Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет

Предмет «Русское искусство XVIII — XIX вв.»

Курсовая работа на тему:

«Церковная археология и историческая живопись: библейские сюжеты XIX века»

Руководитель: Секачева Н.Е.

Выполнила:

Довнар Ксения Андреевна

3 курс. Группа № ЦХ5 – 1 – 01(131).

Кафедра истории и теории христианского искусства.

Факультет церковных художеств.

Москва, 2013.

Содержание:

1. Введение
2. Церковная археология:
3. Катакомбы
4. Росси, Порфирий Успенский
5. Переход к живописи — цели исторической живописи
6. Никола Пуссен
7. Библейские сюжеты русских мастеров 19 века
8. Заключение
9. Используемая литература.

**Цели курсовой работы:**

• проследить взаимодействие таких дисциплин как церковная археология и историческая живопись;

• проанализировать, как менялись представления и цели исторической живописи;

• показать каким образом (как повлияли, какое оказали влияние) достижения церковной археологии отразились в произведениях русских художников 19 века;

выяснить, почему поменялс стиль изображения — от средневеквых до исторических костюмов

Для достижения данной цели следовало решить следующие **задачи:**

• собрать материалы по данной теме, проанализировать полученную информацию;

• выявить черты влияния романского искусства на древнерусскую литературу, проанализировать характер этих влияний;

• рассмотреть выборочно некоторые картины русских и западноевропеских художников 19 века, найти буквальные совпадения. Какими приемами пользуются, какие источники, чего хотят достичь.

Интерес к древностям существовал у христиан всегда как выражение живого Предания, но, конечно, не сразу он обрёл научный характер. На западе в период Возрождения это забота о римских раннехристианских святынях. Например, великий живописец Рафаэль выполнял и особое служение главного археолога Рима. Важной вехой стало открытие катакомб в XVI в. и начало их кропотливого исследования, которое положено трудами Антонио Бозио. Изучение сохранившихся архитектурных и художественных памятников Древней Церкви сформировало научную дисциплину “христианская археология”. Наиболее выдающимся исследователем римских христианских древностей в XIX в. был Джованни-Баттиста де Росси. Христианская археология - вполне живая наука со своими регулярными съездами учёных и постоянным интересом к проблематике в основном западноевропейской материальной культуре позднеантичного и раннесредневекового времени [261-263].

В XIX начали формироваться и такие отрасли науки, как реставрация (работы Э.Виолле ле Дюка, известного теоретика архитектуры, по реставрации собора Парижской Богоматери, завершение недостроенного в Средние века Кёльнского собора), а также искусствоведение как история и теория искусства (Г.Вёльфлин).

В православном мире сформировалась несколько отличная отрасль научного знания - “церковная археология”, фактически ставшая историей христианского искусства (архитектуры, живописи, скульптуры, а также малых форм), представленной в вещественных памятниках. В этом огромная заслуга русских учёных XIX-XX вв.

После длительного донаучного периода, включавшего в XVII в. исследования Десятинной церкви киевским митрополитом Петром Могилой или внимание к отеческим толкования храма, собранным в книге “Скрижаль” [29], характерное для Никоновского времени в Москве, формирование археологии начинается в XVIII-XIX вв. Научные путешествия XVIII в., систематические исследования древностей А.Н.Олениным на рубеже веков, раскопки фундаментов Десятинной церкви К.А.Лохвицким в 20-е гг. XIX в. - это некоторые этапы сложения будущей науки. Научный характер церковно-археологические изыскания приобретают в начале XIX столетия. Первое имя, которое следует назвать в связи с этим - митрополит Евгений (Болховитинов, 1767-1837 гг.), известный и как церковный историк (он же и организатор вышеназванных киевских раскопок). Кафедры, последовательно занимаемые им (Старая Русса, Псков, Киев), становились хорошим поводом для изучения местных святынь [259]. Исследователь, можно сказать, опередил свое время в методе рассмотрения памятников древности по принципу “от общего к частному” от расположения храмов и монастырей к их архитектуре и затем к святыням, в них находящимся. Другое имя - епископ Порфирий (Успенский, 1804-1885 гг.), путешественник по Ближнему Востоку и коллекционер, открывший в Екатерининском монастыре на Синае как ценнейшие рукописи, так и ранневизантийские энкаустические иконы. Ряд петербургских и московских профессоров Духовных Академий, занимавшихся историко-церковными и литургическими вопросами, касались и тематики, связанной с памятниками церковных древностей - это Е.Е.Голубинский [116], А.А.Катанский, И.Д.Мансветов, более систематично Н.Ф.Красносельцев[75], А.П.Голубцов [38], а также архиепископ Макарий (Миролюбов). Особое место среди этих учёных принадлежит Николаю Васильевичу Покровскому (1848-1917 гг.), около полувека прослужившего в С.-Петербургской Духовной Академии [49,135,206-209,255-258].

