отдаленно напоминает лицо самого художника. В этом можно уловить романтические веяния, проступающее желание самоанализа, самопознания – желание все постигать через собственное «я», что будет свойственно Брюллову на протяжении всей его творческой жизни. «Но самое главное, в картине «Нарцисс» ясно ощущается влечение к живой натуре, которое вскоре выведет Брюллова из плена классицистических канонов»[[6]](#footnote-6). В отличие от других учеников, которые ограничились изображением натурщика на фоне пейзажа с картины Пуссена, Брюллов написал картину на мифологический сюжет, впервые затронув тему общения человека и природы.

«Когда Брюллов показал «Нарцисса» на просмотре наряду с этюдами других учеников класса, преподаватели были в изумлении и не знали, как оценить эту картину»[[7]](#footnote-7). Она выходила за рамки задания. Тем не менее, за эту работу ему присвоили малую золотую медаль. Очевидные достоинства картины «Нарцисс» не позволяли лишить художника награды. Работу похвалили в печати. «Сын Отечества» писал, что в ней «обнаруживается действие ума, воображение и игра кисти, водимые рукой вкуса». Произведение Брюллова было «назначено к продаже» и отправлено в академическую лавку, где его купил какой-то чиновник. Впоследствии картина «Нарцисс» попала к А.И. Иванову. О ней никто не вспоминал, пока имя художника не стало известным. Тогда Иванов подарил работу своего знаменитого ученика музею Академии художеств (в 1923 г. из АХ поступила в собрание ГРМ). Нарцисса! Что это - догадка о себе, указание на черту характера, которую он знает за собой, и предостережение себе же: "посеешь характер - пожнешь судьбу?[[8]](#footnote-8)». Красота Нарцисса лишена мужественной силы. Оттенок безволия словно предсказывает трагическую обреченность героя на его гибельную самовлюбленность. В "Нарциссе", как ни в какой другой ученической работе, чувствуются истоки будущего Брюллова, художника, который всегда будет стремиться к осмыслению изображаемого. К тому же тут ясно ощущается влечение к живой натуре, которое вскоре выведет Брюллова из плена классицистических канонов.

Великим творением Карла Павловича Брюллова является картина «Последний день Помпеи». Картина написана в 1830-1833 годах в Италии, где мастер прожил несколько лет в качестве пенсионера Общества поощрения художников. Сюжет картины - гибель античного города Помпеи в результате извержения вулкана Везувия в 79 году нашей эры. Работая над осуществлением своего замысла, живописец тщательно изучил исторический материал, в частности свидетельства очевидца катастрофы римского писателя и государственного деятеля Плиния Младшего, ездил на место археологических раскопок, где сделал много зарисовок и этюдов с натуры.«Художественный язык картины во многом традиционен, классицистичен: композиция фронтальна, то есть, развернута по длине холста, изображенные люди соединены в группы, вписывающиеся в треугольник, героем подчас не достает индивидуальности образа, их чувства переданы языком жестов и пластикой драпировок. Но подход к историческому сюжету и его живописное воплощение не согласуется с прежними представлениями. Стремление к исторической правде и достоверности, замены темы гражданского подвига героя тема народного бедствия, страданий, нравственная красота человека как сила, противостоящая злу, - все это совершенно ново для исторической картины и соответствует эстетике романтизма. В романтическом ключе решено и живописное построение холста. Не виданное для воспитанника Академии художеств яркость цвета способствует жизненности передачи материального мира, сложное двойное освещение игра света и тени создают напряженный эмоциональный настрой»[[9]](#footnote-9).

«В картине "Последний день Помпея" косвенно отразились сложные явления общественной жизни того времени и творческая эволюция самого художника»[[10]](#footnote-10). Первое революционное выступление против царизма - восстание декабристов 1825 года - и его разгром, революционная волна, прошедшая по Европе в 1830 году, не остались без последствий в умах и чувствах мыслящих современников. Ведь колебались первичные устои и порядки, рушилась вера в возможность общественной гармонии. Романтические тенденции в европейском искусстве приобрели в это время взволнованный, бунтарский характер. Брюллов не мог быть в стороне от этих явлений. И далеко не случайно его картина воспринималась современниками неразрывной от эпохи, в которой была создана. Гоголь отметил, что мысль картины "принадлежит совершенно вкусу нашего века, который выбирает кризисы, чувствуемые целою массою", а Герцен говорил, о героях картины, что "они падают жертвами дикой. Тупой, неправой силы, всякое сопротивление которой было бы бесполезной. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере. После завершения картина была показана на выставке в Милане, затем в Париже и Петербурге. Она пользовалась огромным успехом, в ней видели торжество русского искусства

Художник нашел изумительные краски для изображения трагедии древнего города, погибающего под лавой и пеплом извергающегося Везувия. Картина проникнута высокими гуманистическими идеалами. Она показывает мужество людей, их самоотверженность, проявленные во время страшной катастрофы. Брюллов был в Италии по командировке Академии художеств»[[11]](#footnote-11). В этом учебном заведении было хорошо поставлено обучение технике живописи и рисунка. Однако Академия однозначно ориентировалась на античное наследие и героическую тематику. Для академической живописи были характерны декоративный пейзаж, театральность общей композиции. Сцены из современной жизни, обычный русский пейзаж считались недостойными кисти художника. Классицизм в живописи получил название академизма. Брюллов был связан с Академией всем своим творчеством. Он обладал могучим воображением, зорким глазом и верной рукой — и у него рождались живые творения, согласованные с канонами академизма. Поистине с пушкинским изяществом он умел запечатлеть на холсте и красоту обнаженного человеческого тела, и дрожание солнечного луча на зеленом листе. Сюжет, который выбрал художник, был неслыханным в практике классицистической исторической живописи. На полотне не образ героя, в окружении восхищенных зрителей совершающего героический поступок, но картина бедствия, обрушившегося на головы многих людей.

24 августа 79 года нашей эры был страшным днем для жителей древних Помпей: началось извержение Везувия. «Ужасающая черная туча, раздираемая огненными вихрями, изрыгает из зияющих недр своих целые потоки пламени, подобные громадным молниям... Воцарилась тьма. Слышался вой женщин, плач детей, крики мужчин; иные молились о смерти от страха смерти» — так писал очевидец гибели города. Под развалинами, засыпанные пеплом, были погребены тысячи людей. Прошли века. Город частично откопали. «Нельзя пройти сии развалины, не почувствовав в себе какого-то совершенно нового чувства, заставляющего все забыть, кроме ужасного происшествия с сим городом»[[12]](#footnote-12). «Талант, воображение, труд художника воскресили прошлое. Перед глазами людей XIX века предстали древние Помпеи. Окраина города. Узкая улица, сжатая справа и слева зданиями. В страхе мятущаяся толпа. Каждый пытается спасти ближнего: дети — старика отца, родители — детей, сын — мать, жених — невесту. Здесь нет одного главного действующего лица. Несчастье уравняло всех; душевное благородство сделало всех героями»[[13]](#footnote-13).

