

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

RUŠTÍ MALÍŘI PRVNÍ POLOVINY 19. STOLETÍ
V ITÁLII

bakalářská diplomová práce

VERONIKA IVANOVA

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a všechny použité prameny a literaturu jsem uvedla v seznamu pramenů a literatury.

Olomouc 17. června 2019

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé práce prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D., za konzultace bakalářské diplomové práce a podnětné připomínky.

Obsah

Úvod.....	5
Stav bádání.....	6
1. Ruská komunita v Římě v první polovině 19. století.....	10
1.1 Fenomén ruských stipendistů.....	10
1.2 Studium na Akademii.....	13
1.3 Sociální a kulturní prostředí stipendistů v Římě.....	14
1.4 Vliv studijních pobytů v Itálii na uměleckou tvorbu ruských stipendistů.....	17
2. Karl Brjullov a <i>Poslední den Pompejí</i>.....	20
2.1 Římské období a podněty k vytvoření díla <i>Poslední den Pompejí</i>	20
2.2 Inspirace italskými mistry.....	21
2.3 Proces vytvoření <i>Posledního dne Pompejí</i>	23
3. Alexander Ivanov a <i>Zjevení Krista lidu</i>.....	26
3.1 Podněty k vytvoření <i>Zjevení Krista lidu</i>	26
3.2 Inspirace italskými mistry.....	27
3.3 Proces vytvoření <i>Zjevení Krista lidu</i>	30
4. Vliv italských studijních pobytů na uměleckou tvorbu stipendistů v první polovině 19. století.....	34
4.1 Metodologický přístup.....	34
4.2 Kritické posouzení <i>Pompejí</i> a <i>Zjevení</i>	35
4.3 Srovnání děl obou malířů.....	38
4.4 Stylové rozdíly v pracích Brjullovova a Ivanovova italského období.....	40
Závěr.....	44
Použitá literatura.....	46
Použitá literatura vydaná v češtině a angličtině:.....	46
Použitá literatura vydaná v ruštině:.....	46
Disertační práce:.....	49
Elektronické zdroje:.....	50
Seznam obrazových příloh.....	51
Obrazové přílohy.....	56
Anotace.....	76

Úvod

Na formování ruského umění 19. století měla značný vliv tvorba takzvaných „пенсионеров“, jinak řečeno stipendistů. Říkalo se tak ruským umělcům, které petrohradská Carská akademie umění a Společnost pro umělecké ceny vysílaly na studium do zahraničí, a to především do Itálie. Cílem těchto pobytů byl rozvoj uměleckého talentu ruských malířů prostřednictvím studia klasického italského umění. Autorka této bakalářské práce se bude zabývat zkoumáním vlivu studijních pobytů v Itálii na tvorbu ruských umělců, tzv. stipendistů, v první polovině 19. století. Vzhledem k omezenému rozsahu bakalářské práce, bude pozornost věnována výhradně studijním pobytům v Římě, jelikož právě do Říma jezdilo nejvíce ruských umělců a právě zde byla vytvořena nejslavnější díla zahraniční tvorby ruských umělců.

Jedním z cílů této bakalářské práce bude zkoumání fenoménu ruských stipendistů a ruské komunity umělců v Římě nejenom z pohledu uměleckého, ale i z pohledu jejich osobního života. Dalším cílem práce bude seznámit české badatele s tímto uměleckým jevem, v českém prostředí doposud neprozkoumaným. Autorka práce se proto zaměří na popis života ruských umělců působících v první polovině 19. století v Římě a soustředí se především na práci Alexandra Ivanova a Karla Brjullova, dvou nejvýznamnějších představitelů ruské komunity v Římě.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol. Cílem první kapitoly je seznámit čtenáře s fenoménem ruských umělců v Římě v první polovině 19. století. Kapitola začne analýzou Carské akademie umění a Společnost pro umělecké ceny, jejich uměleckého směru a dopadu na životy a uměleckou tvorbu jejich žáků. Autorka dále podrobně rozebere fenomén takzvaných „пенсионеров“ neboli stipendistů v Itálii a zanalyzuje jejich roli ve zviditelnění ruského umění 19. století v povědomí Evropanů.

Ve druhé a třetí kapitole autorka věnuje hlavní pozornost především umělecké tvorbě Alexandra Ivanova a Karla Brjullova během jejich pobytu v Římě. Soustředí se především na jejich hlavní umělecká díla, namalovaná během italského pobytu – *Zjevení Krista lidu* a *Poslední den Pompejí*. Autorka popíše proces vzniku těchto děl a na které italské umělce Ivanov a Brjullov navazovali při koncipování a provádění svých maleb. Věnuje svou pozornost i tomu, jakou reakci způsobily tyto malby v tehdejší ruské a italské společnosti.

Mezi hlavní důvody pro výběr právě těchto dvou umělců patří zaprvé skutečnost, že se jedná o nejvýraznější osobnosti ruského umění první poloviny 19. století, které se proslavily právě během svého studijního pobytu v Itálii, a za druhé, oběma těmito umělcům se podařilo výrazně ovlivnit další směřování ruského malířství. Lze tvrdit, že právě v období působení Karla Brjullova a Alexandra Ivanova se pokládaly základy ruského umění 19. století.

Ve čtvrté kapitole se autorka bude snažit odpovědět na otázku, měl-li italský pobyt pozitivní anebo negativní vliv na uměleckou tvorbu stipendistů, a jakou roli v tom sehrála Akademie či Společnost. K zodpovězení této výzkumné otázky autorka provede srovnání dvou nejslavnějších maleb vytvořených umělci v Římě na popud Společnosti – *Zjevení a Pompejí* s méně slavnými umělcovými italskými díly, na jejichž vytvoření Společnost či Akademie neměly přímý vliv – Brjullovovy italské portréty a Ivanovovy *Biblické skici*. Autorka bude hledat změny v jejich technice, nebo vnímání předmětu díla, či jiné charakteristické rysy, a tak porovná kvalitu a originalitu obou uměleckých děl. Pokusí se odpovědět na otázku, jestli kopírování slavných italských mistrů mělo na Ivanovovy a Brjullovovy malby pozitivní anebo negativní dopad pomocí stanovisek dalších badatelů, kteří se zabývali touto problematikou.

Stav bádání

Ruská komunita umělců v Římě je velmi zajímavým historickým a kulturním fenoménem 19. století. Díky různorodým dochovaným zdrojům informací je možnost prozkoumat, jak probíhal život v komunitě ruských umělců, s jakými překážkami a výzvami se setkávali ruští stipendisté během svého pobytu, jaký dopad měla Itálie na jejich uměleckou tvorbu a jaká byla reakce jejich současníků na jejich umělecká díla.

Život ruské umělecké komunity zatím nebyl předmětem podrobné vědecké analýzy, a to nejen v českém prostředí. Ani v ruské, ani v zahraniční literatuře zatím neexistuje podrobná, hluboká analýza, která by se komplexně věnovala všem aspektům života ruské komunity umělců v Itálii. Nicméně, jednotlivá dílčí témata jsou již delší dobu předmětem zájmu ruských odborníků. Proto se v současné době nahromadil a částečně i systematizoval rozsáhlý materiál věnovaný jednotlivým aspektům tohoto tématu.

Při psaní této bakalářské práce byla nejpřínosnějším a nejpodrobnějším zdrojem kniha Světlany Stěpanovové a Anny Pogodinové – dvou velkých badatelek o ruském umění 19.

století.¹ Jejich kniha byla publikovaná v roce 2018. Autorky se zabývají uměleckými a sociálními aspekty i otázkami interakce ruské a italské kultury. Autorky podrobně shrnují výsledky bádání mnoha odborníků, kteří se již před nimi věnovali životům ruských umělců, posílaných na studium do Itálie v první polovině 19. století. Právě proto, že publikace Stěpanovové a Pogodinové je postavena na aktivní práci s primárními archivními zdroji – jako jsou dopisy samotných umělců, jejich nadřízených v Itálii, deníky jejich současníků – byla tato kniha velmi důležitým zdrojem při napsání dané práce.

Profesorka dějin umění Světlana Stěpanovová v roce 2011 napsala také své další dílo o ruském umění 19. století.² V této knize autorka věnuje svou pozornost nejenom pracím Brjullova a Ivanova, ale i dalším malířům 19. století, kteří se také, mj. i díky studijnímu pobytu v Itálii, proslavili. Zabývá se například uměleckou tvorbou Kiprenského, Bruní, Orlova a dalších umělců. Stěpanovová soustřeďuje svou pozornost především na jejich umělecké životy a na duchovní podněty, které malíře vedly k namalování jejich významných děl. Ve své knize se autorka snaží ukázat individualitu umělecké cesty každého z umělců a usiluje o definici jejich místa v systému světového kulturního dědictví. Publikace je určena jak odborníkům umění, tak i zájemcům z řad široké laické veřejnosti.

V roce 2009 Světlana Stěpanovová napsala svou dizertační práci,³ ve které rozebírá fenomén soužití klasicismu a romantismu 19. století v Rusku. Ve své práci se snaží uchopit estetický a umělecký charakter této doby přes zkušenosti jednotlivých významných umělců. Dalším důležitým zdrojem při napsání této bakalářské práce byla disertační práce postgraduální studentky moskevské Státní univerzity kultury a umění Jeleny Kaštanovové.⁴ Ve své práci se Kaštanovová zabývá především dopadem ruské umělecké komunity na rozvoj vztahu mezi Ruskem a Itálií a procesem navazování sociálních a kulturních vazeb. Autorka se

¹ Светлана Степанова – Анна Погодина, *Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов*, Moskva 2018. [Světlana Stěpanovová – Anna Pogodinová, *Rim – russkaja masterskaja. Očerki o kolonii russkich chudožnikov 1830–1850-ch godov*, Moskva 2018].

² Светлана Степанова, *Русская живопись. Эпоха Карла Брюллова и Александра Иванова*, Санкт-Петербург 2011. [Světlana Stěpanovová, *Russkaja živopis. Epocha Karla Brjullova i Aleksandra Ivanova*, Petrohrad 2011].

³ Светлана Степанова, *Русская живопись второй трети девятнадцатого века. Личность и художественный процесс* (disertační práce), Moskva 2009. [Světlana Stěpanovová, *Russkaja živopis' vtoroj treti devjattjadcatogo veka. Ličnost' i chudožestvennyj process* (disertační práce), Moskva 2009].

⁴ Елена Каштанова, *Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века* (disertační práce), Moskva 2003. [Jelena Kaštanovová, *Russkaja chudožestvennaja kolonija v Italii kak fenomen kulturnych svjazej Rossii i Evropy pervoj poloviny XIX veka* (disertační práce), Moskva 2003].

věnuje také zmapování hlavních etap života komunity od roku 1810 až do počátku 50. let 19. století. O rok dříve Kaštanovová publikuje stat' o ruské komunitě v Římě v časopisu *Otázky historie*.⁵ Ve své publikaci autorka zkoumá deníky hraběte Tolstého, který pobýval v první polovině 19. století v Římě, a byl tak v neustálém kontaktu s ruskými stipendisty. Z těchto deníků autorka čerpá cenné informace o tom, jak probíhal každodenní život ruských umělců v Římě, s jakými překážkami se během svého pobytu setkávali a v jakém sociálním prostředí se pohybovali.

Julianna Čeremskaja v roce 2015 vydala svou knihu o vlivu Itálie na život a dílo Karla Brjullova.⁶ Tato publikace byla užitečná především při napsání druhé kapitoly této bakalářské práce. Autorka se věnuje nejenom životu Brjullova, ale i sociokulturnímu prostředí ruské komunity v Římě a také tomu, jak toto prostředí na ně zapůsobilo.

V roce 1978 ruské vydavatelství *Iskusstvo* publikovalo knihu od Mariny Šumovové.⁷ Kniha představuje jakýsi katalog s krátkým popisem všech ruských umělců této doby a jejich nejslavnějších děl. Tato kniha byla především užitečná pro všeobecné pochopení materiálu a svým bohatým obrazovým aparátem posloužila jako dobrý zdroj při srovnání uměleckých děl malířů, kteří studovali v Itálii a těch, kteří ve svém životě do Itálie nikdy nevycestovali a celý svůj život tvořili jenom pod vlivem Carské petrohradské akademie.

Další kniha, která přispěla k napsání této bakalářské práce, byla publikovaná v roce 1975 a její autorkou je Marina Rakovová.⁸ Ve své knize prezentuje hlavní umělecká díla ruského umění první poloviny 19. století, přičemž největší pozornost je věnována interakci hlavních uměleckých trendů této doby. Rakovová se věnuje nejdůležitějším představitelům architektury, sochařství a malířství.

V roce 1956 byla vydána kniha slavného sovětského historika umění Michaila Alpatova *Alexander Ivanov*.⁹ Kniha představuje podrobné zpracování umělcova života od jeho prvních

⁵ Елена Каштанова, Римская колония русских художников в записках графа Ф. П. Толстого, *Вопросы Истории*, № 3, Москва 2002, стр. 125–132. [Jelena Kaštanovová, Rimskaia kolonija russkich chudožnikov v zapiskach grafa F. P. Tolstogo, *Voprosy Istorii*, č. 3, Moskva 2002, s. 125–132].

⁶ Юлианна Черемская, *Италия в жизни и творчестве Карла Брюллова*, Санкт-Петербург 2015. [Julianna Čeremskaja, *Italija v žizni i tvorčestve Karla Brjullova*, Petrohrad 2015].

⁷ Марина Шумова, *Русская живопись первой половины XIX века*, Москва 1978. [Marina Šumovová, *Russkaja živopis pervoj poloviny XIX veka*, Moskva 1978].

⁸ Марина Ракова, *Русское искусство первой половины XIX века*, Москва 1975. [Marina Rakovová, *Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XIX veka*, Moskva 1975].

⁹ Михаил Алпатов, *Александр Иванов*, Москва 1956. [Michail Alpatov, *Alexander Ivanov*, Moskva 1956].

kroků na Carské akademii umění až po zformování Ivanovovy umělecké osobnosti. Hlavní vědecká hodnota knihy především spočívá v práci autora s původními zdroji: se vzpomínkami Alexandra Herzena, korespondencí umělce s Nikolajem Vasiljevičem Gogolem, kritickými eseji Vladimíra Stasova a Ivana Kramského. Alpatovova kniha se tak stala důležitým zdrojem informací pro autory mnoha dalších publikací.

Jak již bylo zmíněno na začátku, tématu ruských stipendistů v Itálii nebyla zatím věnována žádná samostatná publikace v České republice, i když se lze setkat s několika publikacemi – překlady z ruského jazyka, a to především u knih věnovaných tvorbě Karla Brjullova. Zmínky o dalších ruských malířích a celkově o ruském malířství 19. století se tak objevují výhradně ve velkých souhrnných pracích o světovém umění. Například Antonín Matějček ve své knize *Dějiny umění v obrysech* z roku 1951 věnuje několik stránek ruskému umění 19. století.¹⁰ Velmi krátce, ale poměrně přesně Matějček popisuje dobovou situaci v ruském uměleckém prostředí a zmiňuje i nejdůležitější mistry té doby. Autor se velmi radikálně staví k Ivanovově umělecké tvorbě, podle něj práce na *Kristově zjevení lidu* byla marným pokusem vložit nový filosofický obsah do přežitého, historicko-náboženského motivu. Zároveň ovšem uznává, že právě tento Ivanovův pokus je jeho významným přínosem v malířství.¹¹

V roce 1953 byla v češtině vydána kniha *Ruské malířství 18. a 19. století*.¹² Na začátku knihy jsou uvedeny úryvky z článku Vladimíra Stasova a Michaila Gerasimova o ruském malířství. Jedná se o český překlad. Je nutné ovšem konstatovat, že obě publikace vznikly pod významným tlakem socialistické doby. Stasov idealizuje Ivanovovy myšlenky a naopak odsuzuje Brjullova a Bruního a označuje jejich umění za kosmopolitické a eklektické.¹³

¹⁰ Antonín Matějček, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1951.

¹¹ *Ibidem*, s. 531.

¹² Vladimír Stasov – Michail Gerasimov, *Ruské malířství 18. a 19. století*, Praha 1953.

¹³ *Ibidem*, s. 14.

1. Ruská komunita v Římě v první polovině 19. století

1.1 Fenomén ruských stipendistů

Pro pochopení fenoménu takzvané „ruské komunity v Římě“ a „пенсионеров“ anebo „stipendistů“ je potřeba začít prostředím, ve kterém tento fenomén vznikl – Carskou akademií umění¹⁴ v Petrohradě a Společností pro umělecké ceny.¹⁵ Akademie byla uměleckou vysokou školou, která fungovala od roku 1757¹⁶ až do jejího zrušení bolševickou vládou v roce 1918. Akademie představovala nejdůležitější uměleckou školu v Rusku, kterou vystudovala většina významných ruských malířů té doby. Zároveň fungovala jako ministerstvo kultury – vydávala předpisy, vyznamenávala umělce a vlastnila významné umělecké sbírky. V rámci své činnosti každý rok Akademie posílala své nejlepší absolventy do zahraničí na studijní pobyty za účelem jejich uměleckého rozvoje, a to především prostřednictvím kopírování renesančních a antických děl.

I když většinu umělců posílala do zahraničí Akademie, v případě Alexandra Ivanova a Karla Brjullova, dvou nejslavnějších stipendistů 19. století, tomu tak nebylo. Z důvodu určitých okolností jim cestu zajistila Společnost pro umělecké ceny. Tato Společnost fungovala již od roku 1821 a jejím cílem bylo podporovat talentované ruské umělce a zajišťovat jim studijní cesty do zahraničí. Společnost se nacházela pod velkým vlivem Akademie a prosazovala stejný umělecký směr.

Vysílání žáků na studijní pobyty bylo dlouhodobou tradicí evropských uměleckých škol, ke které se Rusko připojilo jako jedno z posledních. Sám fenomén ruských stipendistů vznikl již za doby vlády Petra I.¹⁷ Ale k výraznému rozvoji této praxe došlo teprve v období od 30. do 50. let 19. století. Ruským uměleckým studentům se také říkalo „пенсионеры“.¹⁸ Hlavní podmínkou pro jejich vycestování do zahraničí bylo absolvování Akademie s vyznamenáním v podobě velké zlaté medaile.¹⁹ Vybraní stipendisté byli vysíláni především

¹⁴ Dále jen Akademie.

¹⁵ Dále jen Společnost.