КАТАКОМБЫ

Е.к.редин. Памяти Джiованни Баттиста де-Росси, основателя христианской археологии. Харьков. Типография губернского правления 1894.

Главная заслуга в деятильности дбдр, благодаря которой он получил по справедливости название отца христианской археологии, состоит в открытии катакомб и строго научном изучении их, в установлении при этом изучении ирокого научного метода, соединяющего в себе филологическую критику и художественно-исторический анализ памятника, или совмещение археологии и истории искусства. С.3-4.

Римские катакомбы, составлявшие главный предмет изучения де росси, как известно с 9 столетия подвергаются забвению. Лишь в 15 веке они снова стали известны — членам известной римской академии Pomponio Leto, посещались ими, но не с целью изучения их христианских памятников. Изучение их началось в 16 в. С.4 итальянским ученым антонио бозио, справедливо называемым «колумбом римских катакомб». Этому труду он посвятил 36 лет. Он собрал все сведения о катакомбах, заключавшиеся в церковных книгах, в деяниях мучеников, в жизнеописаниях пап и старался применить эти данные к памятникам. Он мало занимался описанием памятников, но ничего не пропускал без внимания и копировал все, что попадалось на глаза. Результатом его трудов были снимки фресок, планы катакомб и появление на свет множества с.5. Памятников, саркофагов, мелких вещей.

Труды бозио, его метод, не послужили однако, на будущее время исходным пунктом при изучении катакомб. Преемники его в большинстве случаев заботились о большем собирании материалов и даже не столько с археологической целью, сколько для религиозной пропаганды. Надписи, остатки живописи, скульптуры собирали без всякой системы. Исследователи полагали возможным трактоватть о катакомбах. Их памятниках, даже не посещая их. Такое пренебрежение первоисточником привело к тому, что катакомбы как бы снова были забыты. С.6.

О происхождении их, и памятниках раннехр искусства составлялись ложные мнения. Им усваивалось языческое происхождение.

С.7

В настоящее время доказано, что римские катакомбы есть произведения самих христиан, с.8

что они не чуждались искусства, начинается с 1 века, вводят в их мир.

Заслуга производства этих исследований и вывода из них указанных результатов и принадлежит де-росси. Он первый, спустя почти 300 лет после бозио, вновь открыл для нас христианские катакомбы, С.9.

расширил его методы. Подобно своему учителю, прежде чем приступить к изучению самих катакомб, знакомился с различными документами: деяния мучеников, в жизнеописании пап, особенно путеводителям по святым местам рима, богатых сведениями о топографическом положении катакомб.. изучал катакомбы, снимал их планы, а затем переходил к памятникам.

Последние, в виде фресок, саркофагов, надписей — после этого изучения самого места, где они найдены, приобретают для нас весьма важное значение. с.10. Устанавливается связь между местом и памятником. Метод росси. Начал исследование с катакомб каллиста. с.11

посвятив себя изучению христианских древностей, де россии не ограничился занятиями в одном лишь риме. Он предпринимал время от времени научные поездки по италии и за границу. В 1844-1850 он посещает вместе с родителями лациум, затем на юге неаполь, помпею.. а в 1853 тоскану, романью, ломбардию, венецию. с.34