Так впервые в русскую историческую живопись вошел народ. «И хотя он был показан довольно идеализированно, без какой бы то ни было социальной характеристики, как некий народ вообще, значение сделанного Брюлловым нельзя не оценить, до него в русской исторической живописи слышался только голос солиста, Брюллов заставил звучать хор. «В сущности, художник совершил то, чему давно полагалось быть в исторической живописи и что было уже достигнуто в родственном жанре — в бытовой живописи (у А. Г. Венецианова) и в смежном искусстве — в литературе (в творчестве Пушкина и декабристов)». В мире науки (историки-декабристы и представители буржуазной исторической школы) все, после 1812 года, говорили о народе»[[14]](#footnote-14). Брюллов приблизил историческую живопись к современному уровню знаний и представлению о прошлом. С этим связана и забота художника об исторической верности архитектуры, одежд, деталей и, разумеется, о национальном облике героев «Помпеи». Поэтому для картины позировали итальянцы, прямые потомки древних помпеян. Но еще более современно, по-настоящему актуально прозвучала идейная направленность «Последнего дня Помпеи». «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою»[[15]](#footnote-15) — сказал Н. В. Гоголь о содержании картины Брюллова. Вкус, о котором пишет Гоголь, находится в прямой связи с эстетикой романтизма, а понятие конфликта, кризиса, «чувствуемого целою массою», есть характерный признак романтического произведения. Это могло быть столкновение благородства и низости, великодушия и предательства, героя и среды. Это могла быть трагедия многих прекрасных, возвышенных людей, столкнувшихся с жестокой безжалостной силой — природы или человеческого зла. Романтических героев литературы (у Байрона и Пушкина) и живописи (у Делакруа и Жерико) роднит с героями Брюллова общность трагической судьбы. Только, может быть, у Брюллова, в отличие западных романтиков, ощутимее неотвратимость общей гибели, бессмысленная жестокость природы. Люди «падают жертвами дикой, тупой, неправой силы, всякое сопротивление которой было бы бесполезно. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере»,[[16]](#footnote-16) — писал Герцен

«У Брюллова, — говорил Гоголь, — является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы»[[17]](#footnote-17) . Здесь очень точно изложена суть конфликта, положенного в основу картины, ибо в ней шла речь не только о гибели людей, но более всего том, что в трагической ситуации раскрывается нравственная красота человека. На картине почти каждый пытается кого-то спасти, ободрить, поддержать. Таким образом, у Брюллова прекрасное заключено не только во внешнем пластическом совершенстве идеально сложенных людей, но и в их этической сущности. В первоначальных набросках к картине встречалась фигура грабителя, снимающего драгоценности с упавшей женщины. Однако в окончательном варианте Брюллов убрал его. Первый план картины заняли несколько групп, каждая из которых стала олицетворением великодушия. Отрицательные персонажи не нарушили возвышенно-трагический строй картины. Зло, чинимое людям, перенесено вовне, оно воплотилось в разбушевавшейся стихии. Брюллов, показав своих героев как воплощение физической и нравственной красоты, как бы объединяет в их образах традиционную для классицизма героическую идеализацию и присущую новому романтическому направлению склонность к изображению натур исключительных в исключительной же ситуации. «Идеальное начало Брюллов, в соответствии с эстетикой романтизма, находит не в сфере героических дел на благо отечества, а в мире личных, человеческих чувств. Оттого-то персонажи его картины разбиты на семейные группы»[[18]](#footnote-18). Внутри каждой царят любовь, верность, долг, великодушие. Действующие лица в классицистической картине группировались иначе: их объединяла общность реакции на подвиг главного героя. Утверждение нравственной ценности человеческих чувств как силы, способной противостоять внешнему злу, очень характерно для искусства романтизма. «В картине можно найти и такие, абсолютно излишние, с точки зрения классициста, частности, как изображение детей. Не в качестве безгласных статистов на руках у матерей, а как жертвы общего несчастья появляются они у Брюллова. Из них только один, совсем еще младенец, покойно чувствует себя на руках у матери и тянет ручонки к красивой птичке; остальные дети в страхе...»[[19]](#footnote-19). «Златокудрый малыш, прижавшийся к мертвой матери, занимает позиционный центр картины. Его мать (в ярко-желтой одежде с синим шарфом) привлекает к себе внимание как колористический центр полотна. Вся эта группа, мертвая мать — живое дитя, романтически смело, в резком противопоставлении жизни и смерти, раскрывает замысел художника»[[20]](#footnote-20). Подобным образом решить центр картины никогда не позволил бы себе ни один последовательный классицист. Кроме того, Брюллов стремился, как бы раздвинуть рамки картины, показать действующих лиц не только на переднем плане, но и в глубине улицы. Однако смелый замысел столкнулся с традиционными правилами; Брюллов, сделав шаг вперед в поисках новых изобразительных средств, испугался своей смелости и остановился на полпути. Создается впечатление, что он балансирует на невидимой грани, то склоняясь в сторону новых романтических изобразительных средств, то озираясь на старые, к тому времени довольно рутинные, классицистические правила. Так, нарушив их и отказавшись от одного героя в центре картины, Брюллов сохранил все остальные: фронтальность и замкнутый характер композиции, ее деление в глубину на три плана, распределение действующих лиц по группам, скомпонованным в виде «академических треугольников». Люди и их реакция на происходящее показаны довольно однообразно. Об индивидуально-психологическом разнообразии здесь нет и речи, его подменила условная динамика жестов и поз. Не менее ощутима двойственность метода Брюллова в колористическом решении картины. Новаторство, поражавшее современников, таилось в той смелости, с какой Брюллов взялся за передачу сложнейшего двойного освещения: от пламени вулкана и от вспышки молнии. И это тогда, когда все его предшественники и современники освещали картины нейтральным рассеянным дневным светом. «Особая дерзость брюлловского замысла заключалась в том, что он использовал два крайне контрастных источника света: горячие красные лучи в глубине и холодные, зеленовато-голубоватые на переднем плане. Он поставил перед собою трудновыполнимую задачу, однако с удивительной смелостью добивался ее решения. На лица, на тела и одежды людей Брюллов смело «бросал» рефлексы — отблески молнии, сталкивал в резких контрастах свет и тень»[[21]](#footnote-21). Оттого так поразила современников скульптурная объемность фигур, иллюзия жизни, непривычная и волнующая. «Мне казалось, что скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла наконец в живопись, и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой»[[22]](#footnote-22), — говорил Гоголь. Кроме того, Брюллов, одаренный колорист, поразил современников звучной, насыщенной, активной в цвете живописью. Декоративная, яркая, она была откровением, особенно рядом с анемичными, тусклыми полотнами остальных академистов. Удивленные новаторством Брюллова, современники меньше внимания обратили на черты традиционности в его локальной живописи, на то, что цвет каждого предмета крайне условен и не зависит от освещения, что основные локальные цвета по мере их удаления в глубину становятся чуть более разбеленными, оставаясь столь же условными.Черты классицистичности в этой романтической картине, видимо, дали основание приверженцам старого искусства считать Брюллова «своим».