¹⁶ Podle Jurija a Zinaidy Šamurinových, Akademie byla založena v 1758 roce. Jurij Šamurinov – Zinaida Šamurinová, *Ruské malířství. Tretjakovské muzeum*, Praha 1922, s.14. Stejného názoru i Vsevolod Garšin, zmiňuje to ve své knize; Vsevolod Garšin, *Ruské malířství*, Olomouc 1970, s.13.

¹⁷ V 1716 roce car Petr I. poslal první ruské umělce na studium do Florencie. Byli to bratři Ivan a Roman Nikitiny.

¹⁸ Český překlad пенсионеры je stipendisté. Dál jen stipendisté.

¹⁹ Společnost pro umělecké ceny nejčastěji nabízela studijní cesty tím talentovaným umělcům, které absolvovali Akademii, ale kterým buď nebyl nabídnut zahraniční studium anebo, jako Karlu Brjullovovi, cesta byla nabídnuta za nevyhnutelné podmínky, a on tu cestu od Akademii odmítl. V tomto případě, studijní

do Itálie, konkrétně do Říma, v některých případech také do Neapole, Florencie a několika dalších italských měst. Cesta stipendistů do Itálie znamenala procestování celé Evropy s návštěvou nejnámějších památek. O jednom z prvních žáků Akademie, který byl poslán do zahraničí na studijní pobyt, píšou badatelé Jurij a Zinaida Šamurinovi: „*V roce 1760 odebral se za hranice za dalším vzděláním jeden z prvních žáků Akademie – Anton Pavlovič Losenko (1737–1773)... V Paříži Losenko značně obohatil své technické prostředky, seznámil se s akademickým uměním a vrátiv se do Ruska, začal ho propagovat v naší Akademii.*“²⁰

Se studijními pobyty ruských umělců v Itálii úzce souvisí také jev „русской колонии в Риме“ aneb komunity ruských umělců v Římě, která je velmi zajímavým historickým a kulturním fenoménem 19. století. Podobně jako jiné komunity, které fungovaly ve stejnou dobu, jako například německá nebo francouzská, měla ruská komunita specificky velký vliv na rozvoj ruského umění. Desítky vědeckých prací jsou věnovány životům a uměleckým dílům Oresta Kiprenského, Karla Brjullova, Sylvestera Ščedrina, Alexandra Ivanova, Fyodora Bruního a dalších více či méně známých ruských malířů, sochařů a architektů, kteří působili v 19. století v zahraničí. Celkový počet osob působících v Římě v různých letech dosahoval několika desítek. Tito umělci zanechali nesmazatelné stopy nejen v historii ruského, ale také italského umění.

Hlavním cílem ruských stipendistů bylo během pobytu v Itálii, který obvykle trval tři roky, nastudovat italské umění doby renesance a antiky a pozdvihnout svůj umělecký talent na novou, vyšší úroveň. Pro stipendisty ovšem studium začínalo již dlouho před příjezdem do Itálie. Pro část umělců tato cesta do Říma byla jejich vůbec první cestou do Evropy a byla unikátní příležitostí se seznámit s kulturou a uměním nejenom Itálie, ale i jiných evropských zemí, jako je Německo, Rakousko-Uhersko včetně českých zemí. Bylo zvykem, že každému stipendistovi Akademie či Společnost dávala podrobné instrukce a doporučení, do jakých měst by měl během své cesty zajet a jaká muzea navštívit.²¹ Umělci se měli seznámit s tvorbou největších mistrů a zpracovat nákresy jejich děl, které následně posílali zpátky do Akademie, jak za účelem seznámení ostatních žáků s těmito díly, tak i pro kontrolu studijního

cestu umělcům obvykle nabízela Společnost.

²⁰ Jurij Šamurinov – Zinaida Šamurinová, *Ruské malířství. Tretjakovské muzeum*, Praha 1922, s.15.

²¹ Podrobně o těchto instrukcích od Akademie píšou Světlana Stěpanovová a Anna Pogodinová; Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskája masterskaja*], (pozn.1), s.22–47. A na strankách 31–32 jsou uvedeny úryvky z denníků různých malířů o jejich dojmech z cesty do Prahy.

pokroku jednotlivých stipendistů ze strany vedení Akademie.

Instrukce od Akademie a Společnosti obsahovaly i doporučení ke studiu maleb zahraničních umělců. V jedné z takových instrukcí se uvádí citace: „*Dávejte pozor na celou kompozici, zda je v harmonii s detaily, jestli šťastné spojení všeho vytváří jeden překrásný celek? Napodobujte jen to, co má za základ zákony přírody. Ale pamatujte si, že chápání a děláni jsou různé věci, a proto je nutné přijít na to, aby ruka poslouchala hlavu, čehož nelze dosáhnou bez každodenní praxe. Věnujte se malování každý den!*“²² Tyto instrukce obsahovaly i různorodá doporučení jako například to, že malování svalů a kostí je lepší provádět pod vedením zkušeného chirurga, nebo že studenti by měli malovat nejen profesionální modely, ale i lidi různého společenského postavení, věku a pohlaví. Instrukce obsahovaly i rady týkající se správného studování perspektivy, psychologie obličeje, studia koloritu Itálie na způsobu zobrazování květin, hor, mraků. „*Kniha a tužka by nikdy neměly opustit Vaše ruce, každou chvíli můžete potkat něco, a pokud to zmeškáte, tak už to nikdy nenajdete znovu.*“²³

Všichni stipendisté měli za povinnost vést si cestovní deníky, do kterých si měli zapisovat své prožitky a emoce z památek, které navštěvovali jak během své cesty do Říma, tak i v samotném „věčném“ městě. Tyto deníky jsou naplněny nejenom dojmy, zážitky a popisy umění, ale i potřebou pochopit viděné. Jako pozoruhodný příklad lze uvést úryvek z dopisu Grigora Černecova: „*Pospíšili jsme přijet do Říma. Hned jsme našli naše kolegy, ruské malíře. Prvních osm dní jsme bloudili po městě a jeho okolí, byli jsme i v Albanu, ale už brzo se nám začalo stýskat po práci... Koloseum byl prvním naším úkolem. Chodili jsme tam každý den ráno a vraceli jsme se večer. Příhodné a krásné momenty nám dovolily udělat první pokusy v zobrazování přirozenosti Itálie.*“²⁴

Alexandr Ivanov například obdržel podrobnou instrukci v roce 1830. V jeho deníku, stejně jako u ostatních malířů, můžeme sledovat průběh jeho cesty, dojmy z viděného a zápisy o tom, s kterými starými mistry se seznámil a jaký na něj zanechali dojem. Tyto informace jsou pro účely této práce nesmírně důležité, protože nám umožňují pochopit, k jakým umělcům Ivanov vzhlížel při vytvoření svého nejslavnějšího díla *Kristovo zjevení lidu*. Lze

²² Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskaja masterskaja*], (pozn.1), s.23.

²³ Ibidem, s.24.

²⁴ Ibidem, s.46.

tvrdit, že právě tato dlouhá cesta do Říma může být považovaná za začátek Ivanova – malíře, jak ho známe dnes. Římský pobyt svou délkou skoro třiceti let, ovlivnil a proměnil nejenom Ivanovo myšlení, ale i jeho umělecký styl, který mu Akademie vnucovala během jeho studia v Petrohradu.

1.2 Studium na Akademii

Skoro celé 19. století petrohradská Carská akademie umění vzhlížela ke stylu výuky Francouzské akademie umění. V praxi to znamenalo, že jediné styly, které Akademie uznávala, byly romantismus a klasicismus (jinak řečeno akademismus): „*Klasicismus pěstovaný v akademickém malířství byl v souladu s rozkvětem absolutistického šlechtického státu, vyzvedávajícího ideály občanství a zájem o antickou kulturu.*“²⁵ Za hlavní žánr byl považován žánr historický a nejčastějšími náměty byly scény z Nového a Starého zákona, Ovidiovy *Metamorfózy* nebo Homérova *Ilias*. Akademismus přispěl k systematizaci uměleckého vzdělávání, upevnění tradic klasického umění a kultivování idealizovaných obrazů a norem krásy.

Podle názoru badatelů Šamurinových se vliv akademismu v malířství, na rozdíl od architektury, neuplatnil v plné míře: „*Akademici se uctivě klaněli obdivuhodným skulpturám starého Řecka, ale ve skutečnosti měli s nimi málo společného. Brali jen antickou figuru, ale vkládali do ní tak mrtvý nebo sentimentálně falešný výraz, že svrchovaně porušili harmoničnost a prostotu řeckého stylu.*“²⁶

Neměnný styl výuky vedl ve druhé polovině 19. století ke konfliktu mezi Akademií a skupinou čtrnácti studentů, kteří odmítli malovat obrazy mytologického tématu určeného Akademií. Tito studenti vystoupili z Akademie a založili skupinu, kterou v roce 1870 pojmenovali *Skupina předvižníků*,²⁷ a tento zlom lze považovat za začátek rozvoje nového stylu a odstupu od dogmat akademismu.

Kritické hodnocení Akademie 19. století lze najít i u některých dalších badatelů. Tak například, Šamurinovi ve své knize *Ruské malířství. Tretjakovské muzeum* komentují návrat již dříve zmíněného malíře Antona Losenka, jednoho z prvních stipendistů Akademie, ze

²⁵ Vladimír Fiala, *Ruští realističtí malíři XIX. století*, Praha 1951, s.16.

²⁶ Šamurinov – Šamurinová, *Ruské malířství* (pozn. 20), s.22.

²⁷ Николай Троицкий, *Россия XIX века. Курс лекций об искусстве*, Москва 1997, [Nikolaj Troickij, *Rossia XIX veka. Kurs lekcij ob iskusstve*, Moskva 1997], s. 1.

studia v zahraničí zpět do Akademie následovně: „*Umrtnující škola strávila nejadrný Losenkův talent a pouze nevelké studie z přírody a nečetné portréty ukazují, jakým obratným kreslířem byl náš první „učený“ umělec.*“²⁸ Slavný malíř Ilja Repin na začátku sedmdesátých let 19. století formuloval svůj vztah k Akademii neobyčejně ostře: „*Jsem teď hluboce přesvědčen, že by se Akademie měla zavřít a úplně zničit. Od té doby, kdy byla založena Akademie, umění upadlo, a teprve až bude zlikvidovaná, bude se umění zase rozvíjet, jak se patří.*“²⁹

I Ivanov ve svých dopisech z Itálie odsuzuje Akademii a všemi silami se snaží zabránit její snaze kontrolovat jeho umělecký rozvoj a vynutit jeho návrat do Ruska: „*Umělec musí být naprosto svobodný, nikdy nikomu nepodléhat, jeho nezávislost musí být bez hranic. Umělec nemá nikdy trvale sídlit v Petrohradě, ve městě, jež nemá nic charakteristického. Akademie je věcí minulého století, založili ji Italové, když byli unaveni myšlením. Chtěli opět pozdvihnout umění na vysokou úroveň, ale od té doby z nich nevyšel žádný génius.*“³⁰

Na rozdíl od Ivanova, Brjullov se nebránil vlivu Akademie. Ve svých námětech a celkově i ve svém uměleckém stylu byl reprezentantem klasicismu a romantismu. Možná právě proto byl žádanějším umělcem ve své době než Ivanov. Brjullov plně chápal požadavky tehdejšího prostředí a vybíral náměty a styl jejich realizací, které by plně odpovídaly vkusu ruské a italské společnosti 19. století.

1.3 Sociální a kulturní prostředí stipendistů v Římě

Z analýzy zdrojů, především dopisů a deníků jednotlivých stipendistů vyplývá, že v době jejich pobytu v Itálii nevěděli Italové skoro nic ani o ruském umění, ani o ruské kultuře.³¹ Lze proto tvrdit, že ruská komunita sehrála důležitou roli jak v otevření ruského umění Evropanům, tak i v jejím následném uznání. Tak například ruský malíř a viceprezident Akademie Fjodor Tolstoj ve svých poznámkách uvádí,³² že když konzervátor vatikánských galerií Visconti uviděl jeho odlitky reliéfů „*byl velmi překvapen a skutečně chválil mou práci, a řekl mi, že ještě neviděl nic takového. Zdá se, že změnil názor o umění v Rusku.*“³³

²⁸ Šamurinov – Šamurinová, *Ruské malířství* (pozn. 20), s.15.

²⁹ Garšin, *Ruské malířství* (pozn. 16), s.14–15.

³⁰ Stasov – Gerasimov, *Ruské malířství* (pozn. 12), s. 14.

³¹ Каштанова, *Русская художественная колония*, [Kaštanová, *Russkaja chudožestvennaja kolonija*], (pozn. 4), s. 1.

³² Pobyval v Římě v čtyřicátých letech 19. století.

³³ Каштанова, *Римская колония, Вопросы Истории*, [Kaštanová, *Rimskaja kolonija, Voprosy Istorii*], (pozn. 5), s. 127.

Ruská komunita se stala nedílnou součástí tehdejšího uměleckého života Itálie: stipendisté vystavovali téměř nepřetržitě a přitom velmi úspěšně na výstavách, navazovali úzké kontakty s malíři, sochaři a architekty různých národností. V těsném kontaktu s umělci bylo také mnoho dalších ruských osobností z řad spisovatelů a učenců: spisovatelé Nikolaj Gogol a Vasilij Žukovský, lingvista Fjodor Buslajev, historik, filosof a spisovatel Michail Pogodin a další. V neustálém kontaktu se stipendisty bylo i několik významných představitelů aristokracie. Například kněžna Zinaida Volkonskaya, šlechtická rodina Gagarinových a další.

Samozejmě, že jedním z nejdůležitějších zdrojů informací o životě ruské komunity v Římě zůstávají dopisy a deníky umělců samých, ve kterých stipendisté popisují nejenom svůj každodenní život, ale i své tvůrčí plány. Často umělci psali svým rodinám, přátelům nebo vedli korespondenci se soudobými učiteli. Tak například Ivanov si aktivně dopisoval se spisovatelem Gogolem, který pobýval v římské vile kněžny Volkonské a často mu pomáhal a radil v jeho umělecké tvorbě.

Dalším významným zdrojem informací o životě ruské komunity jsou dopisy a vzpomínky lidí z pracovního prostředí stipendistů. Mezi ně patří i viceprezident Akademie, hrabě Fjodor Petrovič Tolstoj. Tolstoj byl milovníkem umění a hrál důležitou roli v životech některých stipendistů a pomáhal jim jak finančně, tak i duchovně. V archivech Ruského muzea jsou uloženy desítky knih a záznamů se zmínkami o ruských stipendistech, které vznikly v průběhu života hraběte.

Pro potřeby této bakalářské práce jsou nejdůležitější šestá a sedmá kniha. Jsou to sbírky deníků a cestovních poznámek sepsaných během zámořské plavby v letech 1845–1846, kdy Tolstoj strávil několik měsíců v Itálii.³⁴ Kromě popisu památek se ve svých poznámkách věnuje životu členů ruské komunity ve čtyřicátých letech 19. století.

Dochované zprávy od takzvaných „římských vedoucích“ poskytují další užitečné informace pro odhalení podrobností života římské komunity. Tito nadřízení, jejichž hlavním cílem bylo dohlížet na stipendisty a vyřizovat všechny administrativní záležitosti, sehráli v životě ruských stipendistů důležitou roli. Byli to vzdělaní lidé, milovníci umění a patroni umělců. V první třetině 19. století byli ruští umělci pod vedením těchto ruských vyslanců: Andrej

³⁴ Ibidem, s. 127.

Italinsky (v letech 1817–1827) a kníže Grigorij Gagarin (v letech 1827–1832).³⁵ Na konci třicátých let 19. století byla zřízena speciální pozice – vedoucí ruských umělců v Římě. V roce 1940 se tímto vedoucím stal Pavel Krivcov.³⁶ Krivcovovy zprávy, které posílal do Petrohradu na Akademii, obsahují soupis a podrobný popis děl stipendistů. Na tyto zprávy se ve svých pracích odkazuje celá řada ruských badatelů.

V roce 1844 na místo Krivcova nastupuje generál Lev Kiel,³⁷ který o umění měl poměrně omezený přehled, ale byl velmi ambiciózním člověkem, který se snažil přísně regulovat a kontrolovat život a činnost stipendistů v Římě. Přísnější kontrola pak byla zdrojem častých konfliktů.

I přes jeho umělecký vkus, nedostatek znalostí a neustálý odpor ze strany stipendistů, můžeme být generálovi Kielovi vděční za vzpomínky, které po sobě zanechal. Díky jeho zachovaným dopisům lze dnes přesněji určit skutečnou povahu Alexandra Ivanova. Dochovaly se rozsáhlé Kielovy zprávy, které posílal vedení v Petrohradu. Tak například v jednom z dopisů generálu-adjutantu Adlerbergovi,³⁸ popisuje Kiel svou nespokojenost s malířovým chováním: „*považoval jsem za svou povinnost kontrolovat pokroky pana Ivanova, bohužel Vás ale musím informovat o nemožnosti to učinit. Moje četné návštěvy byly marné, protože pan Ivanov nechtěl ukázat svou práci.*“³⁹ Kiel a další vedoucí, kteří následovali po něm, sloužili jako „most“ mezi stipendisty a Akademií či Společností v Petrohradě. I když se vedoucí snažili stipendistům občas pomáhat v jejich tvůrčí činnosti, hlavním cílem pro ně zůstávala kontrola umělců, a to nejen v pokroku jejich práce, ale i v jejich chování.

Po příjezdu do Říma se akademická mládež ocitla v prostředí svobody, pro ně nezvyklém, bez neustálé totální kontroly ze strany Akademie. Málokdo z umělců uměl zvládnout tuto náhle získanou svobodu. Ivanov v dopise svému bratrovi v březnu 1845 píše o chování stipendistů následující: „*sbohem všechno překrásné, všechno vzdělané, sbohem zápase Rusů s Evropou na bitevním poli umění. Jsme vulgární pracovníci, propili jsme a přišli o svou*

³⁵ Ibidem, s. 129.

³⁶ Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – russkaja masterskaja*], (pozn.1), s. 90.

³⁷ Ibidem, s. 132.

³⁸ Tenhle dopis Kiel nakonec neposlal.