Главные достижения дореволюционной церковной археологии связаны с Историей Литургии и иконографией. Труды П.Д. Мансветова, А.А.Дмитриевского, Н.В. Покровского, А.П.Голубцова, Е.Е. Голубинского важны и сейчас. В то же время церковная археология всегда широко обращалась к проблемам христианской античности. Это касается, в частности, лекционного курса по церковной археологии А.П. Голубцова. Или другой пример: еп. Порфирий Успенский, посетив некоторые катакомбы Рима, довольно Подробно ознакомил Русского читателя с трудами Дж.Б. де Росси о римских катакомбах, которые и по сей день не утратили своего значения. http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=1274

РАССКАЗАТЬ КАК ПИСАЛИ ИСТОРИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ В НЕДАЛЕКОМ ПРОШЛОМ И КАК БЛАГОДАРЯ ЦЕРКОВНОЙ АРХЕОЛОГИИ ИЗМЕНИЛИСЬ ЦЕЛИ И ЖЕЛАНИЯ. ПОЧЕМУ СТАЛИ ПИСАТЬ ПО ИНОМУ.

В живописи — главном изобразительном средстве фиксации действительности до изобретения фотографии — традиция отражения подлинных исторических событий не столь почтенна, как это иногда кажется. По мнению английского искусствоведа Эдгара Уинда, она ходит лишь к 1770 году. До этого художники также изображали те или иные исторические события (вспомним знаменитую «Сдачу Бреды» Веласкеса — 1635), однако в основном по заказу полководцев и политических деятелей и по преимуществу в виде нравоучительной аллегории, не только не предполагавшей точности деталей, но, наоборот, игнорировавшей историческую достоверность во имя дидактической идеализации. <http://seance.ru/blog/kino-kak-hudozhestvennaya-arheologiya/>

Пуссен

Полотно «Рукоположение» было написано Никола Пуссеном (1594-1665) в 1630-х гг. в составе серии «Семь таинств», выполненной по заказу известнейшего римского коллекционера того времени Кассиано дель Поццо, который также был одним из первых покровителей художника. Замысел серии заключался в том, чтобы продемонстрировать жизнь первых христиан в эпоху цезарей, связав их с реалиями папского Рима. Пуссен стал первым художником, изобразившим церковные таинства в исторической манере, уделяя пристальное внимание деталям.  
  
Читать полностью на <http://dosug.eizvestia.com/full/odno-iz-tainstv-pussena>

Историческая живопись – жанр живописи, посвященный изображению исторических событий, понимаемых в самом широком смысле. Обычно исторический жанр разделяют на ряд поджанров; выделяются религиозная, мифологическая, батальная и собственно историческая живопись. Это один из древних жанров искусства, одним из первых исторических произведений считается мозаика «Битва Александра Македонского с персами». Можно сказать, что исторический жанр теснее всего связан с мировоззрением эпохи, он зависит от того, как художник понимает различные события, свое прошлое. Например, в эпоху античности исторический жанр нередко соединялся с мифологическим, а в средние века – с религиозной живописью. Настоящий расцвет исторического жанра происходит в искусстве Возрождения. Новое понимание исторической памяти, предполагавшее, что зритель должен чувствовать себя современником и участником событий прошлого, потребовало включения портретов современников, реальных пейзажей и бытовых деталей в религиозно-мифологические композиции, как это происходит, например, в «Афинской школе» Санти Рафаэля. Следующий этап развития исторической живописи связан с XVII столетием, когда появляются полотна посвященные современности, такие как «Сдача Бреды» Диего Веласкеса. Именно в это время исторический жанр, в самом широком его понимании, начинает трактоваться как самый «высокий», престижный. Исполнение исторической картины считалось завершающей стадией образования в художественных академиях. Французский неоклассицизм использовал античные приемы и композиции для того, чтобы подчеркнуть величие и вневременной смысл сегодняшнего дня (Жак Луи Давид «Смерть Марата»), романтизм – обращался к языку аллегории (Эжен Делакруа «Свобода на баррикадах»). Однако к середине XIX века в историческом жанре начинают нарастать реалистические тенденции, художник как очевидец стремится зафиксировать поразившие его события. Одним из поворотных моментов в развитии исторической живописи стало создание «Плота «Медузы» Теодор Жерико, картины, которая по мысли автора должна была иметь точность документа. Интерес к истории заставил художников изучать географию, этнографию, традиции и обычаи разных стран и народов, чтобы с исторической точностью воспроизвести образы прошлого. Множество шедевров исторической живописи было создано русскими художниками Н.Н. Ге, В.И. Суриковым, И.Е. Репиным во второй половине XIX века.