Романтическая идейность и живописная смелость «Последнего дня Помпеи» определили успех картины в передовых художественных кругах. Брюллов отбросил отвлеченную рационалистическую идеальность, составлявшую специфику искусства классицизма. В «Последнем дне Помпеи», несмотря на все пережитки классицизма, все же восторжествовал романтизм.

С 1836 года Брюллов начинает работу над огромным полотном по заказу Николая I - "Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году". Основой главного сюжета картины является некий эпизод Ливонской войны времен Ивана Грозного. Последний год войны, войска Батория осаждали хорошо подготовленный Псков. В сентябре 1581 года утром неприятели пробили главную осаду - стену, также им удалось захватить две башни - Свиную и Покровскую. Момент был довольно критическим, сопротивление осажденных людей ослабевало. Предводитель псковских защитников, боярин И.П. Шуйский, а также Печерский игумен Тихон, двинувшийся с иконами, мощами и хоругвями, остановили отступление. Занятую поляками Свиную башню псковичи взорвали, также им удалось после долгого боя выгнать неприятеля из Покровской. Сражение было довольно кровопролитным, каждая из сторон понесла тысячные потери людей. Оборона города являлась самым важным и довольно героическим моментом. Жизнь многих висела на волоске. За падением Пскова мог отложиться Новгород, и без того было много потеряно в этой тяжелейшей Ливонской войне. Над одним из самых больших своих холстов Брюллов начал работать в 1839 году. Тот замысел, который преследовал Карл, который казался таким выразительным в размашисто написанном эскизе, в картине не являлся удачным. «Карл Брюллов видел в эскизе какое-то светло-небесное воинство, прогоняющее врагов, некий момент чуда, который спасет»[[23]](#footnote-23). В нем художника занимала только творческая экспрессия: на фоне золотистого цвета контражур затененных фигур первого плана создавал эффект чудесного видения. Художественная идея эскиза мастера, где некая чудная сила поднимает защитников, в картине получилась в виде обычной суеты. Автор изобразил лишь стремление к битве, но сама битва осталась за кадром. Автор картины просто пытался уйти от традиционного иконографического типа баталий. Ему не хотелось изображать битву, как это делает всякий. В конечном итоге вся энергия, которая должна была отразиться натиском, лишь проваливается за пределы композиции. В отличие от композиционного плана Помпеи.

Карл Брюллов лишь пытался показать движение толпы, изображенной на картине, внутрь, он предлагал зрителям стать соучастником всех действий. Но в картине оказался незыблем способ разворачивания действий. Все персонажи выходят из левой стороны полотна, они описывают полукруг и возвращаются на другую сторону картины. Нижний угол ничем не отличается от обычных принципов построения. Здесь расположена фигура раненого и неподвижная женщина. В центре картины изображен монах на лошади со спины, у него в руках поднятый крест. «Кажется, что автору не хватает именно катастрофической воли, в своей запредельности аналогичной чудесному вмешательству»[[24]](#footnote-24). В картине «последний день Помпеи» это являлось роком, которое олицетворяло пламя Везувия. Здесь же, в Осаде Пскова, - это благое провидение, которое символизирует хоругвь веры, которые осеняют шествие духовенства. В любом случае, как и положено всему чудесному, данное видение представляет собой видение этой движущей ход событий «силы». «Она показана в верхней, небесной, зоне, она изображает все и в глубине событий и в тылу основных действующих лиц»[[25]](#footnote-25). Это внешнее совпадение определило сходство композиционного плана обеих картин. Но то было лишь некое сходство, которое мистифицировало существенные разновидности. Ведь в первом случае действие этой сверхчеловеческой силы исчезает, дезорганизует, лишает людей воли.

В картине «Осаде Пскова» изображение перерастает просто в батальную сцену, где смысл «небесного видения» является лишь в укреплении воли православного воинства перед иноверцами. Именно в этом случае все перед лицом этой небесной силы одинаково терпят одинаковое поражение, в другом - ею даруется победа одной из сторон. Карл оказался вовсе не готов к такой трансформации, которую диктовало преобразование сцены чудесно-мистической в сцену историко-батальную. Он оказался в плену не сюжетных прерий, а невозвратимого аспекта. Здесь и назначались границы, пределы Брюлловского гения: ему свойственны стремительность, артистизм, виртуозность, но не склонность к «обдумыванию строжайшему» (выражение Александра Иванова). Брюллов обнаружил недостатки в своей работе над сочинением уже на стадии писания большого полотна. Можно сказать, что он пал жертвой своего стремления к изображению быстро совершающегося действия, некогда быстро промелькнувшего в начальный момент замысла.

Роковая неудача Осады Пскова по-своему значительна, быть может, не в меньшей степени, чем удача Помпеи. Дело в том, что изображение битв - не в аспекте единоборства героев, в противостоянии сил, то есть в плане исторической баталистики - является первым и древнейшим прообразом новоевропейской исторической картины. Например, можно представить вашему вниманию первый прецедент увековечивания подлинно исторического события в русской живописи - это изображение такого именно противостояния в иконе конца XV века Битва Суздальцев с Новгородцами. В европейском искусстве Нового времени первый образец собственно исторической картины является полотно - Сдача Бреды Веласкеса.

«Картина была посвящена ключевому эпизоду военной кампании. Можно сказать, что батальная проблематика «закодирована» в самой памяти исторического жанра, постоянно заявляя о себе в его художественной истории»[[26]](#footnote-26). Брюллов был одним из первых из русских художников XIX века, который сталкивался при работе над «Осадой Пскова» с такой проблемой. Он проиграл. Картина так и не получила завершения. Позже несовершенная картина была вовсе забыта. Но в этой неудаче, кроме творческих трудностей, которые были уже описаны выше, скорее всего, существует еще несколько аспектов.