³⁹ Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – russkaja masterskaja*], (pozn.1), s. 134.

svobodu.”⁴⁰ Michail Alpatov popisuje ruskou komunitu jako "hlučnou a rozčuchanou společnost mladých lidí",⁴¹ kteří v Petrohradě sice byli pod přísným dohledem Akademie, ale v Římě se svou svobodou neuměli rozumně zacházet. Potvrzuje to třeba i postoj Alexandra Ivanova, který v Římě v říjnu 1845 roku napsal kritikovi umění Fedoru Chižovovi: „*Jak nás přinutit pracovat? Bud' se nudíme, nebo jsme smutní nebo pořád něco slavíme!*“⁴²

Zajímavý je názor Vladimíra Stasova, který považuje pobyt většiny ruských umělců v Itálii ve 30. a 40. letech za zbytečnost, poněvadž k umění nijak významně nepřispěli.⁴³ Většina soudobých badatelů ovšem oceňuje jejich umění výše. Podle Stasova tito umělci jenom obdivovali "skvělé období minulosti", nevěděli a nechápali moderní Itálii,⁴⁴ drželi odstup od všeho "nového, svěžího, zdravého, přemýšlivého a mohutného" jak v životě, tak i v umění. I přesto Stasov dále píše: "ale navzdory všemu, tato vrstva lidí stále patří do historie našeho uměleckého vývoje. Bez nich by samozřejmě neexistovala ani současná vrstva umělců, ani současná doba".⁴⁵

1.4 Vliv studijních pobytů v Itálii na uměleckou tvorbu ruských stipendistů

Právě v Itálii vznikla taková slavná díla, jako například *Poslední den Pompejí* Karla Brjullova, *Kristovo zjevení lidu* Alexandra Ivanova, *Měděný had* od Fjodora Bruni nebo grafický list Fjodora Iordana *Proměnění Páně*. I když většina badatelů tvrdí, že studijní pobyt v Itálii zvýšil uměleckou úroveň mnoha ruských malířů, občas se lze setkat s názory, že Itálie zapůsobila na některé umělce spíš škodlivě: „*Ukončiv v roce 1805 Akademii, nemohl se Kiprenskij z důvodů politických událostí vypravit do Říma. Této náhodě vděčíme za vše, co po něm zůstalo krásného, protože Řím, kde vládla neomezená úcta před autoritami mistrů 17. století, zničil vše svěbytné a svěží v jeho umění.*“⁴⁶

Badatelé Šamurinovovi se velmi kriticky vyjadřují o studiu Oresta Kiprenského v Římě.

⁴⁰ Игорь Виноградов, Александр Иванов в письмах, документах и воспоминаниях, Москва 2001, [Igor' Vinogradov, Aleksandr Ivanov v pis'mach, dokumentach i vospominanijach, Moskva 2001], s. 338.

⁴¹ Алпатов, Александр Иванов, [Alpatov, Alexander Ivanov], (pozn. 9), s. 64.

⁴² Михаил Боткин, Александр Иванов. Его жизнь и переписка, Санкт–Петербург 1880, [Michail Botkin, Alexander Ivanov. Jeho žizn' i perepiska, Petrohrad 1880], s. 196.

⁴³ Владимир Стасов, Гоголь и русские художники в Риме, Санкт–Петербург 1894, [Vladimír Stasov, Gogol i ruskie chudožniki v Rime, Petrohrad 1894], s. 231.

⁴⁴ Je možné že tím myslel Itálii, kde se připravovaly revoluční události v roce 1848.

⁴⁵ Стасов, Гоголь, [Stasov, Gogol], (pozn. 43), s. 231.

⁴⁶ Šamurinov – Šamurinová, *Ruské malířství* (pozn. 20), s.19.

Podle jejich názoru Řím zahubil jeho talent. „*Vyprchala jeho romantická poetičnost – krásné, široké malování změnilo se v jemné malování podrobností, ostré a nepřijatelné, rušící celek obrazu. Zároveň se začíná umělec honit za efektností, celá jeho tvorba nese pečeť manýry.*“⁴⁷

I přes kritické hodnocení některých badatelů o vlivu Itálie na umění Oresta Kiprenského, lze říct, že poznání velkých koloristů italské renesance ho naučilo pracovat s barvami, a v portrétech časem dosahuje úchvatné barevné harmonie.

Vliv italského umění na tvorbu ruských umělců je zajímavé sledovat na příkladu mistra Fjodora Iordana a jeho grafický list *Proměnění Páně* podle Raffaela. Iordan je dalším stipendistou, kterého umělecký styl hodně změnil během jeho pobytu v Římě. Stojí za zmínku, že Iordan byl jedním z mála stipendistů, kteří měli přátelské vztahy s Ivanovem. Jak Ivanov, tak Iordan začali malovat svá nejslavnější díla skoro ve stejnou dobu. V dopisu svému otci Ivanov píše: „*Iordan vytváří grafický list Proměnění Páně od Raffaela. Tohle dílo ho bude stát tu nejlepší půlku jeho života, když to doopravdy vytvoří lépe než jeho předchůdci.*“⁴⁸

V květnu 1837 roku Ivanov našel vhodnou dílnu na Vicolo del Vantaggio a koupil obrovské plátno pro svůj obraz. Přibližně ve stejnou dobu Iordan pořídil pro svůj grafický list velkou měděnou desku. „*Dobře si pamatuju ten den, kdy jsme se jednou sešli v naší kavárně a řekli jeden druhému: „Já jsem se odvážil, zítra začínám svůj grafický list Proměnění Páně od Raffaela.“ – „Já jsem se odvážil taky, za pár dní začínám své Proměnění Páně“.*“⁴⁹ V roce 1844 byl grafický list dokončen a prezentován římské společnosti. Římští znalci umění jednohlasně přiznali převahu ruského malíře v předání „*krásy Raffaela*“ nad jeho předchůdci.⁵⁰ Kritici si všimli vynikající malby a přesné práce rydla. Grafický list je dodnes považována za jednu z nejlepších kopií Raffaelova díla [1]. Velký grafický list Iordana je pozoruhodným příkladem toho, jak důležitou roli hrály zahraniční studijní pobyty stipendistů pro carské Rusko. Tento grafický list přinesla slávu nejenom rytců, ale také obrátila pozornost evropských kritiků na Rusko. Za tuto práci berlínská, florentská a

⁴⁷ Ibidem, s.20.

⁴⁸ Виноградов, Александр Иванов, [Vinogradov, Aleksandr Ivanov], (pozn. 40), s. 159.

⁴⁹ Степанова – Погодина, Рим – русская мастерская, [Stěpanovová – Pogodinová, Rim – ruskaja masterskaja], (pozn.1), s. 185.

⁵⁰ Ibidem, s. 187.

urbinská akademie jmenují Iordana svým členem, a Carská akademie umění mu přisoudila titul akademika za kresbu, a později i titul profesora.⁵¹

V ruské komunitě v Římě žilo hodně méně významných, ne-li zapomenutých ruských umělců. Ne všichni umělci zcela splnili očekávání a naděje Akademie. Nedostatek systematického vzdělávání, a často i nedostatek disciplíny sehrály svou významnou roli v jejich italské tvorbě.⁵² Avšak téma ruských stipendistů žijících v Římě přitahuje dnes badatelskou společnost především díky dvěma stipendistům, které se svými italskými obrazy proslavili nejenom v carském Rusku, ale i v Itálii a Francii. Jsou to Karl Brjullov a už dříve zmiňovaný Alexander Ivanov.

Karl Brjullov (1799–1852) své umělecké vzdělání získal na petrohradské Akademii umění, kde od roku 1836 až do své smrti působil jako profesor.⁵³ Brjullov tvořil v duchu klasicismu, akademismu a romantismu. Je autorem řady historických obrazů a portrétů. Přestože už během svého akademického vzdělání vytvářel pozoruhodná díla, vděčí malíř za svou slávu italskému studijnímu pobytu, poněvadž právě v Itálii se zrodilo jeho nejvýznamnější dílo *Poslední den Pompejí*.

Alexandr Ivanov (1806–1858) větší část svého života žil a působil v Římě. Stejně jako Brjullov, získal své klasické vzdělání na Akademii, kde tvořil ve stylu klasicismu. V roce 1830 mu Společnost pro umělecké ceny nabídla zahraniční studijní cestu do Itálie, kde kromě dalších děl Ivanov vytvoří dílo, kterému věnuje dvacet let svého života – *Kristovo zjevení lidu*.

⁵¹ Ibidem, s. 187.

⁵² Каштанова, Римская колония, *Вопросы Истории*, [Kaštanovová, Rimskaia kolonija, *Voprosy Istorii*], (pozn. 5), s. 127.

⁵³ Julie Jančárková, *Ruská malba, kresba a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*, Praha 2015, s. 38.

2. Karl Brjullova a *Poslední den Pompejí*

2.1 Římské období a podněty k vytvoření díla *Poslední den Pompejí*

Cílem této kapitoly je blíže seznámit čtenáře s osobností Karla Brjullova a jeho hlavním uměleckým dílem *Poslední den Pompejí*, které vytvořil během jeho italského pobytu.

Brjullova přijíždí do Říma v roce 1823,⁵⁴ a velmi rychle k sobě přitahuje pozornost nejenom ruský mluvící římské komunity, ale i místních obyvatel. Podle názoru mnohých badatelů mu kultura a příroda Itálie pomohly rozvinout svůj přirozený talent i své základní umělecké akademické vzdělání. Malíř obohatil svou paletu sytými a bohatými barvami, které vyjadřují slavnostní atmosféru tohoto kraje. Posledních pět let jeho pobytu přineslo největší a nejslavnější plody jeho tvůrčí práce. Brjullova se naučil vytvářet volné a živé kompozice, často zobrazoval své modely v žánrových motivech, a tím se vyhýbal statické. Příkladem jsou jeho portréty *O. I. Orlová-Davydová s dcerou* z roku 1834 či *Jezdkyně* z roku 1832. Malíř rychle získal uznání v tvůrčích kruzích, jeho portréty byly vysoce ceněny mezi Římany a cestovateli z jiných zemí, jeho akvarely se scénami z italského života se snadno rozprodávaly mezi amatéry.⁵⁵

Námět jeho největšího díla *Poslední den Pompejí* [2] se zrodil ze zážitku z vykopávek v Pompejích, kterých se Brjullova mnohokrát zúčastnil.⁵⁶ Zříceniny byly poprvé odhaleny v 16. století, ale systematické vykopávky byly zahájeny teprve v 1807 roce. V roce 1822 došlo k dalšímu výbuchu Vesuvu, čímž se obnovil zájem o toto téma mezi uměleckou společností a veřejností. Ve stejném roce maluje britský malíř John Martin svůj známý obraz *Pompeje* [3]. Umělec Enslin v roce 1825 vytváří skici vykopávek v Pompejích. Skladatel Giovanni Pacini píše v témže roce operu o zániku antického města. Lze s jistotou říct, že tuto operu Brjullova slyšel a byl jí nadšen.⁵⁷ Právě uvedená opera mohla být jedním z impulzů, které vedly malíře k vytvoření *Posledního dne Pompejí*.

Téma osudu antického města přitahovalo v komunitě ruských umělců nejenom Brjullova. Orest Kiprenskij v 1830 roce zobrazuje dým sopky Vesuv a stipendista Petr Basin vytváří obraz *Zemětřesení v Rocca di Papa, nedaleko Říma* [4]. Zájem o toto téma neslabne ani ve

⁵⁴ Odjel z Říma v 1835 roce. Znovu se tam vrátil už na konci svého života v 1850 roce.

⁵⁵ Черемская, *Италия*, [Čeremskája, *Itálie*], (pozn. 6), s. 58.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 61.

⁵⁷ Brjullova se přátelil se skladatelem. V jeho obraze *Jezdkyně*, jako mladá holčička v růžových šatech, je zobrazena dcera skladatele.

druhé polovině 19. století. John Martin pokračuje v tvorbě své apokalyptické série, inspirované událostí v Pompejích. V roce 1889 ruský mistr Ivan Ajvazovskij maluje *Zánik Pompejí*, tragický děj se odehrává v prostředí typickém pro Ajvazovského – u moře [5].

Námět katastrofy rezonuje s Brjullovoou touhou po dramatických scénách, které mu umožňovaly využití složitých kompozic. V tomto případě byla jeho touha v souladu s náladami panujícími v evropské společnosti. Takzvaný typ „*picture of catastrophe*“, neboli „*katastrofické obrazy*“, byly velmi populární v první polovině 19. století po celé Evropě. Autory této malířské estetické filozofie jsou Théodore Géricault a William Turner.

Námět paniky v římském městě během prvního výbuchu Vesuvu v roce 79 dovoľoval malíři zobrazit v té době populární a romantické téma nadvlády nemilosrdných sil přírody nad osudem člověka, a to ve velkolepém rozměru plátna s vícenásobnými scénami, které upoutávalo pozornost diváka výraznými figurami s bohatou plasticitou, jasnými sytými barvami a neobvyklým světelným řešením.

2.2 Inspirace italskými mistry

Při tvorbě díla došlo k několika významným změnám kompozice. V jednom ze svých dopisů malíř píše: „*Pro namalování Pompejí mi nestačil můj talent, musel jsem se dívat na velké mistry.*“⁵⁸

V roce 1823 Brjullovo začíná pracovat nad svou závěrečnou prací – kopírováním *Aténské školy* od Raffaela Santiho ve Vatikánských muzeích. Po čtyřech letech tato nesmírně precizní a kvalitní kopie byla dokončena a vyvolala nadšení jak v Římě, tak i v Petrohradu.⁵⁹ O této fresce později Brjullovo řekl, že obsahuje všechny atributy malířství: dobře sestavenou kompozici, interakci postav, různorodost povah a výrazů, striktní logiku prostoru a přirozené osvětlení, perfektní jednoduchost spojenou s velkolepým stylem. Její kopírování bylo pro malíře nenahraditelnou zkušeností.

Ještě větší inspirací byla pro umělce nejspíše další Raffaelova vatikánská freska *Požár Borga* [6]. Právě ona jej inspirovala k vytvoření prvních skic pro *Pompeje*. Brjullovo převzal z této fresky mnoho detailů, například se inspiroval kompozicí oltářní zdi vpravo, ke které běží

⁵⁸ Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskaja masterskaja*], (pozn. 1), s. 63.

⁵⁹ Черемская, *Италия*, [Čeremskaja, *Italija*], (pozn. 6), s. 57.

zoufalí lidé. Do svého obrazu Brjullov převzal i postavu syna nesoucího svého otce na ramenou [7]. I přestože umělec výrazně změnil kompozici skupiny, nepodařilo se mu skrýt Raffaelův silný vliv.

Brjullovovy dopisy byly přeplněny nadšením z Raffaela a Leonarda da Vinci. Píše v nich, že tito mistři vynikají před ostatními svým „pravdivým zobrazením přírody“,⁶⁰ což se později stane měřítkem mistrovství i pro samotného malíře.

Brjullov byl zároveň fascinován i antickou sochařskou tvorbou: „to, co obdivujeme ve štuce, nemůže nás neohromovat v mramoru!“⁶¹ Velký vliv na malíře měl i boloňský manýrista Guido Reni. Tragický námět jeho díla *Vraždění neviňátek* byl Brjullovovi velmi blízký, proto lze v Pompejích najít určité rysy shodné s dílem Reniho [8].

Stejně tak se Brjullova dotkl i rebelující styl tvorby Michelangela, kde se umělec inspiroval například scénou *Potopy ze stropu Sixtinské kaple* [9], ve které jsou zobrazeni zděšení lidé utíkající před vodou a silné nahé postavy zobrazené ve složitých a výrazných zkratkách. Pro své dílo Brjullov převzal od Michelangela postavu matky běžící se svými dvěma dětmi, které jsou ukryté pod vzdouvající se rouškou. Brjullov mírně změnil kompozici prostřednictvím přidání postavy muže, ale inspirace Michelangelovým dílem je nepochybná [10].

Během své cesty do Boloni a Benátek si Brjullov uvědomil, že v porovnání s významnými díly Benátčanů, zůstává jeho obraz pouze „přípravným“.⁶² Malíř byl nadšen z Tizianového rukopisu, jehož barvy se mu zdály být „nevyzpytatelnými“. Na druhou stranu Jacopo Tintoretto jej ohromil svými rytmy a dynamikou kompozice. Brjullov pak začal ve své tvorbě používat pózy typické pro Tintoretta: postavy mírně se pootáčející zády k divákovi nebo vztahující ruce k nebi. V dílech Tiziana a Tintoretta malíř nachází rysy blízké své tvorbě: vážnost, tragédii a teatrální patos. Lze předpokládat, že právě Tintoretto inspiroval Brjullova k vytvoření takzvaného „volného centra“ v obrazech. Díky dalšímu Tintorettovému obrazu, *Vraždění neviňátek* [11], se Brjullov mohl naučit expresivitě, vyjádřené vícesměrovými pohyby postav či skupin. Ideu diagonálně ležícího nahého těla

⁶⁰ Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskaja masterskaja*], (pozn. 1), s. 63.

⁶¹ Ibidem, s. 64.

⁶² Ibidem, s. 64.

mohl také převzít z řady obrazů Tintoretta o svatém Markovi, například *Přenesení těla sv. Marka* [12].

2.3 Proces vytvoření *Posledního dne Pompejí*

Před namalováním *Posledního dne Pompejí* Brjullovo vytvořil desítky přípravných skic [13–15], jejichž část se dochovala dodnes. Například ve Státním ruském muzeu je uloženo album s prvními náčrty obrazu. Další album s uměleckými náčrty je umístěno ve státním Tretjakovském muzeu. Tyto náčrty poskytují důležité informace o průběhu tvorby Brjullovoho díla. V těchto skicích lze například sledovat, jak se postupně měnilo uspořádání jednotlivých skupin v obraze. Na tvorbu finální podoby malby po vytvoření prvních skic potřeboval Brjullovo celkem šest let. Samotné dílo bylo vytvořeno v letech 1830–1833.

Při vytvoření svého díla věnoval malíř hodně času důslednému studiu nejen historie Pompejí, ale i antického světa celkově. Každá postava, každý detail byly vytvořeny Brjullovem s velkou přemýšlivostí a pečlivostí tak, aby odpovídaly historické skutečnosti. Tyto drobné detaily nejsou vidět na první pohled, protože se ztratí v celkové kompozici, která má velikost 456,5 × 651 cm, ale při podrobnějším zkoumání lze vidět mistrovskou Brjullovoou práci, který dokázal pracovat na tak velkém formátu s tak malými detaily. Jedná se například o předměty z chámu spadlé z rozbitého kočáru, které se snaží zachránit kněz [16]. Zrcadlo, šperkovičky se šperky, která byla pravděpodobně okopírována ze sbírky Neapolského muzea [17], a mnoho dalších předmětů, které symbolizují ztrátu pohanského pompejského života.