<http://school-collection.edu.ru/catalog/res/fe336f17-6739-413b-86be-e79afed765c5/view/>

Историческая живопись

Материал из Википедии — свободной энциклопедии

Перейти к: [навигация](http://ru.wikipedia.org/wiki/Историческая_живопись" \l "mw-navigation), [поиск](http://ru.wikipedia.org/wiki/Историческая_живопись" \l "p-search)

[*Последний день Помпеи*](http://ru.wikipedia.org/wiki/Последний_день_Помпеи), 1830—1833, [Брюллов](http://ru.wikipedia.org/wiki/Брюллов), [Государственный Русский музей](http://ru.wikipedia.org/wiki/Государственный_Русский_музей)

**Истори́ческая жи́вопись** — жанр [живописи](http://ru.wikipedia.org/wiki/Живопись), берущий свое начало в эпоху [Ренессанса](http://ru.wikipedia.org/wiki/Ренессанс) и включающий в себя произведения не только на сюжеты реальных событий, но также мифологические, библейские и евангельские картины. Изображает важные для отдельного народа или всего человечества события прошлого. Сюжетом зачастую является не реалистическое представление прошедших событий, а преднамеренное их прославление с целью создания исторического мифа.

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\_%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C

Графика была обычно ближе к реальности, чем живопись, что отражало различие в их социальных функциях. Картина Бенджамина Уэста «Смерть генерала Вольфа» (1771) некоторыми искусствоведами считается переломной в развитии исторической живописи. Здесь впервые подлинность обстановки, одежды приобретает существенное «идеологическое» значение.

Первоначально историческая живопись такого рода имеет в основном мемориальный характер. Сравним «Смерть Вольфа» Уэста, «Смерть герцога Чатемского» (1779-1781) и «Смерть майора Пирсона» (1782-1784) Джона Синглтона Копли, «Смерть генерала Монтгомери в Квебеке» (1786-1787) Джона Трамбалла и др. Характерно, что первоначально этот жанр живописи развивается в Америке в связи с Войной за независимость, а затем распространяется во Франции в связи с революцией, оказавшись одним из первых подлинно буржуазных жанров в живописи. Во Франции мы имеем такие его образцы, как «Героизм юного Дезийе» Жан-Жака Франсуа Ла Барбье, «Смерть Бара» и знаменитая «Смерть Марата» Давида и т. д.

Нет возможности здесь даже кратко охарактеризовать этот бурно развившийся жанр, утвердившийся в качестве канонического примерно к 1830-му. В интересной работе Яна Белостоцкого дан достаточно полный его анализ. Охарактеризуем данный жанр лишь суммарно. Развиваясь в основном в русле академизма, историческая живопись в целом не переосмысливала структуры живописного полотна, наращивая внутренний реализм в отражении действительности по преимуществу за счет скрупулезного воспроизведения деталей и усиления топографической точности.

Создав свои картины «Сражение при Назарете» и «Сражение при Абукире», Гро, например, пользовался планами местности, и стратегическими данными. Картины того же периода, написанные Карлом Верне, Теневеном, Баклером д’Альбом, Леженом, обладают точностью географических карт и безупречной документальной ценностью. Художниками овладевает мания досконального копирования деталей обмундирования, характеров, этнических типов. Персонажи картин носят те самые мундиры, которые были на них во время битв, что значительно повышает «реалистический» престиж полотен. Романтическая литература в середине десятых годов XIX века значительно обостряет интерес к истории, которую после Вальтера Скотта начинают впервые понимать не как некую литературную условность, но как подлинное движение исторических эпох, обладающих своим неповторимым характером. Начинается время усиленных исторических штудий, отныне считающихся непременным условием всякой исторической литературы и исторической живописи. Интерес к истории выдвигает на первый план молодую науку — археологию, придавая ей исключительно высокий престижный статус в глазах общества, особенно после открытий Шлимана и Шампольона. В какой-то мере археология оказывается символом гуманитарного знания XIX века. Обращение к археологии в некий момент оказывается высшим алиби для произведения, стремящегося к реалистичности. При этом даже уход от современной действительности в историю под эгидой археологии может осмысливаться как поворот к своеобразному реализму, осененному авторитетом науки.