Изначально замысел «Осады Пскова» возник абсолютно спонтанно при чтении Карамзина во время путешествия в Турцию и Грецию на пути из Италии в Россию. В это же время Карл Брюллов делает один из первых эскизов к этой работе. Карл сделал все вне контекста петербургских впечатлений, отношений с императором и т. д. Но в процессе работы над картиной, когда мастер был уже в Петербурге, Карл не мог не чувствовать, что она попадает в тон николаевской православно-самодержавной народности.

Глава 2. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество.

Александр Андреевич Иванов родился 16 июля 1806 года в Петербурге. Отец А. А. Иванова, Андрей Иванович, был профессором Академии художеств. Он дал сыну первоначальную подготовку в рисунке и живописи и имел большое влияние на его дальнейшее развитие. В 1817 году, одиннадцати лет от роду, подготовленный отцом, Александр поступает в Петербургскую Академию Художеств в качестве вольноприходящего ученика и, в отличие от воспитанников Академии, продолжает жить в семье. С юных лет он обнаруживал поразительные успехи, его работы давали повод подозревать, что он выполнял их с помощью отца. Первый свой успех художник переживает в восемнадцать лет; за картину на сюжет "Илиады" Гомера "Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора" (1824, Государственная Третьяковская галерея) ему присуждают Малую золотую медаль. При окончании академического курса ему была задана программа "Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице хлебодару и виночерпию" (1827, Государственный Русский музей), принесшая ему Большую золотую медаль. Однако в трактовке темы академическое начальство неожиданно увидело политические намеки. Библейский рассказ о жестоком египетском фараоне, казнящем людей, показался напоминанием о расправе над декабристами, так как художник изобразил Иосифа как бы указывающим рукой на скульптурные барельефы со сценой египетской казни. "Это дело мне чуть ссылки не стоило", - вспоминал впоследствии Иванов. За неимением доказательств эпизод был замят, но художнику пришлось делать новую работу - картину "Беллерофонт отправляется в поход против Химеры". «В 1830 году на средства Общества поощрения художников А.А. Иванов едет в Италию в качестве пенсионера, посещает Австрию и Германию. В 1831-1858 годах он постоянно жил в Италии».[[27]](#footnote-27)

Оставаясь в Италии, Иванов отнюдь не ощущал себя оторванным от умственной жизни России. С начала 1830-х годов Рим становится перекрестком дорог и долговременного жительства многих представителей русского художнического и писательского сословия. Местом их встреч была тогда римская вилла З.А.Волконской.

«Иванов знакомится тут с О.А.Кипренским; с одним из русских «любомудров» Н.М.Рожалиным – другом поэта Д.В.Веневитинова, приехавшим из Германии, где он слушал лекции Ф.-В.-И.Шеллинга».[[28]](#footnote-28) Около 1837 года состоялось знакомство Иванова с Н.В. Гоголем, перешедшее в тесную дружбу. В 1841 году художник исполнил портрет писателя. В 1842 году Иванов знакомится с Ф.В.Чижовым и через него сближается во второй половине 1840-х со славянофильскими кругами. В 1846 году пенсионером Академии в Рим приезжает брат, архитектор Сергей Иванов, к которому впоследствии перешло наследие художника. К 1847 году относится знакомство с А.И.Герценом. В книге «Былое и думы» содержится глава, посвященная Иванову.

Творческое наследие Александра Иванова огромно: картины, эскизы, фигурные и пейзажные этюды, рисунки, наконец, свод писем, дневниковых и альбомных записей, запечатлевших интенсивную умственную работу художника. Но для широкого круга зрителей Иванов остается, прежде всего автором картины «Явление Христа народу» («Явление Мессии)». Ее сюжет взят из первой главы Евангелия от Иоанна. На первом плане под вековым деревом – группа апостолов, возглавляемая Иоанном Крестителем, который указывает на шествующего вдали Христа. Этой группе противостоит толпа нисходящих с холма во главе с фарисеями. Между этим полюсами – вереница людей. Хотя картина написана на евангельский сюжет, еще в процессе работы над полотном Иванов предупреждал, что пишет не религиозную, а историческую картину. Что это значит? Момент исторический представлен здесь как момент, вечно повторяющийся в других обстоятельствах и условиях, первое явление Христа перед людьми показано как прообраз последнего предстояния людей перед Ним в день Последнего суда. «Человечество на историческом перепутье» – такова ведущая тема картины, где люди показаны на рубеже эпох – язычества и христианства, когда ходом событий их жизнь сдвигается с привычной колеи. Когда на смену старым пророкам приходят новые учителя, и перед умственным взором людей открываются неизведанные горизонты . Что побуждает их допрашивать и ворошить прошлое перед лицом загадочного будущего, которое «еще молчит», но которое уже требует «отрясти прах с ног своих» и принять решение, совершить выбор своего пути в обновляющемся на глазах мире.

«Герои картины, вслушиваясь и всматриваясь, выходят, поднимаются, оборачиваются, делают шаг – ступают, поступают – выбирая путь»[[29]](#footnote-29). Перепутье «из физических сил в духовные» – любимый образ и формула, в разных модификациях постоянно фигурирующая и в записях Иванова. Ивановские этюды лиц – это художественное исследование того, каким может быть человек в рабстве, в сомнении, в силе и доверчивости молодости, в слабости и мудрости преклонных лет и т. п.. Художник как бы ставит тему – например, рабство, фанатизм, сомнение – и проводит каждую из этих тем через ряды антитез, устраивая своего рода симпозиумы, диалоги. Поэтому в ряде этюдов рядом изображены два лица. В итоговых этюдах Иванова лица начинают жить в странном междуцарствии, как «сомневающийся» – между усмешкой и скорбью, как раб – между радостью и рыданием. Наконец, как Христос – между почти пугающей суровостью и милосердной,мягкостью. Пейзажи Иванова – отдельная и самостоятельная страница европейской живописи XIX века. Большинство из них – вполне завершенные создания, превосходящие рабочее назначение этюда, хотя сама концепция, идея, образ природного целого сформированы были проблематикой большой картины. Его пейзажи – совершенное воплощение романтической натурфилософии, имеющей прямую аналогию в философских умозрениях Шеллинга – одного из самых почитаемых немецких философов в среде русских «любомудров». «Существует понятие более высокое, нежели понятие вещи, а именно понятие действования или деятельности. Это понятие, во всяком случае, должно быть поставлено над понятием вещи, поскольку сами вещи могут быть постигнуты только как модификации различным образом ограниченной деятельности, а каждая вещь – лишь определенная степень деятельности, которой наполняется пространство». «На великом обелиске в Риме можно демонстрировать всю историю мира; точно так же и на каждом продукте природы. Всякий минерал есть отрывок из исторических летописей земли». Такова метафорика Шеллинга. Иванов обладал умением видеть и мастерством изобразить это как простую очевидность формы природных творений. «Тут она соперничает с морем», – писал Герцен о зрелище римской Кампаньи на закате солнца. О том же писал Гоголь, предлагая другой образ: «...поле превращалось в пламя, подобно небу». В «Аппиеевой дороге» Иванов слил оба этих образа в один.