Tragický námět *Posledního dne Pompejí* plně odpovídal požadavkům romantického umění 19. století. Obraz představuje katastrofu v jejím epicentru. Kompozice je rozdělena na různé skupiny postav, prožívající situaci různým způsobem. Spojujícím rysem pro všechny postavy je hrůza a strach ze smrti. „*Jeho postavy jsou překrásné při hrůze své situace*“, – psal Brjullovoův žák, kníže Grigorij Gagarin.⁶³ Brjullovo se ovšem snažil zobrazit nejenom strach, ale i lásku, obětavost a krásu lidských těl. Umění zde vystupuje jako ochrana před katastrofou. „*Jeho figury <...> nemají ten divoký horor, jakým dýchají Michelangelova drsná stvoření*“, – napsal Nikolaj Gogol.⁶⁴ Kníže Gagarin ve svých dopisech poznamenal:

⁶³ Черемская, *Италия*, [Čeremskája, *Itálie*], (pozn. 6), s. 75.

⁶⁴ Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskája masterskaja*], (pozn. 1), s. 65.

„Námět spojoval v sobě vášnivost nové školy a přísné vědění váženého klasicismu. On [Brjullovo] cítil, že silné kontrasty a nadměrné extrémy jsou správným způsobem, jak zapůsobit na dav.“⁶⁵

Podle názoru badatele Vladimíra Porudominského: „Brjullovo odvážně překonával akademický styl prostřednictvím vymyšlení a řešení složitých kompozicí, světelných a plastických úkolů. Malíř brilantně zvládl vymyslet scénu s velkým počtem lidí tak, aby ani v jednom místě nebyl vidět zmatek plánu. Nic neporušuje krásu ideálních obrysů postav a forem. Navzdory zdánlivému chaosu děje, ani jedna figura nepřekrývá druhou tak, aby porušila celkovou harmonii.“⁶⁶

Nejpozoruhodnějším pro diváky bylo ovšem neobvyklé světelné a barevné řešení obrazu. Na předním plánu se odráží studeným světlem na obličejích a figurách lidí fosforeskující světlo blesku. V pozadí oblohu pokrývají černo-červené odlesky požáru.

Zánik Pompejí symbolizuje hranici mezi pohanským a křesťanským světem. Tuhle myšlenku se Brjullovo pokusil vyjádřit ve figuře pohanského kněze, který se snaží zahránit chrámové nádoby před katastrofou, a ve figuře křesťana v levé části obrazu. Ten jakoby ztuhl a dívá se na zuřící vulkán, který je symbolem stoického přijetí Božího hněvu. „Znění“ samotného plátna lze porovnat s dramatickým operním finálem.

Vedle postavy křesťana je skupina s matkou, která objímá své dcery a nejmladší dívka skládá ruce v němé modlitbě. Za nimi je rodina, pro jejíž znázornění našel Brjullovo inspiraci pravděpodobně u Michelangela. Otec objímá ženu, která drží ve svém náručí miminko a druhou rukou přikrývá druhé nahé dítě. Otec, v nevolném gestu ruky, jakoby se snaží odstranit katastrofu, která se blíží, a nevšímá si, jak mu jeho syn stoupl na nohu. Tento detail připomíná scénu z fresky Jidášův polibek od Giotta di Bondone [18], kde jeden ze zbrojnošů stoupl na nohu židovskému muži, ale kvůli mimořádnému napětí scény, tento muž si toho ani nevšiml. Je možné, že Brjullovo tento detail také převzal od italského mistra. Další dítě v náručích maminky se natahuje k mrtvému ptáku na zemi. Tato obliba znázornění drobných detailů je možná právě to, co dělal obraz tak přitažlivým pro Brjullovy současníky.

⁶⁵ Черемская, *Италия*, [Čeremskája, *Itálie*], (pozn. 6), s. 75.

⁶⁶ Владимир Порудоминский, *Брюллов*, Москва 1979, [Vladimír Porudominskij, *Brjullovo*, Moskva 1979], s. 163.

Zajímavá je také postava skloněného muže vlevo, který se uprostřed chaosu a zmatku snaží chytit minci spadlou na zemi. Tento muž je součástí velké skupiny lidí vlevo, kteří ve svém celku představují připoutanost k pozemským požehnáním tohoto světa. Dva muži se snaží unést nějaký nábytek, ženy za nimi berou zlaté nádoby, muž vedle nich, držící na hlavě krabici se štětky a svitky, je pravděpodobně autoportrétem samotného umělce. Je možné, že tímto autoportrétem, zasazeným do skupiny, kde se každý snaží zachránit to nejcennější pro něj, chtěl Brjullovo naznačit, že pro něj je to nejcennější právě umění.

První úspěch obrazu přinesla výstava v Římě a Miláně. Podle svědectví knížete Gagarina, Brjullova všude přijímali jako génia. O dojmu, který vyvolává obraz u diváků, se dá soudit například z dopisu ruského spisovatele Nikolaja Rožalina, který v té době pobýval v Římě: „*U nás v Římě byla nejdůležitější událostí výstava Brjullovoho obrazu v jeho ateliéru. Celé město se šlo na ni podívat.*“⁶⁷ V tomto dopise svému známému literárnímu kritikovi Ševyrovovi píše Rožalin, že Brjullova nazývali „*grand'uomo, un altro Raffaello*“. Ve svém dopise Rožalin zmiňuje, že dánský sochař Bertel Thorvaldsen pobývajícím v té době v Římě řekl, že ze současných malířů nikdo nemůže ani vymyslet podobnou kompozici. Co se týče samotného Rožalina, ten nebyl z obrazu moc nadšen. Vyjádřil se k němu docela kriticky: „*provedení je brilantní, ale francouzské, stejně jako i celý charakter obrazu*“.⁶⁸

Na začátku roku 1834 byla publikována sbírka zahraničních textů v překladu Valeriana Langer *Kolekce popisů obrazu Brjullova – Poslední den Pompejí*. Ve stejném roce spisovatel Osip Senkovskij pod záhlavím *Nový Michelangelo* vydal, ve své knize *Knihovna pro čtení*, články zahraničních autorů o Brjullovoem obrazu. V roce 1835 byl obraz přivezen do Ruska a Brjullovo se stal hrdinou dne, na jeho počest se pořádali slavnosti, psali pochvalné ódy: „*I stal se poslední den Pompejí pro ruský štětec prvním dnem!*“ – napsal v roce 1836 spisovatel Evgenij Boratynskij.⁶⁹

I když Brjullovo obraz vyvolal obrovské nadšení široké a umělecké společnosti jak v Rusku, tak i v Itálii, objevovaly se spolu s tím i velmi negativní kritické soudy několika badatelů. Ti kritizovali obraz především za jeho přílišnou dramatičnost a teatralitu. Názory těchto badatelů a oprávněnost jejich kritiky budou podrobněji rozebrány ve čtvrté kapitole.

⁶⁷ Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskaja masterskaja*], (pozn. 1), s. 67.

⁶⁸ Ibidem, s. 57.

⁶⁹ Šamurinov – Šamurinová, *Ruské malířství* (pozn. 20), s. 31.

3. Alexander Ivanov a *Zjevení Krista lidu*

3.1 Podněty k vytvoření *Zjevení Krista lidu*

Ivanov Alexander (1806–1858) je dalším významným ruským malířem, kterému přinesl slávu italský studijní pobyt. V roce 1830 nabídla Společnost pro umělecké ceny Ivanovovi, jako slibnému malíři, stejně jako i Brjullovi, placenou studijní cestu do Říma. Své zahraniční studium však Ivanov začal již dlouho před příjezdem do Itálie. Během své cesty malíř navštívil Rakousko, Německo, Čechy a další evropské země, aby se seznámil s nejslavnějšími evropskými uměleckými památkami. Jeho cestovní deníky jsou plné zážitků z návštěv evropských muzeí.

Největší vliv měla na malíře ovšem samotná Itálie. Prvky italského klasického umění jsou vidět již v jeho prvních zahraničních pracích. Vnímání umění italských geniů mohlo posloužit jako prvotní impulz k vymyšlení vlastní ideje. Dle vlastního dopisu kněžně Marii Nikolajevně bylo jeho cílem co nejvíce se přiblížit k nejlepším vzorům italské školy, převzít od nich to nejlepší a vytvořit svůj osobní styl.⁷⁰

V roce 1834 Ivanov vytvořil plátno *Noli me tangere* [19] zachycující okamžik zjevení Krista Máří Magdaléně. Toto plátno bylo důležitou přípravnou etapou na cestě malíře k vytvoření jeho hlavního životního díla – obrazu *Zjevení Krista lidu*.

Již během své cesty do Říma Ivanov přemýšlí nad konceptem velkého historického plátna na biblické téma. Nápad namalovat okamžik zachycující zjevení Mesiáše lidu se zrodil z důkladného studia Starého a Nového Zákona. Ivanova přitahovala myšlenka zobrazení námětu, který doposud nebyl nikým z malířů namalován.⁷¹ Malíř se snažil ukázat celé lidstvo v rozhodujícím okamžiku, který určí jeho osud. Tento okamžik se zdál Ivanovovi jedním z nejdůležitějších okamžiků Bible, představující setkání Starého a Nového světa.

Ivanov se připravoval tři roky: studoval Evangelium, geografické informace o Palestině, cestoval po celé Itálii a vyhledával vhodné krajiny, které by se podobaly těm palestinským, navštívil desítky chrámů a synagog a vyhledával portréty židů pro svou malbu. Ještě na začátku svého pobytu v Itálii Ivanov navštívil sever země, aby prostudoval malířství 14. století. Na rozdíl od umělců Nazarénů si Ivanov v umění 14. a 15. století všiml nejenom

⁷⁰ Виноградов, Александр Иванов, [Vinogradov, Aleksandr Ivanov], (pozn. 40), s. 586.

⁷¹ Tento námět avšak byl několikrát malíři zobrazen. Podrobněji se to rozebírá v podkapitole 3.3.

vnějších projevů zobrazení forem, ale i vnitřního vztahu k zobrazenému předmětu. Jeho nadání vidět skrytý smysl symboliky námětu spolu s četbou nesmírného množství duchovní literatury umožnily Ivanovovi přenést hloubku evangelického příběhu do svého díla. Při vytvoření *Zjevení Krista lidu* mu také hodně napomáhala klidná atmosféra Itálie: „*Kde se dá toto dílo nejlépe realizovat, jestli ne v Itálii 15. století?*“⁷²

3.2 Inspirace italskými mistry

Kopírování slavných děl italských mistrů přispívalo k hlubšímu pochopení italského umění během studijního pobytu malíře a bylo proto povinností všech ruských stipendistů. Výjimkou nebyl ani Alexander Ivanov. U každého italského umělce se malíř něčemu učil a přebíral jednotlivé detaily obrazů do své tvorby. Velký dopad na Ivanova měli především benátští malíři 16. století – Jacopo Tintoretto a Paolo Veronese. Fascinoval ho jejich smysl pro barvu, kolorismus a senzualismus. U Raffaela Santiho se malíř naučil zákonům harmonické kompozice. U Michelangela Buonarrotiho, při kopírování fresek Sixtinské kapli, se Ivanov učil plastické expresivitě. V Padově na něj zapůsobily fresky v kapli Scrovegni v provedení Giotto di Bondone, u kterých si Ivanov všiml „jednoduchého slohu“ v souvislosti s „úžasnými postavami a expresemi“.⁷³ Stejně tak u Masaccia a Domenica Ghirlandaia si všimá jejich vynikající práce s „pozorováním přírody“.⁷⁴ Hledání přirozenosti bude pak základním kamenem v Ivanovově tvorbě.

Stejně jako u Brjullova v *Posledním dni Pompejí*, si lze všimnout i u *Zjevení Krista lidu* množství převzatých detailů z různých obrazů významných italských mistrů a antických soch. „Půjčení“ postav nebo celých kompozic od slavných mistrů bylo v první polovině 19. století poměrně častým jevem. Například ve svém obraze *Noli me tangere* Ivanov kopíruje celou kompozici z fresky Giotto stejného tématu [20]. Na komentáře kritiků o kopírování různých detailů Ivanov vždy odpovídal, že v tom nevidí nic špatného.

Zároveň lze u malíře v některých případech pozorovat i složitější interakci s původním zdrojem. Na jeden z komentářů kritiků o podobnosti jeho figury otroka na obraze *Zjevení Krista lidu* [21] s antickou sochou *Brusiče*, Ivanov odpověděl takto: „*no a co z toho, že mi vyčítají, že můj Otok je podobný Brusiči. Kdybyste se podívali podrobněji, všimli byste si i*

⁷² Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskaja masterskaja*], (pozn.1), s.166.

⁷³ Ibidem, s. 169.

⁷⁴ Ibidem, s. 169.

další shody.⁷⁵ Antickou sochu *Brusiče* Ivanov pravděpodobně viděl v galerii Uffizi [22]. Zalíbil se mu postoj figury, a proto ho později použil s drobnými změnami i u své postavy otroka.⁷⁶ Ivanov zanechal ve stejné poloze ruce a nohy, avšak otočil otrokovi hlavu tak, aby se díval na Jana Křtitele.

V prvních letech svého pobytu v Římě Ivanov strávil hodně času kopírováním antických soch. Zajímal ho především problém oživení antického mramoru, oživení mrtvého materiálu. Malíř zanechal po sobě desítky skic nejslavnějších antických soch a sousoší. Inspiraci těmito sochami lze najít i ve mnoha postavách ve *Zjevení Krista lidu*. Mnoho z jeho skic má natolik mistrovské provedení, že mohou dokonce soupeřit s antickými originály. Například jeho skica *Venery* z galerie Uffizi působí dokonce monumentálněji než originál [23]. Skrz sochařskou formu u něj lze cítit plasticitu ženské modelky. Motiv spirály v této soše pak poslouží Ivanovovi vzorem při vytvoření postav, u kterých malíř chtěl vyjádřit statiku a dynamiku současně. Ve *Zjevení Krista lidu* to lze vidět například u trojice obnažených postav mužů vpravo.

Při kopírování Laokoona se Ivanov snažil dosáhnout jiného cíle [24]. V tomto případě se malíř snažil zachytit napětí lidského těla, které malíř viděl v pohybu hlavy Laokoona. Naklonění hlavy dopředu a silné otočení krku dozadu bude pak jím používáno v různých variacích v obraze *Zjevení Krista lidu*. Náznak stejného pohybu lze vidět například u postavy levíta třesoucího se chladem nebo u postavy otroka. Pro Ivanova bylo důležité vyjádřit emoce postav při setkání se Spasitelem nejenom prostřednictvím výrazů v obličejích, ale i napětím jejich těl, jako kdyby postavy musely vynaložit fyzické úsilí, aby se duchovně obrátily ke Kristu.

Nadšení ze sousoší Laokoona mělo obrovský dopad na malířovo dílo. Ivanov vybíral různé detaily ze sousoší a předělával je pro své potřeby. Například u postavy nahého muže, vylézajícího z vody v levé části obrazu, lze pozorovat přímou inspiraci jedním ze synů Laokoona. Ivanov zanechává skoro stejný postoj nohou muže, ale otáčí figuru tak, aby se díval na Krista. Obličej svatého Jana Křtitele byl také inspirován Laokoonovou postavou [25]. Vidíme stejná přitvřená ústa, trochu křivý nos, napjaté čelo s hlubokými vráskami. Působící obličej navíc doplňují husté kudrnaté vlasy a vousy.

⁷⁵ Ibidem, s. 169.

⁷⁶ První, kdo si všiml shody, byl historik umění Michail Allenov.

Při vytvoření postavy Jana Křtitele se Ivanov mohl také inspirovat Raffaelovým obrazem *Madonna di Foligno* z Vatikánského muzea [26] nebo i sochou Jana Křtitele od Jean-Antoine Houdona, která se nachází ve sbírce galerie Borghese. Co se týče celkové povahy postavy a jejího oblečení, socha je velmi podobná Ivanovově realizaci v malbě.

Při kopírování a pozorování velkých italských malířů a sochařů Ivanov postupně hledal svou vlastní cestu. Klasické umění mu dávalo nápovědy, které on potřeboval, které mu pomáhaly v jeho individuálních tvůrčích projevech. Bude vhodné citovat Leonarda da Vinci, poněvadž Ivanov si ho hodně vážil a považoval ho za svého duchovního učitele: „*u malíře jsou dva cíle: člověk a projev jeho duše. První cíl je jednoduchý, druhý je těžký, poněvadž malíř musí vyjádřit duši člověka skrz jeho pohyb.*“⁷⁷ Právě tohoto cíle se snažil dosáhnout Ivanov ve svém *Zjevení Krista lidu*.

Ačkoliv Ivanov kopíroval mnohé detaily z děl italských mistrů, jiné detaily a prvky zároveň úmyslně ignoroval. Tak se malíř například úmyslně vyhýbá v renesanci poměrně často používanému způsobu umístění postav obrácených k divákovi, které se dívají přímo na něj a zvou diváka zúčastnit se děje na plátně. Reakce postav na zjevení Krista není teatrální, Ivanov se snažil přirozeně zobrazit gesta a emoce postav. V tom se malba například hodně liší od *Posledního dne Pompejí*.

Po dlouhé době se badatelé shodli, že námět *Zjevení Krista lidu* nemá žádné předchozí analogie v malířství. Sám Ivanov považoval námět *Zjevení* za svůj originální nápad, nerealizovaný předtím v žádné malbě: „*námět tento si nebyl všimnut nikým z velkých mistrů*“.⁷⁸ Ale není to zcela pravdivé. V galerii Borghese se například nachází obraz od Paola Veronese *Kázání Jana Křtitele* [27], kde Jan Křtitel ukazuje trojici židů na Krista, Kristus se nachází ve druhotném plánu a jde směrem k nim.⁷⁹ Kompozice dvou obrazů, ačkoliv jsou podobné umístěním hlavních postav – Jan Křtitel na předním obrazovém plánu a Kristus přichází – jsou naprosto odlišné v tom, jak kompozice vymezuje hlavní postavu obrazu a směřuje k ní pozornost diváka. U Veronese na sebe Jan Křtitel poutá více pozornosti a Kristova postava je zde druhořadá, oproti tomu Ivanov dává akcent přímo na Krista

⁷⁷ Robert Wallace, *The World of Leonardo: 1452–1519*, New York 1997, s. 80.

⁷⁸ Степанова – Погодина, *Рим – русская мастерская*, [Stěpanovová – Pogodinová, *Rim – ruskaja masterskaja*], (pozn. 1), s. 173.

⁷⁹ První na tuto shodu ukázala badatelka Světlana Stěpanovová.

prostřednictvím umístění jeho postavy do prázdného prostoru roviny ve vzdálenosti od ostatních postav.