Тиссо, Библия (Крещение Иисуса)

http://seance.ru/blog/kino-kak-hudozhestvennaya-arheologiya/

1. Карл Брюллов - «Последний день Помпеи».

В 1828 году Карл Брюллов порвал с Обществом поощрения худоников из-за нерегулярной высылки ему положенной стипендии. После этого художнику необходимо было самостоятельно зарабатывать себе на жизнь, и он начал выполнять частные заказы.

Одной из первых большших работ стала стала картина с историческим сюжетом «пдп». Ее заказал миллионер анатолий николаевич демидов, живший в италии. Он организовал художнику поездку в помпеи, чтобы сделать на месте ряд эскизов, и заключил с ним контракт, обязывавший завершить полотно к концу 1830 г. но в силу грандиозности замысла сроки постоянно переносились. В рез-те было закончено в 1833 г. С.41.

Картина была создана в Италии, куда Брюллов отправился вскоре после окончания Петербургской Академии художеств. Живописец посещал раскопки Помпеи, собирал материалы – изучал, в частности, сочинения Плиния. Действие картины он разворачивает на реальной улице Гробниц (Via dei Sepolcri), однако для усиления драматичности происходящего включает в композицию вид на огнедышащий Везувий, который в действительности находится в стороне.

В июле 1827 года Карл Брюллов решил на четвертый год пребывания в Италии предпринять вояж из Рима в Неаполь, вблизи которого находились раскопки древнеримских городов Помпеи и Геркуланума..

зрелище Помпеи ошеломило. Пепел и лава Везувия, извергнутые в трагический день 24 августа 79 года, погубившие около 2 тысяч жителей, убрегли город от тления, сохранив его почти на 19 столетий.. Век 1й и век 19й словно лишились естественного промежутка, пребывали в странном одновременном бытии. За те 4 дня, что путешественники провели в Помпее, Брюллов не один раз обошел все закоулки города. С 5.

предметы домашнего обихода, собранные в музее Неаполя, пугали своей сохранностью. С6.

Брюллов жаждет быть достоверным, он с головой уходит в изучение источников. Бесспорно, главными стали свидетельства очевидца Плиния Младшего чудом спасшегося в тот день., в письмах иримскому историку тациту. С 31

Брюллов хочет, чтобы большая правда будущей картины не была бы уязвлена ложностью самой малой детали. Поэтому, все что возможно, он создает, пользуясь материалами археологических раскопок. И не только предметы украшения и быта. Некоторые фигуры он изобразил точно в позах, повторяющих отпечатки в лаве их тел: женщина, упавшая с колесницы, группа юных супругов и мать с дочерьми.

Изучено описание событий. Найдено место действия — улица Гробниц. Освоил археологические материалы. С 32.

какой бы пылкой не была фантазия Брюллова, одной игры воображения ему было мало: он жадно стремится к достоверности. Рассказывая в письме брату о героях картины, о месте действия он с гордостью говорит: «Декорацию сию я всю взял с натуры, не отступая нисколько и не прибавляя [...] вещи все взяты мною из музея». В своем стремлении к достоверности Брюллов был не одинок, ибо к этому взывал романтизм. Так поступали Алессандро Манцони и Массимо д'Адзельо, его итальянские знакомцы, работая над своими романами. С 51

Нечаев С.Ю. Знаменитые русские за границей. - М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009.

В 1828 году Карл Брюллов порвал с Обществом поощрения худоников из-за нерегулярной высылки ему положенной стипендии. После этого художнику необходимо было самостоятельно зарабатывать себе на жизнь, и он начал выполнять частные заказы.

Одной из первых большших работ стала стала картина с историческим сюжетом «пдп». Ее заказал миллионер анатолий николаевич демидов, живший в италии. Он организовал художнику поездку в помпеи, чтобы сделать на месте ряд эскизов, и заключил с ним контракт, обязывавший завершить полотно к концу 1830 г. но в силу грандиозности замысла сроки постоянно переносились. В рез-те было закончено в 1833 г. С.41.