Земля в «Аппиевой дороге» – словно тлеющая, еще не остывшая твердь, которая некогда была огненной материей; холм в «Подножии Виковары по дороге из Тиволи в Субиако» – это как бы отшлифованный ветрами, спекшийся стеклообразный пепел, застывшая волна первородной магмы – образы умиротворенных стихий, хранящих память о своем происхождении из стихий бушевавших. В этюдах почвы, художник как бы заглядывает в первобытную кузницу природы, оживляет сам труд земли по превращению из огненной лавины в остывшую, успокоенную твердь. Само зрелище земли в рельефе ее поверхности есть вполне доступный взору «умеющего видеть» путь природы от хаоса к космосу, разумному мироустроению, который природа завершила образованием не мифологической – небесной, а исторической – земной тверди . И твердь эта есть не что иное, как гармония или равновесие некогда бушевавших, но успокоенных сил страдальческого периода природного творчества. Для Иванова это – прообраз нравственного совершенства, тогда как вершиной его, в представлениях Иванова, является самоотвержение. Земля совершила подвиг самоотвержения, обратившись в дорогу и плацдарм человеческой истории – таков в изображении Иванова «Устав Природы» и ее завет человеку. В сущности, это то самое превращение, которое имеет простой и наглядный образ в знаменитом монументе, виднеющемся из окон Петербургской Академии художеств «Медном Всаднике» Э.М.Фальконе. Иванов преобразует визуальный ряд подобно тому, как в кинематографе изображение дается «наплывом» с движущейся камеры. Изображение пребывает на неподвижной плоскости, «храня движенья вид». Это свойство «подвижной неподвижности» особенно впечатляет в «Аппиевой дороге». Тут в буквальном смысле земля стала как море, бесшумно-стремительно несущееся навстречу зрителю. Это впечатление достигнуто за счет непрерывности живописного движения, преодолевающего пространственные градации планов, оказывающегося способным передать сплошной «ток пространства».

В творениях природы свернута жизнь, протекающая в гигантских временных отрезках, несоизмеримых с длиной человеческого века. Преимущественные объекты ивановских пейзажей – старые деревья, горы, почва, камни, источенные водой, а также море и светозарный воздушный океан – все, что хранит печать времени, сравнительно с человеческими мерами равного вечности. Соответственно, все, что внушает представление об определенных временных интервалах «от и до» – контрасты освещения, угол падения теней, указывающих положение солнечного диска, плывущие облака, порывы ветра и т. п. – всего этого ивановская природа «не знает». Владея всеми секретами световоздушной цветописи, Иванов, однако полностью чужд импрессионистическим эффектам быстропреходящей изменчивости; у него нет и излюбленных романтиками эффектных световых контрастов. Ровный всепроникающий поток дневного света спокойно освещает и одинокую ветку и широкие далевые панорамы.

В позднем цикле «пейзажей с мальчиками» Иванов возвращается к теме ранней картины начала 1830-х годов «Аполлон, Гиацинт и Кипарис». «Он создает здесь образ мифологического «детства человечества» посреди сияющих чистотой красок природы, уже не прибегая к посредству мифологического сюжета»[[30]](#footnote-30). В последнее десятилетие Иванов трудился над серией акварелей, получивших название «Библейские эскизы» – эскизы к росписям храма, который воображался художнику чем-то средним между храмом науки и музеем. В пору «теоретического сочинения» своей большой картины Иванов в отношении евангельского повествования придерживался убеждения, выраженного в знаменитом тезисе апостола Павла: «Буква убивает, а дух животворит» Еще в середине 1830-х годов он записывал: «...желательно, было бы, чтобы люди просвещеннейшие ускорили свой шаг к нравственному совершенству или – что все равно – помирились бы с Евангелием Иоанна, ибо книга сия омерзела в глазах человека от вековых злоупотреблений и прибавок; разобрали бы критически, отделили бы речи Христовы к книжникам и фарисеям от речей к простому народу, видели бы сие евангелие как короткую записку, сделанную наскоро просвещенным Иоанном, коего любил Иисус более прочих учеников своих...». Итак, конспективный стиль «наскоро сделанной короткой записки» – это и есть тот стиль первосвидетельства, которому Иванов в своих эскизах ищет конкретную изобразительную форму. «Не субъективное исповедание художника передают они, – писал о библейских эскизах один из исследователей, – но исторически воссоздают как нечто объективное и извне данное веру первоначальной христианской общины..., будучи продуктом, не религиозного вдохновения, но религиозной стилизации». Еще раньше о том же говорилось в критике 1880-х годов (когда библейские эскизы впервые были изданы факсимиле в 14 альбомах Прусским Археологическим институтом): «Иванов хотел сделать то, что сделал Гете в «Фаусте»... Видно, что если он (Гете) воскрешает старый мир, то как историк, а не как верующий; он христианин только по воспоминанию и поэзии, но мыслитель виден из-за рассказчика. ...Эта точка зрения – историка, а не верующего, – выделилась у Иванова в композициях Ветхого и Нового завета». Традиционные, многократно трактованные в мировом искусстве сюжеты должны были, по мысли Иванова, предстать в свете той интерпретации, которую дает им «новейшая литературная ученость».

Откровением этой новейшей учености стала для Иванова книга Д.Штрауса «Жизнь Иисуса». В ней на основе кропотливых историко-филологических штудий евангельские рассказы предстали как продукты мифотворчества. Запрещенная в папском Риме, книга эта (во французском переводе) попала в руки давно озабоченного ее получением Иванова около 1851 года. В процессе сличений и сравнений, который разворачивал Штраус на страницах своего труда, Иванов должен был увидеть нечто родственное собственному методу. «Именно после чтения Штрауса изучение первоначальной иконографии библейских сюжетов стало для художника тем, чем для историка является работа с первоисточниками»[[31]](#footnote-31). Объектом внимательных штудий становится восточное искусство, в котором, следуя Штраусу, Иванов видит тот арсенал, откуда раннее христианство черпало конкретные формы своих фантастических видений.