I když Ivanov často kopíruje do své malby různé postoje a portréty z děl jiných mistrů, samotná kompozice *Zjevení Krista lidu* nemá analogie. V zobrazení přírody a umístění postav Ivanov nekopíruje žádnou cizí malbu, ale lze předpokládat, že při jejím vytvoření se mohl italskými díly inspirovat, i když zatím nebyly objeveny žádné písemné podklady, které by toto potvrzovaly. Určité shody *Zjevení Krista lidu* si lze všimnout s jedním obrazem od Domenichina, jehož obraz se nachází v galerii Borghese a jmenuje se *Dianin lov* [28]. Děj se tady také odehrává v krajině vedle řeky. Stejně jako i u Ivanova se na pozadí objevují hory a za postavami jsou namalovány stromy. Postavy na předním plánu se koupou v řece a vpravo jsou nahé postavy, které už vylezly z vody. Námětově stejnou kompozici lze najít i v dolní polovině *Zjevení Krista lidu*. Domenichinův Diana je větší než ostatní figury a připoutává k sobě více pozorností, Ivanov také zvětšuje postavu Jana Křtitele, aby působil monumentálněji. Scéna na obraze Domenichino je dělena diagonálně na dvě části – přední s Dianou a dalšími postavami, a zadní, kde je umístěno několik malých postav. Stejně tak i Ivanov využívá diagonálního rozdělení scény, do přední umísťuje zvětšeného Jana Křtitele s ostatními postavami, a do zadní scény umísťuje Krista. Na inspiraci Ivanova tímto obrazem zatím nikdo z badatelů neupozornil, je proto nutný hlubší badatelský výzkum této problematiky.

3.3 Proces vytvoření *Zjevení Krista lidu*

Proces vytvoření *Zjevení Krista lidu* trval dvacet let. Dílo vznikalo mezi lety 1837–1857. Během této doby Ivanov mnohokrát změnil kompozici, počet a postoj postav. Pro *Zjevení* Ivanov vytvořil přes šest set náčrtků, které představovaly různé variace postav i přírody. Z těchto náčrtků lze cítit živost a lehkost, která pak bude chybět v konečné realizaci.

Raná skica obrazu *Zjevení Krista lidu* [29] svou kompozicí, expresí a osobitostí postav připomíná boloňské mistry – Domenichino a Guerchino. V této skice převládají žánrové scény, lidé ležící na zemi, někteří ještě pořád stojí po pas ve vodě, jiní se naopak oblékají – důraz je zde kladen nikoliv na Krista, ale lidi, na jejich hříšnou spojitost se zemí. Historický epochální děj tady vypadá jako obyčejná scéna ze života. Kritika ze strany kolegů ovšem přinutila Ivanova k četným předěláváním kompozice obrazu v následujících letech. Od této doby Ivanov hledá inspiraci v tvorbě Raffaela. Zvětšuje postavy, snižuje počet lidí,

zjednodušuje a zaostřuje trajektorie pohybu postav. Inspiraci Rafaelem lze vidět například i v tom, jak jsou levá a pravá skupina postav přitahovány k centru, v zobrazení postav zezadu, a v jasném rytmu otáčení a naklonění postav. Při tom všem Ivanov zanechává pro něj důležitou koncepci tíhnutí lidí k zemi. Při pohledu na tyto postavy v nich lze cítit určitou těžkost, jako kdyby jim jejich hříšnost nedovolovala narovnat záda.

Slavný ruský malíř 19. století Ilia Repin takhle popsal námět a děj na Ivanovově obraze: „*Je tam zobrazen utlačенý lid, žízňící po svobodném slově, jdoucí v družném davu za nadšeným hlasatelem „Předchůdcem“. Lid si jej zamiloval, ve všem mu bezvýhradně věří a čeká jenom na rozhodnou výzvu k činu. Zde se na obraze objevuje majestátní a přitom skromná postava, plná klidné rozhodnosti, s pohledem podmaňující síly. Kazatel právě skončil své kázání, kterým pronikl do hloubi duše; pohledy všech se k němu upřely v mlčení plném posvátného nadšení a on odhodil svůj plášť, vztáhl ruce k reformátorovi, sestupujícímu s hory, a pronáší s ohromnou radostí, jako by tím končil svou řeč: A tu přichází posel boží, který položí za vás své kosti, aby zlepšil váš osud!*“⁸⁰

Děj malby vychází z první kapitoly Janova Evangelia (Jan 1: 29–31) a třetí kapitoly Evangelia od Matouše (Mt 3: 1–7). Námět malby lze označit jako příchod Ježíše Krista k židům v momentě, kdy je křtí Jan Křtítel. Děj se odehrává v poušti, na skalnaté rovině vedle řeky Jordán. Na horizontu jsou vidět krásné modré hory. Vlevo za postavami malíř vytvořil detailně propracované stromy. Příroda připomíná izraelskou krajinu, i když byla inspirována italskou.

Všechny postavy, kromě Ježíše Krista, jsou zobrazeny vedle sebe, v jakési lidské hříšné spojitosti, a celá skupina lidí vytváří esovitou formu, která začíná v levém dolním rohu malby, horizontálně pokračuje přes celou malbu k horizontu v horní pravé části malby, čímž vzniká podoba písmena „s“. Ivanov zde používá oblíbenou techniku starých italských mistrů⁸¹ a ořezává figury po okrajích malby, chce tak dosáhnout dojmu nekonečného proudu lidí, kteří se přišli pokřtít. Ivanov záměrně odděluje Krista a dav, čímž odděluje nebeské od pozemského. Skoro uprostřed obrazu je postava Jana Křtitele, který drží v ruce dřevěný kříž

⁸⁰ Garšin, *Ruské malířství* (pozn. 16), s. 63–64.

⁸¹ Často této techniky využíval Giotto di Bondone.

a ukazuje na Spasitele. Je vyšší než ostatní figury, působí monumentálněji a přitahuje tak na sebe více pozornosti.

Ivanov se snažil zobrazit námět co nejpřesněji z historického hlediska, proto požádal Společnost, aby mu dovolila uskutečnit cestu do Jordánska pro zpracování materiálu k malbě.⁸² Šlo mu především o důvěryhodné zobrazení izraelské krajiny, obličejů postav, zobrazení dobového oblečení. Zajímavé je, že Ivanov, kterému hodně záleželo na důvěryhodném zobrazení, namaloval v ruce Jana Křtitele kříž, který křesťané začnou uctívat až po ukřižování Ježíše Krista. Lze tak předpokládat, že kříž tady má skrytý sakrální symbol a odkazuje na budoucí smrt Spasitele.

Kolem Jana Křtitele je mnoho lidí v pestrém oblečení, mezi nimiž jsou i budoucí apoštolové a Kristovi učedníci. Vlevo od Jana Křtitele je mladý Jan Evangelista, za ním šedovlasý Petr, potom Ondřej a za ním – Bartoloměj. Ivanov se snažil zobrazit na plátně lidi různého společenského postavení a věku. Někteří se dívají na přicházejícího Krista, někteří na Jana Křtitele, jiní zase komunikují mezi sebou anebo jsou ponořeni do vlastního vnitřního světa. Ivanov se tady snažil zobrazit lidi v různém stavu jejich víry. Lze se tady setkat s různými emocemi: zvědavost, úžas, pochybnost, radost, nenávisť.

Inspirace pro každý obličej Ivanov hledal buď u jiných mistrů, anebo na italských ulicích. Podle názoru Světlany Stěpanovové, se Ivanov vyhýbal použití portrétů svých současníků nebo vlastního autoportrétu. Usiloval tak o historickou autenticitu evangelického příběhu bez použití těchto modernistických prvků. Avšak existují i jiné názory badatelů, kteří se domnívají, že nejbližší postava ke Kristu je možným portrétem slavného ruského spisovatele Nikolaje Gogola.⁸³ Při srovnání tohoto portrétu s dobovými portréty spisovatele lze najít shodné portrétní rysy – černé vlasy, vousy, zakřivený nos [30]. Nikolaj Gogol a Alexander Ivanov byli dobrými přáteli skoro celý život. Kromě toho Gogol byl jedním z mála lidí, se kterými se Ivanov dělil o své ideje a myšlenky týkající se své práce. Můžeme předpokládat, že Ivanov skutečně zobrazil Gogola jako jednu z postav z řad lidí, kteří se obrací ke Kristu.

⁸² Ivanov několikrát žádal Společnost o studijní pobyt do Izraele. Zdůvodňoval to tím, že by se mu tento pobyt pomohl k realizaci obrazu. Především, malíř měl problém se ztvárněním izraelské krajiny. Ovšem, Společnost jeho žádost odmítla, a Ivanov se musel použít italské motivy pro zobrazení izraelské přírody.

⁸³ Игорь Виноградов, Явление картины – Гоголь и Александр Иванов, *Наше Наследие* № 54, Москва 2000, [Igor' Vinogradov, Javlenie kartinny – Gogol i Aleksandr Ivanov, *Naše Nasledie* № 54, Moskva 2000], s. 3.

Existuje také názor, že sedící muž s holí, stojící za Janem Křtitelem, je autoportrétem malíře. Tento názor ovšem zatím nebyl badatelsky podložen.

V roce 1858 po skončení tvorby obrazu se rozhodl Ivanov vrátit do Petrohradu a ukázat své dílo ruské společnosti. Nejdřív bylo *Zjevení Krista lidu* představeno příslušníkům carské rodiny a prezidentovi Akademie umění. I když ze strany cara nezazněla žádná vyslovená kritika, car Nikolaj se rozhodl zaplatit za obraz, místo slibovaných třiceti tisíc, jenom patnáct, takže celému Petrohradu bylo brzy jasné, že obraz Ivanova „*nenadchl dvůr tak, jako Brjullova obraz*.“⁸⁴

I přestože práce Ivanova nevyvolala v Petrohradu takové nadšení, jako *Poslední den Pompejí Brjullova*, dostávalo se mu hodně chvály od znalců. Tři dny po vernisáži se v časopise *Sankt-Peterburgske vědomosti* objevil anonymní článek: „*Práce a svědomitost jsou nepochopitelné! Pan Ivanov je benediktýn naší doby. Jeho obraz je akademií malby pro mladé umělce. Pan Ivanov musel vydržet dlouhý, těžký boj a zvítězil*.“⁸⁵ V roce 1858 Petr Vajzenskij věnoval Ivanovovi báseň. Slavný ruský spisovatel pro něj použil pojmenování „*básník a dřič-malíř*.“

Spolu s pozitivními recenzemi se ovšem objevovala i kritika. V časopise *Syn Otečestva* se po vernisáži objevil velmi kritický článek Vasilije Tolbina, prostřednictvím kterého vyjádřila svůj negativní postoj k obrazu akademická společnost. Tolbin kritizoval na obraze úplně všechno, kolorit, techniku, necudné nahé postavy. Dle něj malíř nesplnil očekávání ani dvora ani Akademie.⁸⁶ I když Ivanovova tvorba nebyla vysoce oceněna jeho současníky, pozdější generace umělců *peredvižníků* ji obdivovala a pokládala Ivanova za svého učitele. Malíř Ivan Kramskoj v roce 1880 napsal Vladimíru Stasovovi: „*Co se týče Ivanovových progresivních myšlenek, pak jsem ochoten dát největší množství vykřičníků! Vždycky si pamatují, že i když se mnohé z Ivanovových myšlenek dnes shodují se všemi nejlepšími umělci, ve třicátých letech jeho obraz musel být revolucí!*“⁸⁷

⁸⁴ Надежда Ионина, *Сто великих картин*, Москва 2002, [Nadežda Ioninová, *Sto velikich kartin*, Moskva 2002], s. 249.

⁸⁵ Людмила Маркина, Александр Иванов: одиссея его Картины, *Наше Наследие*, № 83–84, Москва 2007, [Ljudmila Markinová, Aleksandr Ivanov: odiseja jeho kartiny, *Naše Nasledije*, № 83–84, Moskva 2007], s. 1.

⁸⁶ Владимир Григорян, *Медленный дар*, [Vladimír Grigorjan, *Medlennyj dar*], https://nearyou.ru/100kartin/100kart_48.html, vyhledáno dne 19.4.19.

⁸⁷ Владимир Стасов, *О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве*, [Vladimír Stasov, *O značení*

4. Vliv italských studijních pobytů na uměleckou tvorbu stipendistů v první polovině 19. století

4.1 Metodologický přístup

Většina badatelů při zkoumání italského období stipendistů anebo konkrétně Ivanovovy a Brjullovy tvorby označuje jejich italský studijní pobyt za silně pozitivní impulz v jejich tvorbě. Avšak během zpracování této bakalářské práce se autorka setkala s názory několika badatelů, kteří zpochybňovali pozitivní vliv italského pobytu na tvorbu stipendistů, nebo ho dokonce hodnotili spíše jako negativní. Stejně tak i v odborné literatuře se můžeme setkat, vedle nadšení a chvalitebných recenzí ruských stipendistů, s negativní kritikou, která se týkala hlavně ruských umělců, kteří v Římě neuměli zacházet se svou znovuobjevenou svobodou. Kovalevskij se tak ve svém článku vyjadřoval o stipendistech: „*mladí slibní lidé po skončení Carské akademii umění odjíždí z Petrohradu, pak dva roky o nich nic není slyšet, na třetí rok posílají nějaký portrét, autoportrét, Italku u studny, anebo něco podobného ve stejné manýře, a dále se malíř úspěšně vrátí do vlasti*“.⁸⁸ Lze se setkat i s kritikou jiného druhu, která souvisela nejenom s chováním stipendistů, ale i s nevalnou kvalitou jejich prací. Toto kritické posouzení však nikdy nebylo podloženo důvěryhodnou argumentací a této problematice zatím nebyla věnovaná žádná samostatná vědecká publikace.

Proto se v této kapitole autorka bude snažit odpovědět na otázku, zda italský pobyt měl pozitivní nebo negativní vliv na uměleckou tvorbu ruských stipendistů první poloviny 19. století, a jakou roli v jejich uměleckém rozvoji během pobytu v Itálii sehrála Carská akademie umění či Společnost pro umělecké ceny. Pro dosažení tohoto cíle bude autorka porovnávat dvě nejslavnější Ivanovova a Brjullova díla, vytvořená v období jejich studijního pobytu v Římě – *Zjevení Krista lidu* a *Poslední den Pompejí* – s jejich méně slavnými či skoro neznámými pracemi pocházejícími ze stejného období, které ovšem nebyly vytvořeny na popud Akademie či Společnosti. Porovnání těchto dvou skupin uměleckých děl pocházejících ze stejného období umožňuje věrohodným způsobem

Brjullova i Ivanova v rusckom iskusstve],

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1861_o_znachenii_brjullova_i_ivanova.shtml, vyhledáno dne 5.2.19.

⁸⁸ Павел Ковалевский, Русские художники в Риме, *Санкт-Петербургские ведомости*, № 138, Санкт-Петербург 1857, [Pavel Kovalevskij, Ruskije chudožniki v Rime, *Sankt-Peterburgskije vedomosti*, č. 138, Sankt-Peterburg 1857], s. 718.

porovnat odlišnosti v jejich uměleckém stylu diktovaným vlivem výše zmíněných organizací.

V případě Brjullova autorka bude analyzovat jeho šlechtické portréty vytvořené během italského pobytu. V případě Ivanova budou zkoumány jeho *Biblické skici*, nad kterými malíř pracoval během svých posledních let života i Itálii. Volba právě těchto děl je diktována vlivem několika faktorů. Zaprvé, jak Brjullovovy portréty, tak i Ivanovova série *Biblických skic* byly vytvořeny v Římě, stejně jako *Pompeje* a *Zjevení*. Vzhledem k této skutečnosti autorka předpokládá, že italské umění mělo značný vliv na vznik obou děl. Zadruhé, stejně jako *Pompeje* a *Zjevení* i Brjullovovy italské portréty a Ivanovovy *Biblické skici* lze považovat za dospělé práce umělců, to znamená, že mohou být porovnávány s jejich nejslavnějšími pracemi. Brjullov maluje rozebírané portréty již jako proslulý malíř, právě po slávě *Pompejí*. Ivanov vytváří svou rozsáhlou sérii skic v 50. letech 19. století, a tuto sérii lze považovat za završující práci jeho života. Zatřetí, na rozdíl od dvou jejich slavných italských děl, portréty a *Biblické skici* nebyly vytvořeny za účelem ohlášky pro širokou společnost. Brjullov vytváří své portréty pro své známé a přátele, Ivanov svůj *Biblický cyklus* dokonce skoro nikomu neukázal. Lze proto předpokládat, že při vytvoření těchto děl malíři nebyli pod tlakem ze strany ani Akademie ani Společnosti. Oproti tomu *Pompeje* a *Zjevení* byly vytvořeny pod přísným dohledem Společnosti a Akademie.

Ve snaze potvrdit či zamítnout tuto teorii bude autorka zkoumat, zda mezi zmíněnými pracemi lze identifikovat patrný kvalitativní rozdíl či nikoliv. Svou argumentací autorka dále podporuje názory dalších badatelů, kteří se věnovali zmíněným Brjullovovým portrétům a Ivanovovým *Biblickým skicám* a porovná je s kritikou *Pompejí* a *Zjevení*.

4.2 Kritické posouzení *Pompejí* a *Zjevení*

Jak již bylo zmíněno ve druhé a třetí kapitole této práce, dvě nejslavnější díla ruského umění první poloviny 19. století paradoxně vznikala za hranicemi Ruska – v Římě. *Poslední den Pompejí* vznikl mezi lety 1830–1833, Brjullov v té době žil v Itálii již sedm let. Za tuto dobu vzniklo mnoho dalších děl – různé italské motivy, portréty šlechty, ale hlavně velké množství kopií obrazů různých italských mistrů. Nejslavnější je kopie *Aténské školy* od Raffaela Santiho ve vatikánské *Stanza della Segnatura*, kterou u něj objednala sama Společnost.

Lze tvrdit, že Brjullovo hlavní dílo – *Poslední den Pompejí*, jakoby vsálo do sebe desítky a desítky detailů z různých děl italských mistrů. Malíř se hodně inspiroval Michelangelem, Raffaelem, Tintorettem, Guido Renim, početným množstvím antických soch, které Brjullof kopíroval v různých galeriích. Od vymyšlení kompozice až po zpracování samotných portrétů – celý obraz v sobě nese silnou pečeť Itálie. Společnost, Akademie, Imperátor Nikolaj a celá ruská společnost byli z obrazu nadšeni, Brjullova nazývali „*Velikým Karlem*“, „*Druhým Michelangelem*“ a na jeho počest uspořádali slavnosti. Malba plně vyhovovala vkusu tehdejší ruské společnosti: historický námět, romantický žánr, který odpovídal tehdejší módě a oblíbě italského umění, především italské renesance. Navzdory převažujícímu obdivu měla místo i negativní kritika, která byla spojena především s neživostí provedení, nerealističností gest postav, teatrálností a falešností scén.