2. Крамской - «Христос в пустыне»

Художник Верещагин, который объехал полсвета, зорко увидел и точно перенес увиденное на холсты, посмеялся над Крамским: для того, кто изучал Палестину, «непонятна эта фигура в цветной суконной одежде, в какой-то крымской, но никак уже не палестинской пустыне». Верещагин, как всегда проницателен: до палестинских пустынь крамской не добрался, серую каменистую землю подсмотрел в Бахчисарае и Чуфут-кале, а «непонятная» фигура в суконной одежде — чтобы увидеть ее, никакой палестины не нужно.

3. Поленов

когда поленов начал работать над большим циклом картин о Христе, то оказалось, что сделанных им в Палестине этюдов мало и он предпринял еще одну поезду на Восток

вот теперь и поленов приехал. Увидеть, почувствовать, запечатлеть те края, где проповедовал Иисус свое учение, посмотреть своими глазами на храм, в котором произошло то, о чем собирался он писать картину, храм, куда толпа приволокла грешницу, храм, в котором сидел со своими учениками Христос.

Увы, завоеватели мусульмане переделали храм Соломона в мечеть Омара.но все равно первозданная прелесть этого строения сохранилась. «Я торжественнее ничего не видел», - пишет Поленов. Он стал зарисовывать детали храма, писать этюды.

В Иерусалиме и вообще в Палестине — главная часть работы Поленова, цель его поездки. Он делает множество этюдов и рисунков.

Из Иерусалима поехали в Иерихон, к Мертвому морю, в Назарет, Тивериаду, в Иорданскую долину, в Самарию.

Провел почти месяц в Палестине. Несколько десятков этюдов в гтг, часть в музее «Поленово», много в провинциальных музеях и у частных владельцев. Здесь и памятники архитектуры, и пейзажи, и люди: старики, дети, мужчины. Ездил с Праховым. с.198

С.208. С. Левитан и Коровин позировали Поленову по его просьбе. Эти этюды были использованы для картин о Христе, написанных значительно позже.

С. 221. Наталья Васильевна оказалась чудесной помошницей, какой и должна быть жена художника: она и читает вслух, пока Поленов работает, и шьет по его рисункам костюмы, какие должны были носить жители Иерусалима два тысячелетия назад.

Костюм, надо сказать, почти не претерпел изменения. Жизнь этого края затихла. Впрочем, это во многом определяется климатом.

С.248.. Ученик Поленова Егише Татевосян, вспоминал: Совершенно необычно, Христос в костюме восточного дервиша...»

С.306. К 1909 году Поленов закончил грандиозную работу — 58 картин из жизни Христа. Посвятил им всю жизнь.

С.307. Осень и зиму 1894 — 1895 Поленов с женой опять провел в Риме, где начал писать первую «тематическую» картину из жизни Христа - «Среди учителей». Картина эта велика по размеру и обильно населена. Поэтому, видимо, опять понадобились натурщики из римского гетто, которые сохранили больше национального колорита, чем тот, что остался у жителей завоеванной много веков назад римлянами, филистимлянами, арабами Палестины.

«Мне хочется доискаться исторической правды, - пишет Поленов. - Истина, какая бы она ни была, для меня несравненно выше вымысла». Что касается внешности самого Христа, то, как утверждает Поленов, «положительных данных очень мало: те, которые до нас дошли, крайне противоречивы. С самого начала возникает спор и два противоречивых сказания. Поэтому изображение его относится к области творчества».

5. Иванов — Явление Христа народу.

С.155. Ни разрешения, ни денег на поездку Иванов не получает и горько оплакивает свою судьбу, завидуя «счастливейшему», кому удасться посетить места, где вершилась Христианская мистерия.

А.А.Иванов. Его жизнь и худ.деятельность. Жзл. Биографический очерк а.и. Цомакион. Спб. 1894.

В 1838 г. Иванов предпринимает новое путешествие по северной италии, едет в милан и в Венецию. Понимая значение колорита, иванов усиленно копировал с колористов 16 века. Рафаэля и тициана. Параллельно с изучением итальянских мастеров иванов с 25.