«Иванов начал «Явление Христа», или «Явление Мессии», в 1836 году и работал над ним долгие годы, оставив не вполне законченным»[[32]](#footnote-32). Не столько сама эта громадная картина, сколько то, что «вокруг» нее, вся масса сопутствующих ей этюдов, дает представление о творческом пути Иванова. Но нельзя забывать, что все этюды, так или иначе должны были служить картине, что ее идея сама продуцировала многообразные искания, выразившиеся в этюдах, зарисовках, набросках, что к ней имели отношение даже самостоятельные пейзажи, не вошедшие в картину. Сюжету «Явления Мессии», в искусстве редкому, Иванов придавал эпохальное значение, видя в нем смысловую кульминацию Евангелия. Стремясь к систематизации, Иванов пытался опереться на Штрауса, но идеи художника не укладываются в рамки ученой схемы, да и с научной точки зрения построения Штрауса были сомнительны. По-видимому, круг сюжетов для предполагаемых пятисот композиций не был четко определен – а ведь Иванов придавал выбору сюжетов большое значение. Надо было выбирать из необозримого множества коллизий, содержащихся в Книге книг – Библии. О предпочтениях художника, более интуитивных, чем логических, можно только догадываться на основании того, каким сюжетам он отдает наибольшее любовное внимание, а какие опускает.

Взят тот момент евангельского повествования, когда пророк Иоанн, совершая обряд крещения над жителями Иудеи, видит Христа, идущего к нему, и возглашает народу: «...вот Агнец Божий, который берет на себя грехи мира». И все обращают взоры к идущему, все, каждый на свой лад, потрясены и взволнованы: ведь иудейские пророки за много веков предрекали приход Мессии — Спасителя. «Наступила минута, в которую верили и не верили, надеялись и сомневались; надежда на избавление от зла и грядущее царство гармонии вспыхнула с новой силой»[[33]](#footnote-33). В толпе, собравшейся на берегу Иордана, Иванов изобразил разных людей: здесь и богатые и бедные, юные и старые, невинные и грешные; и те, что сразу отозвались сердцем на появление искупителя, и те, что продолжают сомневаться; здесь будущие ученики Христа — апостолы и его будущие гонители — фарисеи. Здесь и раб с веревкой на шее, который прислушивается к словам пророка, и на губах его проступает улыбка, трудная, чуждая его измученному лицу. Есть в замысле Иванова нечто близкое стихам Ф. Тютчева:

Но старые гнилые раны,

Рубцы насилий и обид,

Растленье душ и пустота,

Что гложет ум и в сердце ноет, —

Кто их излечит, кто прикроет?

Ты, риза чистая Христа...

«Иванов верил, что картина, им задуманная, призвана оказать нравственно возвышающее действие на общество"[[34]](#footnote-34). Он верил в возрождающую миссию искусства и в то, что русскому искусству предстоит сказать здесь свое слово. «Возвращаться в Россию он не хотел, так как казенный Петербург и казенная Академия художеств его отпугивали; писал отцу, что «в шитом, высоко стоящем воротнике ничего нельзя делать, кроме как стоять вытянувшись», что «художник должен быть совершенно свободен, никогда ничему не под чинен, независимость его должна быть беспредельна»»[[35]](#footnote-35). Но «звание художника русского» он ставил высоко, гордился им, мечтал о великом будущем России и русского искусства. С Россией он связывал все свои мессианистские утопии. Картиной же своей хотел положить начало пути, которым надлежало следовать. Он отдавал ей все силы, все время, все помыслы. «Его постоянным советчиком был Н. В. Гоголь, с которым Иванов познакомился и близко сошелся в Риме. Портретные черты Гоголя (вероятно, по желанию самого писателя) запечатлены в «Явлении Мессии» в образе того, кто идет последним в длинной веренице паломников»[[36]](#footnote-36).

Это единственное в картине лицо, для которого был только один портретный прообраз. Остальные являются собирательными. Работая над картиной, Иванов выработал метод, который называл методом сравнения и сличения, стремясь «согласить творчество старых мастеров с натурой». Это не значит, что он «поправлял» свои натурные этюды по античным или ренессансным образцам (такой метод он решительно отвергал), — нет, он искал в жизни лиц, подобных тем, что могли вдохновить художников прошлого. Вглядываясь, например, в античную голову фавна, он словно задавался вопросом: какова была натура, претворившаяся в этом образе? И сквозь ужимки мраморного козлоногого божества ему виделось сморщенное лицо раба с жалкой улыбкой. Наблюдения над живыми людьми вносили новые обертоны: среди многочисленных этюдов головы раба есть головы нищих с изуродованными лицами, клейменых каторжников, есть лица забитые и мятежные, приниженные и вызывающие, есть даже женские и детские, тоже имеющие какое-то сходство с фавном. Так Иванов работал почти над каждым персонажем своей картины, проводя его через ряд перевоплощений — и по вертикали (из глубины веков) и по горизонтали (среди живых современников).

У Иванова был неумолимый максимализм в требованиях к искусству, к себе. Он хотел написать не просто религиозную картину, но подлинно историческую — и трудился как исследователь, считающий долгом изучить все относящееся к его предмету. Он собирался поехать в Палестину, но петербургское Общество поощрения художников, от которого он зависел, решительно воспротивилось. Иванову пришлось ограничиться Италией — и из нее он извлек все возможное. Художник совершал длительные путешествия по стране, в ее старинном искусстве открыл для себя множество такого, чего профессора Академии вовсе не знали. Он не только пленился колоризмом венецианцев (которых Академия не очень жаловала), но полюбил Джиотто, заинтересовался мастерами кватроченто, средневековыми мозаиками и фресками. Все поражавшее его усердно зарисовывал. Когда же он пытался поделиться в письмах Обществу поощрения художников своими открытиями, ему наставительно отвечали: «Там, где есть Рафаэли, Корреджи, Тицианы, Гверчины и пр., не учатся над Джиотто». Иванов все больше и больше утрачивал общий язык со своей альма-матер.

Самые удивительные открытия он делал, работая с натуры. «Иванов никогда не считал себя пейзажистом, но в «Явлении Мессии» нужно было изобразить берег реки, дерево, дальние горы — и он писал горы в Неаполе, «реку чистейшей и быстро текущей воды» в Субиако, старую Аппиеву дорогу в Риме, Понтийские болота»[[37]](#footnote-37). Писал этюды почвы, камней, деревьев, веток. Никогда не сбивался на сладость в трактовке итальянской природы, банально-красивых мотивов избегал. В его пейзажах нет и романтического восторга, романтической неги, как у Сильвестра Щедрина; они, несмотря на небольшие размеры, эпически величавы и, скорее, могут напомнить о классических ландшафтах Пуссена и Клода Лоррена, но с той разницей, что у Иванова все прослежено и проверено на природе, через ее пристальнейшее наблюдение. Он шел от анализа к синтезу. Камни в быстром горном ручье, ветка дерева на фоне синих лиловеющих далей учили его тайнам цвета, меняющего оттенки в зависимости от освещения, определяющего форму и пространственные планы.