Jeden ze současných kritiků Brjullovy tvorby Evgenij Jajlenko píše: „*Když zkoumáš malbu a vztahující se k ní dokumenty, vzniká pocit, že Brjullof, řízený stylistickými motivy, chtěl vytvořit plátno nikoliv pouze v historickém duchu, ale kdyby se dílo ke staré škole opravdu vztahovalo, přitom ale s chybějícím „vážným“ obsahem. Malíř překvapoval své současníky svou schopností k transformaci anebo „manýře“, hledání krásy se zde otáčí k touze překvapit diváka.*“⁸⁹

Kritizovali plátno i v Paříži, kde obraz pobýval na výstavě ještě před odvozem do Ruska. Kritici poukazovali na různé nedostatky obrazu, všímali si, že malba byla silně inspirovaná francouzskou a italskou malbou a označovali ji za „*staromódní*“. Zde je příklad recenze z předního francouzského časopisu *L'Artiste*: „*Ukázka v Paříži „Posledního dne Pompejí“ je opožděna o nějakých dvacet let. Svým talentem je pan Brjullof blízky některým z našich slavných malířů doby Říše <... > Nepopíráme nemnohé, ale pozoruhodné kvality obrazu pana Brjullova <... > Ačkoli většina epizod této kolosální scény je interpretována s falešnou a divadelní nadsázkou, která je charakteristická pro naši starou klasickou školu, některé další momenty jsou však řešeny s jednoduchostí a silou. Nakonec ale obraz vytváří spíše komický než působící efekt.*“⁹⁰

⁸⁹ Евгений Яйленко, *Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века*, Москва 2012, [Evgenij Jajlenko, *Mif Italii v ruskom iskusstve pervoj poloviny XIX veka*, Moskva 2012], s. 52.

⁹⁰ Мария Чернышева, *Картина в подарок императору. Символический аспект отношений Анатолия Демидова с Николаем I*, [Maria Černyševová, *Kartina v podarok imperatoru. Simvoliceskij aspekt otnošenij Anatolija Demidova s Nikolaem I*],

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20436/,

Rozkvět negativní kritiky práce Brjullova se nejvíce projevil ve druhé polovině 19. století, kdy slavný badatel Vladimír Stasov označil jeho plátna za „prázdne, praskavé a falešné“.⁹¹

Pokud Brjullova kritizovali za primitivní ideje a přílišnou dramatickост provádění, v případě Ivanova si kritici všímali hluboké myšlenky, ale zároveň nedostačující umělecké realizace obrazu. Stejně jako dílo Brjullova i obraz *Zjevení Krista lidu* se dnes považuje za jedno z nejslavnějších děl ruského umění první poloviny 19. století. Tato malba ovšem měla poněkud odlišný osud než *Pompeje*. Ivanov přijel do Itálie v roce 1830, o sedm let později začal malíř pracovat nad svým největším plátnem, jehož realizace mu trvala celých dlouhých dvacet let. Stejně jak Brjullova, tak i Ivanov se hodně inspiroval ve svém díle antickým a renesančním uměním, stejně tak lze u něj najít i desítky momentů převzatých od italských mistrů.

Převzetí detailů od velkých mistrů se ale neprojevilo na kopírování námětů plátna. Ivanov se snažil najít své netradiční téma, které ještě nikdo z umělců nezobrazoval. Bylo pro něj důležité, aby jeho realizace nebyla založená na vnějším efektu, ale na vnitřní ideji. Ve své práci malíř usiloval o porušení akademických zákonů a proměně historické romantické malby. Skoro všichni badatelé se shodují, že se Ivanovovi podařilo přinést do ruského umění inovativní nápady, rozšířit jeho filozofické a estetické hranice. Avšak stejně jako i u *Pompejí*, se lze i u *Zjevení* setkat s negativní kritikou. Ivan Turgeněv, spisovatel 19. století napsal ve své stati: *“I nad Ivanovem vládne osudné pravidlo rozptýlenosti různých částí, to pravidlo, které pořád vládne nad celým ruským uměním. Kdyby Ivanov měl Brjullovaův talent, anebo kdyby Brjullova měl Ivanovovo srdce a duši, jakých zázraků bychom byli svědky! Jeden maloval nabubřelé obrazy s efekty, ale bez poezie a obsahu, druhý se snažil zobrazit hlubokou, novou a živou myšlenku, ale s hrubou neživou realizací. Jeden, pokud to tak jde říct, nám pravdivě poskytoval lež, druhý – nám lživě, to znamená slabě, nesprávně, poskytoval pravdu.”*⁹²

Malíř Alexander Benua – Ivanovův současník, se takto vyjadřoval o *Zjevení*: *„Ivanov přistoupil ke svému velkému plátnu tak, jak by k tomu přistoupil Overbeck, jako k intelektuálnímu úkolu, který vyžaduje technické řešení.”*⁹³ Na Benua obraz působil

vyhledáno dne 1.3.2019.

⁹¹ Стасов, *О значении Брюллова и Иванова*, [Stasov, *O značení Brjullova i Ivanova*], (pozn. 87).

⁹² Иван Тургенев, *Поездка в Альбано и Фраскати*, Москва 1981, [Ivan Turgen'ev, *Poezdka v Al'bano i Fraskati*, Moskva 1981], s. 217.

⁹³ Лора Энгельштейн, *Александр Иванов в серебряном веке. Образ и сюжет*, [Lora Engel'stejn, *Alexander Ivanov v serebrjanom veke. Obraz i sjužet*], <https://culture.wikireading.ru/45328>, vyhledáno dne

bolestivým dojmem. Živost počátečních skic byla překryta „*melancholickým a zvadlým pauzovacím papírem*.“⁹⁴

Někteří ze současníků Ivanova, podle názoru autorky této práce, se spravedlivě vyjadřovali o obraze, jako o neúspěšném pokusu spojit klasické vzory s „archaickým“ byzantským tématem. Zdálo se jím, že obraz nesděloval „posvátná slova“, která chtěl Ivanov vyslovit.

Autorka této práce se přiklání k názoru, že zmíněnou kritiku *Posledního dne Pompejí* a *Zjevení Krista lidu* lze považovat za spravedlivou. Avšak při srovnání těchto dvou obrazů s méně známými Brjullovoými a Ivanovovými pracemi, například s portréty italských šlechticů anebo *Biblickými skicami*, si lze všimnout obrovského rozdílu nejenom v technice, ale i v duchovní hloubce maleb, na což poukazují i kritici obou malířů. Vzhledem k tomu, že se zmíněná díla zrodila přibližně ve stejnou dobu s nejslavnějšími pracemi umělců, vzniká otázka, co mohlo vést ke vzniku natolik kvalitativně odlišných děl? Zodpovězení této otázky jsou věnovány následující podkapitoly.

4.3 Srovnání děl obou malířů

Při psaní této bakalářské práce autorku nejvíce zaujal značný kvalitativní a stylový rozdíl mezi *Pompejemi* a *Zjevením* a pracemi, které Brjullov a Ivanov vytvářeli buď pro sebe, anebo na zakázku pro své známé a přátele.

U Brjullova jde především o portréty, které malíř vytvářel během svého italského pobytu. Sláva *Posledního dne Pompejí* naprosto zastínila tyto další umělcovy práce. Dnešní společnost zná a obdivuje především obraz *Pompejí*. Samozřejmě, že badatelé věnují svou pozornost i portrétům, ale tato část jeho tvorby nebyla zatím hluboce a všestranně probádaná.

Stojí zmínku také fakt, že se u obrazu *Pompejí* lze setkat s kritikou práce malíře, ovšem v případě jeho portrétů není k dohledání žádný kritický posudek nebo komentář. Všichni badatelé se shodují, že Brjullov byl vynikající portrétista a jeho portréty byly považovány za jedny z nejlepších v první polovině 19. století. Dokonce nejpřísnější kritici a známí odpůrci Brjullovy tvorby, jako například Vladimír Stasov a Alexandr Benua, uznávali, že portréty malíře mají velkou kvalitu. Tyto portréty jsou pojaty velmi přirozeně, lze v nich cítit hluboké zamýšlení nad povahou portrétovaného a snahu zachytit unikátní portrétní rysy a tak vyjádřit

7.4.2019

⁹⁴ Ibidem, (pozn. 93).

vnitřní svět člověka. Romantický pocit života je tady vystřídán realistickým ponořením do něj. V těchto portrétech lze cítit silné napětí, psychologickou analýzu a velký zájem o vnitřní svět člověka.

Brjullov u svých portrétů používá zásadně odlišnou techniku. Oproti splývavému rukopisu *Pompejí*, je v portrétech používán dělený rukopis, je patrná i štetcová práce. Figury se neoddělují od pozadí, jak to vidíme v *Pompejích*, ale pomocí jemnější barevnosti a mírnějšího kontrastu vytváří harmonický celek. Malby nejsou zatíženy detaily, veškerou pozornost malíř věnuje přesnému a hlubokému vyjádření psychologického a osobnostního portréту modelu. Portrétovaní jsou zobrazeni vždy v přirozeném postoji, není zde žádná teatralita a dramatičnost. Brjullov už neidealizuje postavy jako v *Pompejích*, ale hledá krásu ve stáří, nesymetrii obličejů, plnoštíhlosti. Na rozdíl od pompejských postav, jejichž psychologický portrét je vyjádřen pouze jednou emoci (výrazem strachu nebo hrůzy), jsou italské portréty naplněny unikátními psychologickými rysy. Přestože neexistují písemné důkazy, lze předpokládat, že Brjullov při malování portrétů mohl hledat inspiraci v pozdních Tizianových anebo Rembrandtových pracích.

Jako příklady zmíněných portrétů mohou sloužit portrét spisovatele a politika Giuseppa Capecelatra z let 1833–1835 [31], portrét italského právníka Francesca Ascaniho z roku 1834 [32], portrét archeologa Michelangela Lanciho, vytvořený Brjullovem při svém posledním příjezdu do Říma v roce 1850 [33]. Do této kategorie lze zařadit i autoportrét umělce, vytvořený v roce 1848 [34].

Při pohledu na tato díla vyvstává otázka, proč mistr s tak velkým potenciálem, s unikátní schopností k filozofickému portrétu, vytvořil tak duchovně prázdné dílo, jako *Poslední den Pompejí*?

Než začneme hledat odpověď na tuto otázku, obrátíme se také k Ivanovově italské tvorbě. Již zmíněné *Biblické skici* představují poměrně málo probádaný cyklus, který obsahuje více než dvě stě obrázků s náměty Nového a Starého Zákona [35–38]. Cyklus vznikl v 50. letech 19. století, kdy Ivanov ještě stále pracoval nad *Zjevením*. Podle mistrova záměru by tyto skici v budoucnosti mohly být realizovány jako fresky v nespécifikované budově religiózního charakteru. S největší pravděpodobností Ivanov uvažoval o nemožnosti této realizace a vytvářel práci jenom pro sebe.

Mnozí kritici považují Ivanovovy *Biblické skici* za jeho nejlepší dílo a vyjadřují se o něm jako o práci, která by mohla být opravdovým Ivanovovým uměleckým povoláním. Kritici jako Stasov a Benua předpokládali, že tento cyklus v ničem neustupuje a snad dokonce překonává malířův proslulý obraz *Zjevení Krista lidu*, částečně to lze vysvětlit výběrem jiné malířské techniky – akvarelu. Projevuje se zde svoboda uměleckého stylu a rukopisu, fantastická hra se světlem, zajímavé netypické kompozice – skici ukazují opravdový umělcův tvůrčí potenciál. Cyklus představuje práci, kde se nejvíce projevuje Ivanovova originalita a kde se mistrovi konečně podařilo porušit hranice akademismu.

Autorka se shoduje s názory výše zmíněných kritiků, že po stylistické stránce lze *Biblické skici* považovat za dospělejší a zajímavější dílo než *Zjevení Krista lidu*. Vzhledem k této skutečnosti lze i zde zopakovat otázku, která již zazněla výše v souvislosti s Brjulloovou prací: proč se tato díla, obě vytvořená přibližně ve stejnou dobu, během pobytu umělců v Římě, tak razantně liší po kvalitativní stránce?

4.4 Stylové rozdíly v pracích Brjullova a Ivanova italského období

Abychom mohli odpovědět na tuto hlavní otázku, je nutné zohlednit především dva faktory: vliv petrohradské Akademie či Společnosti a vliv Itálie. Nejdříve je ovšem nutné zjistit, jakou roli hrála Akademie či Společnost v italské tvorbě obou malířů?

V 19. století Akademie prosazovala v carském Rusku dominantní klasicistní anebo „akademický“ styl, který se zakládal na dogmatickém dodržování vnějších forem klasického antického umění a renesance. Dvanáct let akademického studia muselo zanechat značnou stopu na tvorbě stipendistů Akademie, v jejichž římských malbách vždy můžeme vidět vliv akademismu. Společnost pro umělecké ceny, která finančně zajišťovala Brjullovi a Ivanovi jejich studijní pobyt v Itálii, se také nacházela pod velkým vlivem Akademie a prosazovala stejný umělecký směr.

Akademie anebo, v Brjullově a Ivanově případě, Společnost pečlivě sledovala umělecký pokrok všech stipendistů. K tomu sloužily podrobné instrukce ke „správné“ tvorbě v zahraničí i pobyt nadřízených v Římě, kteří měli dohlížet na stipendisty. Je nutné připomenout, že 19. století je carská doba pravidel a pořádku, kdy se všichni ruští poddaní nacházeli pod vševládnoucí carskou rukou. I kdyby se nějaký umělec rozhodl odejít z Akademie nebo Společnosti, neodvažoval se porušit nařízení cara. Tento důležitý sociálně-

politický faktor je nutné brát v úvahu pro pochopení skutečnosti, že 19. století bylo dobou nařízení a tradice, a mezi stipendisty nebylo zvykem prosazovat něco nového, všichni umělci podléhali stylu prosazovanému Akademií.

Takto se vyjádřil známý ruský kritik Vladimír Stasov o stylu vyučování v Akademii: „*Akademie zná jen pravdy z uměleckých katechismů Mengsu, Milizii⁹⁵ a podobných jim dětských spisovatelů z minulého století, především francouzských a italských. Podle těchto katechismů vznikl koncept, kde úkolem umělce je pouze sjednotit různá umění (románské, Raffaelovo a eklektickou školu Carracciů), a když tuto směs vytvářeli, od umělce nic jiného nepožadovali. Všechno ostatní by nemělo existovat, umělci by k tomu měli zůstávat hlouzí a slepi.*“⁹⁶

Seznámení s Římem a s jeho nejznámějšími představiteli mělo pro stipendisty sloužit pouze jako prostředek pro zlepšování akademického neoklasicismu a upevnění tohoto stylu jako nesporného dogmatu. Ve výsledku to samozřejmě vedlo k unifikaci, jednotvárnosti umění a nemožnosti uměleckého rozvoje.

Akademie a Společnost pečlivě sledovaly všechny úspěchy stipendistů, a v případě, že umělci odstoupili od ustanovených stylistických anebo námětových dogmat, Akademie či Společnost je o tom neprodleně varovaly a radily jim, jak mohou svá díla změnit, aby byla v souladu s akademickými pravidly. Všechny malby vytvořené během studijních zahraničních cest musely být odeslány zpět do Ruska k představení a posouzení. *Poslední den Pompejí* a *Zjevení Krista lidu* samozřejmě nebyly výjimkou. Nejen Akademie a Společnost, ale celý Petrohrad nadšeně očekávaly tato díla vytvořená v klasickém duchu Itálie. Lze tak předpokládat, že už od začátku práce umělce doprovázel obrovský tlak ze strany ruské společnosti, který je nutil vytvořit dílo „patřičné“ Akademii. V Brjullovo případě je vidět snahu napodobit se akademismu zcela jasně. Podle názoru badatele Stasova, Brjullovo celý svůj život pečlivě uchovával akademické dědictví a nikdy už od něho neodstupoval. Podle autorky této bakalářské práce, je tento názor spravedlivý pouze ve vztahu k dílu *Poslední den Pompejí*.

⁹⁵ Například, jedna z myšlenek zmíněného italského filosofa a historika umění Francesca Milizihho, zněla takto: „*hlavním cílem všeho výtvarného umění musí být především potěšení očí.*“

⁹⁶ Стасов, *О значении Брюллова и Иванова*, [Stasov, *O značeníi Brjullova i Ivanova*], (pozn. 87).

V Ivanovově případě byla situace částečně jiná. U *Zjevení Krista lidu* se malíř naopak snažil odstoupit od akademické nadvlády. Tímto lze vysvětlit například i výběr neobvyklého tématu díla. Zbavit se akademismu se mu ovšem zcela nepodařilo: „*Tento obraz je dítě Akademie: jeho celek vznikl čistě akademickými prostředky. Ivanov je prorok, mudrc, mučedník a asketik. On promarnil na vytvoření tohoto díla celé své mládí. Nejlepší své úsilí Ivanov utratil na sloužení bezdušnému eklektismu.*“⁹⁷ Benua pak pokračuje: „*Ivanov zaplatil téměř svůj celý život za chyby akademického vzdělání.*“⁹⁸ Je možné, že právě uvědomění skutečnosti, že svou malbu musí evidentně ukázat celé italské a ruské společnosti, nedovolilo Ivanovovi se úplně zbavit akademického stylu a naplno projevit svůj talent.

Proto jedním z možných vysvětlení, proč se Brjullovy italské portréty a Ivanovovy *Biblické skici* významně stylově liší od jejich hlavních děl, je právě skutečnost, že tyto portréty a skici nebyly vytvořeny na popud Akademie či Společnosti, nemusely být nikde prezentovány, a proto umělci nebyli nuceni napodobit akademismus. Portréty z dob italského pobytu byly vytvořeny buď pro známé, nebo Brjullovy přátele a měly tak více či méně soukromý charakter. Stejně tak i *Biblické skici* neměly sloužit ke zveřejnění. Ivanov tato díla vytvářel jenom pro sebe a nikdy je nikomu neukazoval.