делал громадное количество этюдов с натуры. Он ездил в леворно специально для того, чтобы собирать для своей картины еврейский этнографический материал, «чтобы заметить типы еврейских благородных голов». Иванов ездил в перуджию «для наблюдения купающихся в тибре лушего класса людей, ибо, писал он, в риме купальни устроены в виде кабинетов, где ни щелки не оставляется для глаз наблюдательного». Он странствовал в горах около рима, делая этюды каменьев, отправлялся за 40 верст в городок субиако, чтобы рисовать «дикие голые скалы, его окружающие, реку чистейшей быстротекущей воды, окруженную ивами и тополями», - все материалы для той же картины: места эти соответствовали тому представлению о палестине, которое составил себе о ней иванов по описаниям , вычитанным из книг. По пятницам вечером и утром по субботам его моно было по больей части застать в Гетто, еврейской синагоге, где он наблюдал молящихся, выбирая из них нужные ему типы. С.26.

Хотя метод иванова во многом невыгодно отозвался на его картине, хотя творчество художника, заключенное таким образом в тесные рамки медленно-систематического, педантически строгого изучения природы, утрачивало в значительной степени принцип непосредственности, тем не менее основной его принцип остается верным. Замена произвола фантазии требованиями необходимости. Новый путь, на который он выводил искусство — путь научный, единственно правильный и плодотворный. Работа художника подчиняется строго-определенным законам, основанном на тщательном и добросовестном изучении природы и действительности. В создании своих типов он не мог довольствоваться однообразными, неподвижными формами академических образцов, но должен был искать для каждого задуманного характера не только соответствующего склада лица, но и соответствующего анатомического строения всей фигуры. Пейзаж и вся обстановка должны были соответствовать условиям данной местности и эпохи, строго подчиняясь требованиям исторической правды. с.27-28

его стремление наилучшим образом выполнить свою задачу заставили его прибегнуть к советам известныхх художников того времени- корнелиусу, овербеку, торвальдсену, камуччини и др. с.28

видя особое к себе расположение этих западных художников, иванов обращался к ним с просьбой помочь ему исходатайствовать у общества поощрения художников пособие на поездку в палестину с целью собрать этюды с пейзажей, т. к. иванов не мог удовлетвориться видами снятыми в италии, боясь введения в картину черты не соответствующей действительности. Но желание художника было встречено обществом как претензия совершенно излишняя, как фантази я ни к чему не ведущая: «художники, просящие за вас очень добры, но рафаэль не был на Востоке, а создал великие творения». С.29

а.н.неустроев. Явление христа народу. Картина иванова. Разбор академика мокрицкого. Москва 1858

Видно, что пуссен, доменико, леонардо да винчи и рафаэль служили ему образцами для изучения; одна оглядка на натуру, где всякое обстоятельство, всякое действие сопровождается единством, еще недостаточна; в изящном произведении, при естественности — и красота композиции есть необходимое условие. с.27.

К чему такое строгое подражание пейзажа в тот век, когда воображение художника ничем не ограничено. То же самое выражение пейзажа мы видим в исторических картинах аннибала карачи, у доменика, у гвидо рени и др. сам даже николай пуссен, который так чувствовал красоты и величие природы, и выразил то в своих пейзажах — в картинах исторических употреблял пейзаж на том же основании. То же самое мы видим в испанской школе у мурилоо, риберры-эспаньолета. В немецкой и даже в фламандской, несмотря на то что у последних пейзаж достигал уже высокой степени подражания природе у рубенса, ван дейка и других. с. 63-64.

картина явление христа народу есть первая историческая картина в которой является пейзаж во всей своей простоте и истине. При этом он служит прекрасным фоном для фигур. с. 66.

7. врубель

Давлитшин Ю.Ф. Монументальная живопись м.а.врубеля киевского периода: опыт семиотического анализа. Автореферат . Санкт-петербург 2011

такое «соавторство» с мастерами 12 века потребовало от молодого художника пересмотра всей академической системы изображения, которая вступала в конфликт с канонами средневекового искусства. С 10-11.

Ефремова Л.А. Врубель. - М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2005. - (Галерея гениев).