«Александр Иванов не раз говорил, что отдельно от картины его этюды «мало значат и теряют цену». Между тем все накопленное в них богатство в картину не вошло, да и не могло войти, а новаторство Иванова как живописца выразилось в ней далеко не полно»[[38]](#footnote-38). Захватывающая грандиозностью своей концепции, своим пафосом — «царям земли напомнить о Христе», — реализмом многих фигур и лиц, она все же отдает академическим «сочинением» в группировках; кроме того, цвета локальны, разобщены, отсутствует та живая колоритность, которой дышат натурные этюды. Дело, видимо, в том, что художник картину не закончил, то есть не прописал ее еще раз на том уровне понимания живописи, какого он достиг в 50-е годы. А не закончил потому, что охладел к ней. (Возможно, лишь некоторые куски подверглись окончательной доработке: так, левая первопланная фигура юноши, выходящего из воды, написана со всем совершенством зрелого мастерства Иванова.)

Поворот в мировоззрении и как следствие охлаждение к своему многолетнему труду наметились у художника в конце 40-х годов. Иванов не был таким уж смиренным монахом искусства, как описал его Гоголь в «Переписке с друзьями». Он жил уединенно, аскетически, но не оставался глух, ни к умственным, ни к политическим движениям современности. На него сильно подействовали революционные события 1848 года в Италии, которым он был свидетелем. В это время он познакомился с Герценом, приехавшим в Рим: мощный ум Герцена не мог не оказать на него влияния, оттеснив влияние Гоголя. «В письмах к друзьям Иванов теперь просил присылать ему исторические и философские книги»[[39]](#footnote-39).

Александр Иванов остался не разгаданным своими современниками. Когда он в 1858 году, наконец, вернулся в Россию, возбужденную и взбудораженную и катастрофой Крымской войны, и началом нового царствования, и грядущими реформами, его большая картина, плод почти тридцатилетнего итальянского затворничества, была встречена с замешательством и недоумением. «Она не ко времени пришлась. В печати появились развязные, полуснисходительные статьи, инспирированные академиками, настроенными против Иванова»[[40]](#footnote-40). Были и похвальные отзывы, но и хвалили, и порицали невпопад — не понимали, к какому «лагерю» он принадлежит. Но в Петербурге художник прожил всего шесть недель. Жизнь А.А. Иванова оборвалась внезапно, он умер от холеры 3 (15) июля 1858 года на квартире у С.П. и М.П. Боткиных.

Заключение

Проведенное в работе теоретическое исследование позволило достичь поставленной цели и сделать следующие выводы о русской исторической живописи первой половины ХIХ века:

Русская историческая живопись ХIХ века развивалась в соответствии с общими тенденциями художественного развития и эволюции других живописных жанров и прошла в ХIХ веке два этапа своего развития, за временную границу между которыми принято считать 1850-е годы. Вся жизнь и творческая деятельность великих мастеров культуры раскрывается будущим поколениям в их наследии. Наследие художников поражает исключительной многогранностью и разносторонностью. Карл Брюллов вошёл в искусство в переломную для исторических судеб Италии и России эпоху и в определённой мере олицетворяет собой некое связующее звено не только в художественной, но и общественно-политической жизни обеих стран. Сейчас, спустя полтора века, трудно представить себе и разделить тот взрыв энтузиазма, которым сопровождалось появление на свет этой картины, связанной по своим стилистическим приёмам с отживавшими своё время канонами классицизма.

Изобразительный язык Брюллова гармонически ясен и прост. Современная печать справедливо отметила неуклонное стремление Брюллова к правде и безыскусственности. Брюллов стал искать красоту в простоте. Как и у всех великих мастеров, это была сложная простота, преисполненная глубокого жизненного содержания. Внешне сдержанно-скромные люди в его портретах таят огромную силу эмоционального воздействия. В последних работах Брюллова ощущались черты идеалов художников 1860—1880-х годов. Блестящее мастерство способствовало осуществлению новых творческих дерзаний Брюллова. Романтическое направление живописи воплотилось в творчестве К.П.Брюллова - пожалуй, наиболее известного русского художника первой половины XIX в. Его картина "Последний день Помпеи" вызвала восторг современников и принесла К.П. Брюллову европейскую славу. 30-40-е годы XIX в. стали временем зарождения в русской живописи нового направления - реализма. Значительным явлением художественной жизни России первой половины XIX в. стало и творчество А.А. Иванова, выдающегося мариниста. А.А. Иванов многие годы посвятил работе над гигантским полотном "Явление Христа народу", вложив в него глубокое философско-этическое содержание. Мощь таланта и масштабы мышления Иванова проявились в его работах в полной мере. Создаваемые в порыве нескончаемого вдохновения, с удивительной, едва ли не импровизационной легкостью, они отличаются размахом и богатством воображения и той подлинной монументальностью, которой к середине XIX в. европейское искусство давно уже не владело. Великий Александр Иванов, считавший предназначение художника его нравственным долгом перед человечеством, достойно выполнил свою высокую миссию. Ему только не хватило жизни, чтобы воплотить в реальность свой гениальный замысел.

Список использованной литературы:

1. Алленов А.А. м.-1980г «Иванов А.А. о нём»;

2. Алпатов М.В. «Иванов А.А. Жизнь и творчество» М.-1976;

3. Ацаркина Э.Н.- М: Искусство, 1971;

4. Большая советская энциклопедия (Гл. ред. Прохоров А.М.). - Советская энциклопедия, 1977;

5. Бернштейн Б.К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова. // Искусство. 1977;

6. Вагнер Лев - Последний день Помпеи, 1965;

7. Венецианов А.Г.- Русские художники, 1963;

8. Волынский Л. Лицо времени. Книга о русских художниках. Москва 1962;

9. Воротников А.А., Горшковой О.Д., Ёркина О.А. - История искусств, 1997;

10. Дмитриева Н., Библейские эскизы Александра Иванова. // Искусство. 1956;

11. Заглянская Г.А. «Иванов А.А. Жизнь творчество» М.-1986 г;

12. Зимиенко В.В. - Государственное издательство изобразительного искусства, 1951;

13. Зуммер В. Система библейских композиций А. А. Иванова // Искусство. 1984;