Dalším faktorem proměny uměleckých děl, který je nutno brát v úvahu, je vliv samotné Itálie. Odpovědět na otázku, byl-li její vliv negativní anebo pozitivní, je nespílitelný úkol. Mezi ruskými stipendisty jsou známé případy, kdy italský vliv spíš ničil jejich umělecký talent, než pomáhal jeho rozvoji. Příkladem může být Orest Kiprenskij, tvorbu kterého, podle názoru mnoha kritiků, Řím zcela zničil: „*Vyprchala jeho romantická poetičnost – krásné široké malování se změnilo v jemné malování podrobností, ostré a nepříjemné, rušící celek obrazu. Zároveň se začíná umělec honit za efektností, celá jeho tvorba nese pečeť manýry.*“⁹⁹ Toto zhodnocení by šlo aplikovat i na obraz Pompejí. I Brjullovo se snaží převzít do svého obrazu nejpůsobivější prvky italských děl, aby dosáhl co největší působivosti obrazu, čímž obraz spíše ztrácí originalitu a svébytnost. Ivanov ve *Zjevení* také kopíruje hodně detailů od italských renesančních a antických mistrů. Skoro v každé figuře lze najít parafrázi na nějakou postavu ze slavné italské malby či antické sochy. Má to negativní vliv

⁹⁷ Энгельштейн, Александр Иванов, [Lora Engel'stejn, Alexander Ivanov], <https://culture.wikireading.ru/45328>, vyhledáno dne 7.4.2019.

⁹⁸ Ibidem, (pozn. 97).

⁹⁹ Šamurinová – Šamurinová, *Ruské malířství* (pozn. 20), s. 20.

na jeho malbu? Autorka se přiklání k názoru, že spíše ano. Malbě malíř věnoval dvacet let svého života. Za tuto dobu se kompozice několikrát změnila, malíř neustále hledal inspiraci v cizích pracích, kopíroval je a proměňoval je podle svých představ, každá postava v obraze byla pečlivě, nebo dokonce posedle malířem propracovaná. Za dvacet let neustálé práce malíř vytvořil obrovské množství přípravných skic. Právě takto detailní práce a inspirace velkým množstvím různých italských děl, mohly zničit novotu idejí malíře a snížit kvalitu stylistického provedení.

Na druhou stranu, se v Brjullokových portrétech a Ivanových *Biblických skicách* nesetkáme s přímým kopírováním starých mistrů. Ivanov se snažil vytvořit nové unikátní kompozice, světové a postojové řešení. Stejně tak se i Brjullovo ve svých portrétech nesnaží napodobit nějakého slavného mistra, ale vytváří kompozici malby na základě nejlepšího úhlu pohledu pro každého portrétovaného.

Při zvažování všech těchto faktorů lze říct, že nejdůležitějším faktorem, způsobujícím rozdíl ve zmíněných pracích, byla právě Akademie nebo, v případě Ivanova a Brjullova i Společnost, které neustále dohlížely nad prací stipendistů a výrazně ovlivňovaly jejich uměleckou činnost. Neustálý tlak vedl k jednotvárnosti a unifikaci umění stipendistů a k nemožnosti jejich uměleckého rozvoje. Všudypřítomné a mezi stipendisty prosazované míchání různých postav a detailů a zvyk kopírování od velkých italských mistrů antického a renesančního světa, vedl ke zmatku kompozic, ztrátě originality a útratě svěžesti jejich maleb.

Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo prozkoumat fenomén takzvaných „пенсионеров“ neboli stipendistů v Itálii, a to nejenom z pohledu uměleckého, ale i z pohledu jejich osobních příběhů, a odpovědět na otázku, jak pobyt v Itálii ovlivnil jejich uměleckou tvorbu. K volbě tohoto tématu autorku přivedla jeho důležitost pro ruskou uměleckou tvorbu a její vnímání v Evropě, protože právě stipendisté významně ovlivnili rozvoj a formování ruského umění 19. století. Stipendisty byli nazýváni ruští umělci, které petrohradská Carská akademie umění nebo Společnost pro umělecké ceny vysílaly na studium do zahraničí za účelem rozvoje jejich uměleckých talentů, a to prostřednictvím studia italského umění doby antiky a renesance. V této bakalářské práci autorka podrobně rozebírala studijní pobyty ruských malířů v Římě, poněvadž právě v Římě se zrodila nejlepší zahraniční díla ruských stipendistů.

První kapitola byla věnována analýze studia ruských stipendistů na petrohradské Carské akademii umění jako faktoru určujícímu ideová východiska jejich umělecké tvorby. V první polovině 19. století Akademie prosazovala pouze dva styly – romantismus a klasicismus (říkalo se tomu také akademismus). Akademie tlačila na stipendisty, aby se drželi postulátů akademismu i během svého pobytu v Itálii. Prostřednictvím revizorů vyslaných do Itálie spolu se stipendisty, se Akademie snažila dohlížet na průběh studia ruských umělců a jejich uměleckou tvorbu. V praxi to znamenalo, že jakýkoliv odstup od norem byl Akademií odsuzován a na umělce byl vyvíjen neustálý tlak, který měl silný vliv na jejich uměleckou tvorbu. Na základě těchto informací autorka formulovala první hypotézu této bakalářské práce, že svým dohledem a přísnou kontrolou života a tvorby stipendistů Akademie silně omezovala a místy i utlačovala umělecký rozvoj ruských malířů. Současně se autorka snažila odpovědět na otázku, zda italský pobyt zprostředkovaný Akademií a Společností pro podporu umělců, spolkem, který byl pod silným vlivem Akademie a prosazoval stejné umělecké ideály, měl pozitivní či negativní vliv na tvorbu stipendistů.

Svou hypotézu autorka následně potvrzuje ve druhé, třetí a čtvrté kapitole práce, ve kterých podrobně analyzuje vývoj umělecké tvorby dvou nejslavnějších římských stipendistů – Karla Brjullova a Alexandra Ivanova, a to na příkladu jejich dvou nejslavnějších římských děl – *Poslední den Pompejí* a *Zjevení Krista lidu*.

Oba umělci vystudovali Akademii a byli vysláni na studium do Itálie Společností pro

umělecké ceny, skrze kterou se nacházeli pod neustálým dohledem a vlivem Akademie po celou dobu jejich studijního pobytu. Na základě jejich nařízení oba umělci čerpali svou inspiraci u slavných italských mistrů doby renesance a antiky.

Srovnáním dvou nejslavnějších děl umělců – *Posledního dne Pompejí* a *Zjevení Krista lidu*, které byly vytvořeny Brjullovem a Ivanovem na popud Společnosti a Akademie, s dalšími, skoro neznámými italskými pracemi umělců, které byly vytvořeny bez nátlaku a dohledu ze strany Akademie i Společností, autorka dospívá k názoru, že italský pobyt měl spíše negativní vliv na Brjullovo a Ivanovo tvorbě. Jedná se především o portréty Karla Brjullova, které malíř vytvořil pro své známé a přátele, a *Biblický cyklus* Alexandra Ivanova, který malíř vytvářel pro své potěšení. V těchto pracích lze vidět svobodu od dogmat akademismu a opravdový rozvinutý tvůrčí talent umělců. Oproti tomu při vytváření *Posledního dne Pompejí* Brjullovo pracoval v plném souladu s akademickými principy – dramatické provedení, teatralita, silné zářivé kontrasty, za což byl najednou hodně chválen, ale i odsuzován kritiky. Ivanov, který se na rozdíl od Brjullova snažil co nejvíce vzdálit od akademických dogmat – vyhnout se dramatickým prvkům, zbavit se mystiky, symbolismu a vytvořit realistické historické plátno na biblické téma – byl nakonec Akademií donucen k zachování věrnosti některým postulátům akademismu.

Podle názoru autorky této bakalářské práce, dlouhá léta studia na Akademii, neustálý tlak z její strany, aby umělci vytvářeli v Itálii díla „hodná“ Akademie, spolu s nadměrným kopírováním detailů z děl italských mistrů, taktéž vnucenými nařízeními Akademie, umělcům nedovolily naplno realizovat jejich vlastní umělecký pohled a rozvíjet jejich osobitý umělecký talent. Svůj názor autorka také podporuje argumentací dalších badatelů, kteří se věnovali umělecké tvorbě těchto malířů.

Použitá literatura

Použitá literatura vydaná v češtině a angličtině:

Vladimír Fiala, *Ruští realističtí malíři XIX. století*, Praha 1951.

Vsevolod Garšin, *Ruské malířství*, Olomouc 1970.

Julie Jančárková, *Ruská malba, kresba a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*, Praha 2015.

Antonin Matejček, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1951.

Robert Wallace, *The World of Leonardo: 1452–1519*, New York 1997.

Milena Slavická – Jindřich Roubíček, *Ruské malířství, stálá expozice Náchod*, Ústí nad Lábem 2018.

Vladimír Stasov – Michail Gerasimov, *Ruské malířství 18. a 19. století*, Praha 1953.

Jurij Šamurinov – Zinaida Šamurinová, *Ruské malířství. Tretjakovské muzeum*, Praha 1922.

Vlastislav Tokoš, *Tváře Ruska. Ruské malířství 19. a počátku 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*, Karlovy Vary 2016.

Použitá literatura vydaná v ruštině:

Михаил Алпатов, *Александр Иванов*, Москва 1956. [Michail Alpatov, *Alexander Ivanov*, Moskva 1956].

Михаил Боткин, *Александр Иванов. Его жизнь и переписка*, Санкт-Петербург 1880. [Michail Botkin, *Alexander Ivanov. Jeho žizn' i perepiska*, Petrohrad 1880].

Валентина Войтекунас, Рецепция итальянской живописи XIII–XV вв. в русской культуре XIX в., *Вестник Санкт-Петербургского*, № 2/4, Санкт-Петербург 2012, стр. 105–113. [Valentina Vojtekunas, Recepcija ital'janskoj živopisi XIII–XV vv. v ruskoj kul'ture XIX v., *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, č. 2/4, Petrohrad 2012, s. 105–113].

Игорь Виноградов, *Александр Иванов в письмах, документах и воспоминаниях*, Москва 2001. [Igor' Vinogradov, *Aleksandr Ivanov v pis'mach, dokumentach i vospominanijach*, Moskva 2001].

Игорь Виноградов, Явление картины – Гоголь и Александр Иванов, *Наше Наследие* № 54, Москва 2000. [Igor' Vinogradov, Javlenie kartiny – Gogol i Aleksandr Ivanov, *Naše Nasledie* № 54, Moskva 2000].

Надежда Ионина, *Сто великих картин*, Москва 2002. [Nadežda Ioninová, *Sto velikich kartin*, Moskva 2002].

Елена Каштанова, Римская колония русских художников в записках графа Ф. П. Толстого, *Вопросы Истории*, № 3, Москва 2002, стр. 125–132. [Jelena Kaštanovová, Rinskaja kolonija russkich chudožnikov v zapiskach grafa F. P. Tolstogo, *Voprosy Istorii*, č. 3, Moskva 2002, s. 125–132].

Павел Ковалевский, Русские художники в Риме, *Санкт-Петербургские ведомости*, № 138, Санкт-Петербург 1857. [Pavel Kovalevskij, Ruskije chudožniki v Rime, *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, č. 138, Sankt-Peterburg 1857].

Наталья Коваленская, *Художник–декабрист Ф. П. Толстой – Очерки из истории движения декабристов*, Москва 1954. [Natalia Kovalenskaja, *Chudožnik–dekabrist F. P. Tolstoj – Očerki iz istorii dviženija dekabristov*, Moskva 1954].

Сергей Кондаков, *Справочник Императорской Академии Художеств*, Санкт-Петербург 1915. [Sergey Kondakov, *Spravočnik Imperatorskoj Akademii Chudožestv*, Petrohrad 1915].

Эра Кузнецова, *Федор Петрович Толстой 1783–1873*, Москва 1977. [Era Kuznetcovová, *Fedor Petrovič Tolstoj 1783–1873*, Moskva 1977].

Людмила Маркина, Александр Иванов: одиссея его картины, *Наше Наследие*, № 83–84, Москва 2007. [Ljudmila Markinová, Aleksandr Ivanov: odisseja jeho kartiny, *Naše Nasledije*, № 83–84, Moskva 2007].

Николай Машковцев, *К. П. Брюллов в письмах и документах*, Москва 1952. [Nikolaj Maškovcev, *K.P. Brjullov v pismach i dokumentach*, Moskva 1952].

Неизвестный автор, подпись: Искандер, А.Иванов, *Колокола*, № 22, Москва 1858, стр. 177–178. [Neznámý autor, podepsán: Iskander, A.Ivanov, *Kolokola*, č. 22, Moskva 1858, s. 177–178].

Всеволод Петров, *Карл Павлович Брюллов*, Санкт–Петербург 1960. [Vsevolod Petrov, *Karl Pavlovič Brjullov*, Petrohrad 1960].

Елена Плотникова, *Ф. П. Толстой*, Москва 1973. [Jelena Plotnikovová, *F. P. Tolstoj*, Moskva 1973].

Любовь Попова, Русская колония в Риме в письмах И. С. Шаповаленко, *Панорама искусств*, № 9, Санкт-Петербург 1986, стр. 99–101. [Lujbov Popovová, *Russkaja kolonija v Rime v pismach I. S. Šapovalenko*, *Panorama iskusstv*, č. 9, Petrohrad 1986, s. 99–101].

Владимир Порудоминский, *Брюллов*, Москва 1979. [Vladimír Porudominskij, *Brjullov*, Moskva 1979].

Марина Ракова, *Русское искусство первой половины XIX века*, Москва 1975. [Marina Rakovová, *Russkoe iskusstvo pervoy poloviny XIX veka*, Moskva 1975].

Владимир Стасов, *Гоголь и русские художники в Риме*, Санкт–Петербург 1894. [Vladimír Stasov, *Gogol i russkie chudožniki v Rime*, Petrohrad 1894].

Светлана Степанова – Анна Погодина, *Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов*, Москва 2018. [Světlana Stěpanovová – Anna Pogodinová, *Rim – russkaja masterskaja. Očerki o kolonii russkich chudožnikov 1830–1850-ch godov*, Moskva 2018].

Светлана Степанова, Пространство творчества или духовная родина Александра Иванова, *Русское искусство*, № 4, Москва 2006, стр. 14–27. [Světlana Stěpanovová, *Prostranstvo tvorčestva ili duchovnaja rodina Aleksandra Ivanova*, *Russkoe iskusstvo*, č. 4, Moskva 2006, s. 14–27].

Светлана Степанова, *Русская живопись в контексте десакрализации искусства*, *Искусствознание*, № 2/06, Москва 2006, стр. 152–176. [Světlana Stěpanovová, *Russkaja živopis v kontekste desakralizacii iskusstva*, *Iskusstvoznanie*, č. 2/06, Moskva 2006, s. 152–176].

Светлана Степанова, *Русская живопись. Эпоха Карла Брюллова и Александра Иванова*, Санкт-Петербург 2011. [Světlana Stěpanovová, *Russkaja živopis. Epocha Karla Brjullova i Aleksandra Ivanova*, Petrohrad 2011].

Светлана Степанова, *От живой природы к оживотворённой духом материи: русский художник на пути познания сакрального смысла телесности*, *Золотая палитра*, №2(13), Москва 2015, стр. 157. [Světlana Stěpanovová, *Ot živoj natury k oživotvorennoj duchom materii: russkij chudožnik na puti poznanija sakral'nogo smysla telesnosti*, *Zolotaja palitra*, Petrohrad 2015, s. 157].

Николай Троицкий, *Россия XIX века. Курс лекций об искусстве*, Москва 1997. [Nikolaj Troickij, *Rossia XIX veka. Kurs lekcij ob iskusstve*, Moskva 1997].

Иван Тургеньев, *Поездка в Альбано и Фраскати*, Москва 1981, [Ivan Turgen'ev, *Poezdka v Al'bano i Fraskati*, Moskva 1981].

Юлианна Черемская, *Италия в жизни и творчестве Карла Брюллова*, Санкт-Петербург 2015. [Julianna Čeremskaja, *Italija v žizni i tvorčestve Karla Brjullova*, Petrohrad 2015].

Марина Шумова, *Русская живопись первой половины XIX века*, Москва 1978. [Marina Šumovová, *Russkaja živopis pervoj poloviny XIX veka*, Moskva 1978].

Евгений Яйленко, *Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века*, Москва 2012. [Evgenij Jajlenko, *Mif Italii v russkom iskusstve pervoj poloviny XIX veka*, Moskva 2012].

Disertační práce:

Елена Каштанова, *Русская художественная колония в Италии как феномен культурных связей России и Европы первой половины XIX века* (disertační práce), Москва 2003. [Jelena Kaštanovová, *Russkaja chudožestvennaja kolonija v Italii kak*

fenomen kulturnych svjazej Rossii i Evropy pervoj poloviny XIX veka (disertační práce), Moskva 2003].

Светлана Степанова, *Русская живопись второй трети девятнадцатого века. Личность и художественный процесс* (disertační práce), Москва 2009. [Světlna Stěpanovová, *Russkaja živopis' vtoroj tretj devjatnadcatogo veka. Ličnosť' i chudožestvennyj process* (disertační práce), Moskva 2009].

Elektronické zdroje:

Владимир Григорян, *Медленный дар*, [Vladimír Grigorjan, *Medlennyj dar*], https://nearyou.ru/100kartin/100karrt_48.html, vyhledáno dne 19.4.19.

Лора Енгельштейн, *Александр Иванов в Серебряном веке: Образ и сюжет*, [Lora Engelštejн, *Alexander Ivanov v serebrjanom veke. Obraz i sjužet*], <https://culture.wikireading.ru/45328>, vyhledáno 7.4.2019.

Владимир Стасов, *О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве*, [Vladimír Stasov, *O značeenii Brjullova i Ivanova v russkom iskusstve*], http://az.lib.ru/s/_/stasow_w_w/text_1861_o_znachenii_brullova_i_ivanova.shtml, vyhledáno dne 5.2.19.

Мария Чернышева, *Картина в подарок императору. Символический аспект отношений Анатолия Демидова с Николаем I*, [Maria Černyševová, *Kartina v podarok imperatoru. Simvoličeskij aspekt otnošenij Anatolija Demidova s Nikolaem*], https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20436, vyhledáno dne 1.3.2019.