ОПЫТ КИЕВСКОГО ДЕБЮТА.

Работы по реставрации и поновлению живописи киевских храмов велись под руководством археолога и историка искусства Адриана Прахова. Нуждаясь в талантливых худжниках для ведения ответственной работы, он обратился за помощью к Павлу Чистякову, который и рекомендовал ему Врубеля, прибывшего в Киев в 1884 году. В Академии художеств не уделялось внимания изучению собственно древнерусской живописной традиции, и знакомство на месте с памятниками средневековых мозаики и росписи дало Михаилу Врубелю возможность расширить свой художественный опыт. С.20

Художник выказал удивительный профессионализм и проникновение в тему «византийской живописи», под которой в то время подразумевалась вся православная художественная традиция без градаций региональной специфики. Казалось, что Врубель нашел достойное поприще для применения своего таланта. Но оптимистическое начало не увенчалось таким же финалом.

1884 год, лето — отъезд в Киев для реставрации мозаик 11 века в куполе софийского собора, росписи кирилловской церкви 12 века; живет Врубель в семье Праховых.

Ноябрь — отъезд в Венецию — для работы над образами иконостаса Кирилловской церкви и изучения византийского опыта.

1885 год, декабрь — приезд в Киев, продолжение работ в храме. С 21.

СОШЕСТВИЕ СВЯТАГО ДУХА. 1885 Г. МАСЛЯНАЯ РОСПИСЬ.кирилловская церковь, Киев.

Это первая большая монументальная работа Врубеля в Кирилловской церкви, выполненная на коробовом своде хоров. Используя традиционную иконографическую схему, художник придерживается канонов академической живописи, с 18 века прививихся в русском искусстве. Чудодейственное событие Врубель старается передать реалистически — как сложное эмоциональное потрясение, отраженное в лицах участников. Апостолы и богоматерь, каждый персонаж индивидуально, переживают нисходящую на них благодатную высшую силу. Красноречив и цвет, зажигающейся сложной ирреальной игрой рефлексов на белых одеждах учеников христа, синей тунике и золотом мафории на голове богоматери. Колористическая цельность росписи, достигнутая врубелем, - свидетельство быстрого освоения им языка монументальной живописи. с.20.

АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА. ИКОНОСТАС.

Все однофигурные композиции Врубель писал на больших цинковых досках. Живопись Врубеля далека от стиля раскрытых в процессе реставрации образцов древнерусского письма. Художественное единство и взаимопроникновение нового и старого не ставились целью ни Праховым, ни самим Врубелем. Обращают на себя внимание затемненность ликов и скованность фигуры Спасителя. С.22.

Низкая алтарная преграда в кирилловской церкви проектировалась праховым так, чтобы она не заслоняла старинную живопись 12 века, открытую им в алтарной части. Белокаменная резьба и мраморные колонны холодного тона с перевязью «гордиевыми» узлами воссоздавали мотивы византийских орнаментов. С.23.

БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ. В работе над иконой Врубель использовал только заранее написанное лицо модели, все остальные слагаемые образа богоматери писались по памяти. Над образами иконостаса Врубель с осени 1884 по весну 1885 работал в Венеции, куда был напрвлен Праховым — вдохновиться исполненными византийцами мозаичными росписями церквей Сан-Марко и Марии Ассунты в Торчелло. С 24. Эмилия Львовна — ренессансная трактовка образа Марии, его человеческая природа.

Используемая литература:

1. Нечаев С.Ю. Знаменитые русские за границей. - М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009. С.41

2. Леонтьева Г.К. Картина К.П.Брюллова «Последний день Помпеи» .Л.: «Художник РСФСР», 1985.

3. Порудоминский В.И. Иван Крамской.-М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2001. С.115

4. Яковлева Н. Русская историческая живопись. Белый город, 2005

Епископ Порфирий (Успенский). Святыни земли Италийской. (из путевых записок 1854 года). Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря. Москва 1996.

Интернет-ресурсы:

1. <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/18a0c2ea-bcb1-49dc-8f7a-e2f9ca6597b7/Bryullov.Posledniy_den_Pompei.htm> **К.П. Брюллов.** Последний день Помпеи. 1833