14. Корнилова А.В.Карл Брюллов в Петербурге. Лениздат 1;

15. Леонтьева Г. К. Карл Брюллов. – Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1983;

16. Машковцев Н. Творческий путь Александра Иванова. // Аполлон. 1998;

17. Некрасова Е.А. - Изобразительное искусство, 1976;

18. Орлова М.А. - Искусство, 1946. "О нём";

19. Платонова Н.И. и Тарасов В.Ф.Этюды об изобразительном искусстве. Москва 1993;

20. Ракова М.М., А. Иванов (1806-1858) – М., 1960;

21. Савинов А.Н. - К. П. Брюллов, 1966;

22. Стасов В.В.Избранные статьи о русской живописи. Москва 1984;

23. Столбова Е. Летопись жизни и творчества Карла Брюллова / Карл Павлович Брюллов. Palace Editions, 1999;

24. Турин В.С. - Изобразительное искусство, 1982;

25. Филимонова С.В. - История мировой художественной культуры, 1954;

26. Шумова М.Н. Русская живопись первой половины XIX века. М., Искусство. 1978;

27. Воспоминания С.А.Иванова (Письмо к В.В.Стасову. Рим. 15 (3) мая 1862 г.) // Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858. СПб. , 1980.

28. Александр Андреевич Иванов. Письма и записные книжки // Мастера искусства об искусстве. Т. 6. – М., 1969

1. А.Д. Смирнова "Великий читатель земли русской..." Последняя библиотека М. Горького. 2004 год. 4 часть 128 стр. [↑](#footnote-ref-1)
2. Алленов М., Алленова О. К. Брюллов. Серия: Мастера живописи. – М.: Издательство Белый город, 2000,стр. 221; [↑](#footnote-ref-2)
3. Ацаркина Э.Н. «Брюллов К.П. жизнь и творчество» 1983г. стр. 16; [↑](#footnote-ref-3)
4. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1961 стр. 141; [↑](#footnote-ref-4)
5. Корнилова А.В. К. Брюллов в Петербурге. – Л., 1976 стр 38; [↑](#footnote-ref-5)
6. Ацаркина Э.Н. «Брюллов К.П. жизнь и творчество» 1983г. стр 421; [↑](#footnote-ref-6)
7. Ракова М.М. Русское искусство первой половины XIX в. – М., 1975 стр 184; [↑](#footnote-ref-7)
8. Ацаркина Э.Н. «Брюллов К.П. жизнь и творчество» 1983г. стр 433 [↑](#footnote-ref-8)
9. Столбова Е. Летопись жизни и творчества Карла Брюллова / Карл Павлович Брюллов. Palace Editions, 1999. стр. 118 [↑](#footnote-ref-9)
10. Богемская К.Г. Пейзаж. «Страницы истории». М., 1992 18 стр.; [↑](#footnote-ref-10)
11. Леонтьева Г.К. Карл Павлович Брюллов. Л.: Художник РСФСР, 1986 стр. 27 [↑](#footnote-ref-11)
12. Бочаров И. Н., Глушакова Ю. А. Карл Брюллов: Исторические находки. – М.: Знание, 1984 стр.82; [↑](#footnote-ref-12)
13. Бочаров И. Н., Глушакова Ю. А. Карл Брюллов: Исторические находки. – М.: Знание, 1984 стр.84; [↑](#footnote-ref-13)
14. Столбова Е. Летопись жизни и творчества Карла Брюллова / Карл Павлович Брюллов. Palace Editions, 1999. стр. 180 [↑](#footnote-ref-14)
15. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. – М., 1952. С. 109 [↑](#footnote-ref-15)
16. Герцен А.И. Об искусстве. — М., 1954. С. 314. [↑](#footnote-ref-16)
17. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. — М., 1952. С. 111 [↑](#footnote-ref-17)
18. Шумова М.Н. Русская живопись первой половины XIX века. М., Искусство. 1978 стр 127; [↑](#footnote-ref-18)
19. Леонтьева Г. К. Карл Павлович Брюллов. Л.: Художник РСФСР, 1986 стр. 44 [↑](#footnote-ref-19)
20. Леонтьева Г. К. Карл Павлович Брюллов. Л.: Художник РСФСР, 1986 стр. 42 [↑](#footnote-ref-20)
21. Столбова Е. Летопись жизни и творчества Карла Брюллова / Карл Павлович Брюллов. Palace Editions, 1999 стр. 183 [↑](#footnote-ref-21)
22. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 18. — М., 1952. С. 113. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ацаркина Э.Н. «Брюллов К.П. жизнь и творчество» 1983г. стр. 345 [↑](#footnote-ref-23)
24. Леонтьева Г.К. Карл Павлович Брюллов. Л.: Художник РСФСР, 1986 стр. 144 [↑](#footnote-ref-24)
25. Столбова Е. Летопись жизни и творчества Карла Брюллова / Карл Павлович Брюллов. Palace Editions, 1999. стр. 188 [↑](#footnote-ref-25)
26. Герцен А.И. Об искусстве. — М., 1954. С. 344. [↑](#footnote-ref-26)
27. Шумова М.Н. Русская живопись первой половины XIX века. М., Искусство. 1978. С.142 [↑](#footnote-ref-27)
28. Алпатов М.В. А.А.Иванов. Жизнь и творчество, тт. 1–2. М., 1956 стр. 49; [↑](#footnote-ref-28)
29. Алпатов М.В. А.А.Иванов. Жизнь и творчество, тт. 1–2. М., 1956 стр. 38; [↑](#footnote-ref-29)
30. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. — М.: Искусство, 1993. стр. 220*;* [↑](#footnote-ref-30)
31. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. — М.: Искусство, 1993. стр.128 [↑](#footnote-ref-31)
32. Алпатов М.В. «Иванов А.А. Жизнь и творчество» М.-1976г. стр. 87 [↑](#footnote-ref-32)
33. А.Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001 стр. 54; [↑](#footnote-ref-33)
34. Заглянская Г.А. «Иванов А.А. Жизнь творчество» М.-1986 г. стр.200; [↑](#footnote-ref-34)
35. А.Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001 стр. 85 [↑](#footnote-ref-35)
36. А.Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001 стр. 76; [↑](#footnote-ref-36)
37. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. — М.: Искусство, 1993. стр. 87 [↑](#footnote-ref-37)
38. Алленов А.А. м.-1980г «Иванов А.А. о нём» стр. 241; [↑](#footnote-ref-38)
39. А.Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001 стр.153; [↑](#footnote-ref-39)
40. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. — М.: Искусство, 1993. стр. 221 [↑](#footnote-ref-40)