Seznam obrazových příloh

1. Fjodor Iordan, Proměnění Páně, 1850, grafický list, 67 x 95 cm, umístění obrazu není jasné. Převzato z: <http://petroart.ru/en/art/i/iordan/art1.php>, vyhledáno: 1. 1. 2019.
2. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, 1833, olej, plátno, 456,5 × 651 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum. Převzato z: Юлианна Черемская, *Италия в жизни и творчестве Карла Брюллова*, Санкт-Петербург 2015, [Julianna Čeremskája, *Italijska v žizni i tvorčestve Karla Brjullova*, Petrohrad 2015], s. 86.
3. John Martin, Zkáza Herkulanea a Pompejí, 1822, olej, plátno, London, Tate Gallery. Převzato z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Destruction_of_Pompeii_and_Herculaneum, vyhledáno: 3. 1. 2019.
4. Petr Basin, Zemětřesení v Rocca di Papa poblíž Říma, 1830, olej, plátno, 84 × 99 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum. Převzato z: https://www.russianpaintings.net/articles/russian_fine_art/russian_artists/basin_peter_1793_1877_brief_biography, vyhledáno: 3. 1. 2019.
5. Ivan Ajvazovskij, Zánik Pompejí, 1889, olej, plátno, 128 × 218 cm, Rostov, Regionální muzeum města Rostov. Převzato z: https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/2006-gibel-pompei-ayvazovskiy-opisanie-kartiny.html, vyhledáno: 3. 1. 2019.
6. Raffael Santi, Požár Borga, detail, 1514, Vatikán, Vatikánská muzea, Sín Požáru Borga. Převzato z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:17_Estancia_del_Incendio_del_Borgo_\(Incendio_del_Borgo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:17_Estancia_del_Incendio_del_Borgo_(Incendio_del_Borgo).jpg), vyhledáno: 5. 1. 2019.
7. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, detail. Převzato z: Юлианна Черемская, *Италия в жизни и творчестве Карла Брюллова*, Санкт-Петербург 2015, [Julianna Čeremskája, *Italijska v žizni i tvorčestve Karla Brjullova*, Petrohrad 2015], s. 83.
8. Guido Reni, Vraždění neviňátek, 1611–1612, olej, plátno, 268 × 170 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna. Převzato z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_of_the_Innocents_\(Guido_Reni\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_of_the_Innocents_(Guido_Reni)), vyhledáno: 15. 2. 2019.

9. Michelangelo Buonarroti, Stvoření světa – Potopa, detail, 1508–1512, nástropní freska, Vatikán, Vatikánská muzea, Sixtinská kaple. Převzato z: <http://www.michelangelo.net/the-flood/>, vyhledáno: 15. 2. 2019.
10. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, detail. Převzato z: Юлианна Черемская, *Италия в жизни и творчестве Карла Брюллова*, Санкт-Петербург 2015, [Julianna Čeremskája, *Italijsko v žizni i tvorčestve Karla Brjullova*, Petrohrad 2015], s. 83.
11. Jacopo Tintoretto, Vražďení neviňátek, 1587, olej, plátno, 422 × 546 cm, Benátky, Scuola Grande di San Rocco. Převzato z: https://www.tribune.com/report/2013/06/un-tango-tra-vedova-e-tintoretto/attachment/7-j-r-tintoretto_strage-degli-innocenti_1582-1587%ef%80%a2scuola-grande-di-san-rocco/, vyhledáno: 1. 2. 2019.
12. Jacopo Tintoretto, Přenesení těla sv. Marka, 1548, olej, plátno, 398 × 315 cm, Benátky, Galleria dell'Accademia. Převzato z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#/media/File:Accademia_-_St_Mark%27s_Body_Brought_to_Venice_by_Jacopo_Tintoretto.jpg, vyhledáno: 1. 2. 2019.
13. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, přípravná skica, kolem r. 1830, Petrohrad, Státní ruské muzeum. Převzato z: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Bryullov_The_last_day_of_Pompeii_sketch1_gtg.jpg, vyhledáno: 1. 2. 2019.
14. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, přípravná skica, kolem r. 1830, Petrohrad, Státní ruské muzeum. Převzato z: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Bryullov_The_last_day_of_Pompeii_study2_grm.jpg, vyhledáno: 1. 2. 2019.
15. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, přípravná skica, kolem r. 1830, Moskva, Treťjakovské muzeum. Převzato z: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Bryullov_The_last_day_of_Pompeii_study_1828_grm.jpg, vyhledáno: 1. 2. 2019.
16. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, 1833, detail. Převzato z: Юлианна Черемская, *Италия в жизни и творчестве Карла Брюллова*, Санкт-Петербург 2015, [Julianna Čeremskája, *Italijsko v žizni i tvorčestve Karla Brjullova*, Petrohrad 2015], s. 83.
17. Karl Brjullovo, Poslední den Pompejí, 1833, detail. Převzato z: Ibidem, s. 83.
18. Giotto di Bondone, Jidášův polibek, detail, 1303–1305, freska, Padova, kaple Scrovegni. Převzato z: https://en.wikipedia.org/wiki/Kiss_of_Judas, vyhledáno: 6. 3. 2019.

19. Alexander Ivanov, Noli me tangere, 1834–1835, olej, plátno, 242 × 321 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum. Převzato z: Светлана Степанова – Анна Погодина, *Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов*, Moskva 2018. [Světlana Stěpanovová – Anna Pogodinová, *Rim – russkaja masterskaja. Očerki o kolonii russkich chudožnikov 1830–1850-ch godov*, Moskva 2018], s.190.
20. Giotto di Bondone, Noli me tangere, detail, kolem r. 1303–1305, freska, Assisi, kostel San Francesco. Převzato z: Ibidem, s.189.
21. Alexander Ivanov, Zjevení Krista lidu, 1837–1857, olej, plátno, 540 × 750 cm, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: Ibidem, s.182.
22. Neznámy autor, Brusič, římská kopie, 3.–2. st. př.n.l., mramor, Florencie, galerie Uffici. Převzato z:
https://pushkinmuseum.art/museum/buildings/main/floor2/24_greek/index.php?lang=fr,
 vyhledáno: 1. 1. 2019.
23. Vlevo: Neznámy autor, Venuše Medicejská, římská kopie, 1. st. př.n.l., mramor, Florencie, galerie Uffici. Převzato z: https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_de%27_Medici,
 vyhledáno: 18. 2. 2019.
- Vpravo: Alexander Ivanov, Venuše Medicejská, skica, 1830, tužka, křída, papír, 24,54 × 50 cm, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: Светлана Степанова – Анна Погодина, *Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов*, Moskva 2018. [Světlana Stěpanovová – Anna Pogodinová, *Rim – russkaja masterskaja. Očerki o kolonii russkich chudožnikov 1830–1850-ch godov*, Moskva 2018], s.182.
24. Alexander Ivanov, Laokoon, skica, 1827, tužka, křída, papír, 24,54 × 50 cm, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: Ibidem, s. 186.
25. Vlevo: Alexander Ivanov, hlava Laokoona a hlavy starého muže, skica, kolem r. 1835, papír na plátně, olej, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: Ibidem, s.193.
- Vpravo: Alexander Ivanov, hlava Jana Křtitele, skica, kolem r. 1835, papír na plátně, olej, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: Ibidem, s.193.
26. Raffael Santi, Madonna di Foligno, 1511–1512, olej, plátno, 320 × 194 cm, Vatikán, Vatikánská muzea. Převzato z:
https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_di_Foligno#/media/File:MadonnaDiFoligno.jpg,
 vyhledáno: 20. 3. 2019.

27. Paolo Veronese, Kázání Jana Křtitele, 1561, olej, plátno, 205 × 169 cm, Řím, Galeria Borghese. Převzato z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=7880, vyhledáno: 20. 3. 2019.
28. Domenichino, Dianin lov, 1616–1617, olej, plátno, 225 × 320 cm, Řím, Galeria Borghese. Převzato z: [https://sk.wikipedia.org/wiki/Súbor:Domenichino La caccia di Diana \(Galleria Borghese\).jpg](https://sk.wikipedia.org/wiki/Súbor:Domenichino_La_caccia_di_Diana_(Galleria_Borghese).jpg), vyhledáno: 20. 3. 2019.
29. Alexander Ivanov, Zjevení Krista lidu, přípravná skica, 1834, olej, plátno, 60,5 × 90,5 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum. Převzato z: http://art.biblioclub.ru/picture_107586_yavlenie_hrsta_narodu/, vyhledáno: 20. 3. 2019.
30. Vlevo: Neznámý autor, Nikolaj Gogol, kolem r. 1840, akvarel, papír, umístění neznámé. Převzato z: http://www.logoslovo.ru/forum/all/topic_7217/, vyhledáno: 15. 4. 2019.
Vpravo: Alexander Ivanov, Zjevení Krista lidu, detail. Převzato z: <http://www.rmuseum.ru/data/catalogue/canvas/rossiya/gtg8019.php>, vyhledáno: 15. 4. 2019.
31. Karl Brjullof, Portrét Giuseppa Capecelatra, 1833–1835, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: <https://gallerix.ru/album/Brullov/pic/glrx-406600952>, vyhledáno: 20. 4. 2019.
32. Karl Brjullof, Portrét Francesca Ascaniho, 1834, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: <https://gallerix.ru/album/Brullov/pic/glrx-851849365>, vyhledáno: 20. 4. 2019.
33. Karl Brjullof, Portrét Michelangela Lanciho, 1850, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: <https://gallerix.ru/album/Brullov/pic/glrx-505587768>, vyhledáno: 20. 4. 2019.
34. Karl Brjullof, Autoportrét, 1848, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: <https://gallerix.ru/album/Brullov/pic/glrx-553570556>, vyhledáno: 20. 4. 2019.
35. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Josefův sen, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: http://art.biblioclub.ru/picture_107792_son_iosifa_ne_boysya_prinyat_mariyu_jenu_tvoyu_, vyhledáno: 20. 4. 2019.
36. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Kázání Krista v chrámu, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: http://art.biblioclub.ru/picture_107804_propoved_hrsta_v_hrame/, vyhledáno: 20. 4. 2019.

37. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Kristus na hoře olivetské, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: http://art.biblioclub.ru/picture_107810_hristos_v_gefsimanskom_sadu_molenie_o_chashe_, vyhledáno: 20. 4. 2019.

38. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Kristus kráčí po moři, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum. Převzato z: http://art.biblioclub.ru/picture_107800_hojdenie_po_vodam/, vyhledáno: 20. 4. 2019.

Obrazové přílohy



1. obr.: Fjodor Iordan, Proměnění Páně, 1850, grafický list, 67 x 95 cm, umístění obrazu není jasné.



2. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, 1833, olej, plátno, 456,5 × 651 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum.



3. obr.: John Martin, Zkáza Herkulanea a Pompejí, 1822, olej, plátno, London, Tate Gallery.



4. obr.: Petr Basin, Zemětřesení v Rocca di Papa poblíž Říma, 1830, olej, plátno, 84 × 99 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum.



5. obr.: Ivan Ajvazovskij, Zánik Pompejí, 1889, olej, plátno, 128 × 218 cm, Rostov, Regionální muzeum města Rostov.



6. obr.: Raffael Santi, Požár Borgia, detail, 1514, Vatikán, Vatikánská muzea, Síň Požáru Borgia.



7. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, detail.



8. obr.: Guido Reni, Vraždění neviňátek, 1611–1612, olej, plátno, 268 × 170 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna.



9. obr.: Michelangelo Buonarroti, Stvoření světa – Potopa, detail, 1508–1512, nástropní freska, Vatikán, Vatikánská muzea, Sixtinská kaple.



10. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, detail.



11. obr.: Jacopo Tintoretto, Vraždění neviňátek, 1587, olej, plátno, 422 × 546 cm, Benátky, Scuola Grande di San Rocco.



12. obr.: Jacopo Tintoretto, Přenesení těla sv. Marka, 1548, olej, plátno, 398 × 315 cm, Benátky, Galleria dell'Accademia.



13. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, přípravná skica, kolem r. 1830, Petrohrad, Státní ruské muzeum.



14. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, přípravná skica, kolem r. 1830, Petrohrad, Státní ruské muzeum.



15. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, přípravná skica, kolem r. 1830, Petrohrad, Státní ruské muzeum.



16. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, 1833, detail.



17. obr.: Karl Brjullov, Poslední den Pompejí, 1833, detail.



18. obr.: Giotto di Bondone, Jidášův polibek, detail, 1303–1305, freska, Padova, kaple Scrovegni.



19. obr.: Alexander Ivanov, Noli me tangere, 1834–1835, olej, plátno, 242 × 321 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum.



20. obr.: Giotto di Bondone, Noli me tangere, detail, kolem r. 1303–1305, freska, Assisi, kostel San Francesco



21. obr.: Alexander Ivanov, Zjevení Krista lidu, 1837–1857, olej, plátno, 540 × 750 cm, Moskva, Treťjakovské museum.



22. obr.: Neznámý autor, Brusič, římská kopie, 3.–2. st. př.n.l., mramor, Florencie, galerie Uffici.



23. obr. vlevo: Neznámý autor, Venuše Medicejská, římská kopie, 1. st. př.n.l., mramor, Florencie, galerie Uffici. Obr. vpravo: Alexander Ivanov, Venuše Medicejská, skica, 1830, tužka, křída, papír, 24,54 × 50 cm, Moskva, Třeťjakovské museum.



24. obr.: Alexander Ivanov, Laokoon, skica, 1827, tužka, křída, papír, 24,54 × 50 cm, Moskva, Treťjakovské museum.



25. obr. vlevo: Alexander Ivanov, hlava Laokoona a hlavy starého muže, skica, kolem r. 1835, papír na plátně, olej, Moskva, Treťjakovské museum. Obr. vpravo: Alexander Ivanov, hlava Jana Křtitele, skica, kolem r. 1835, papír na plátně, olej, Moskva, Treťjakovské museum.



26. obr.: Raffaello Santi, Madonna di Foligno, 1511–1512, olej, plátno, 320 × 194 cm, Vatikán, Vatikánská muzea.



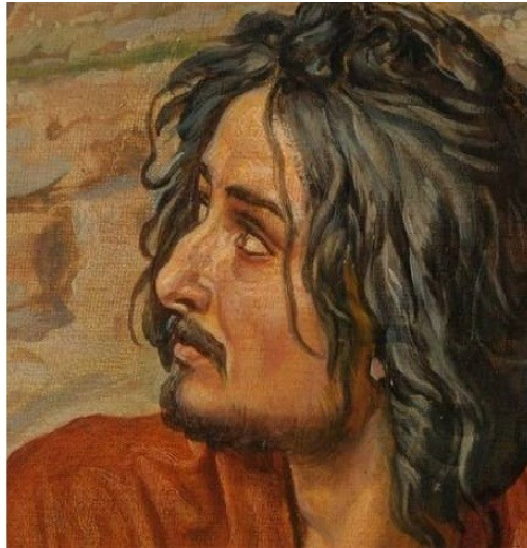
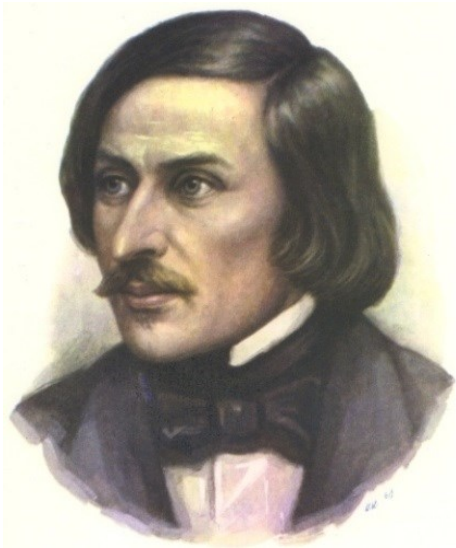
27. obr.: Paolo Veronese, Kázání Jana Křtitele, 1561, olej, plátno, 205 × 169 cm, Řím, Galeria Borghese.



28. obr.: Domenichino, Dianin lov, 1616–1617, olej, plátno, 225 × 320 cm, Řím, Galeria Borghese.



29. obr.: Alexander Ivanov, Zjevení Krista lidu, přípravná skica, 1834, olej, plátno, 60,5 × 90,5 cm, Petrohrad, Státní ruské muzeum.



30. obr. vlevo: Neznámý autor, Nikolaj Gogol, kolem r. 1840, akvarel, papír, umístění neznámé. Obr. vpravo: Alexander Ivanov, Zjevení Krista lidu, detail.



31. Karl Brjullov, Portrét Giuseppa Capecelatra, 1833–1835, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum.



32. Karl Brjullov, Portrét Francesca Ascaniho, 1834, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum.



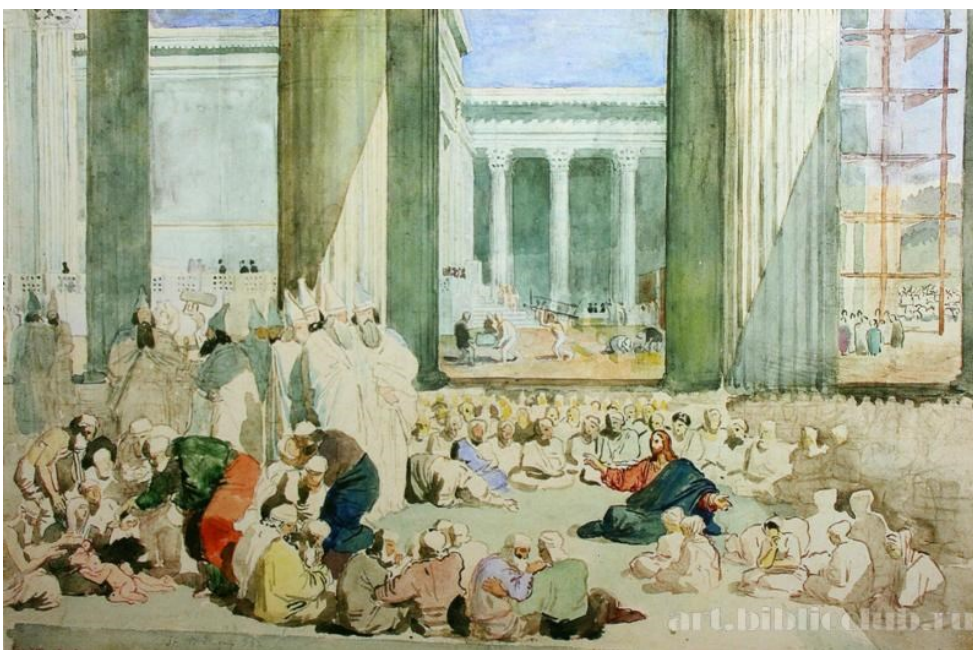
33. Karl Brjullov, Portrét Michelangela Lanciho, 1850, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum.



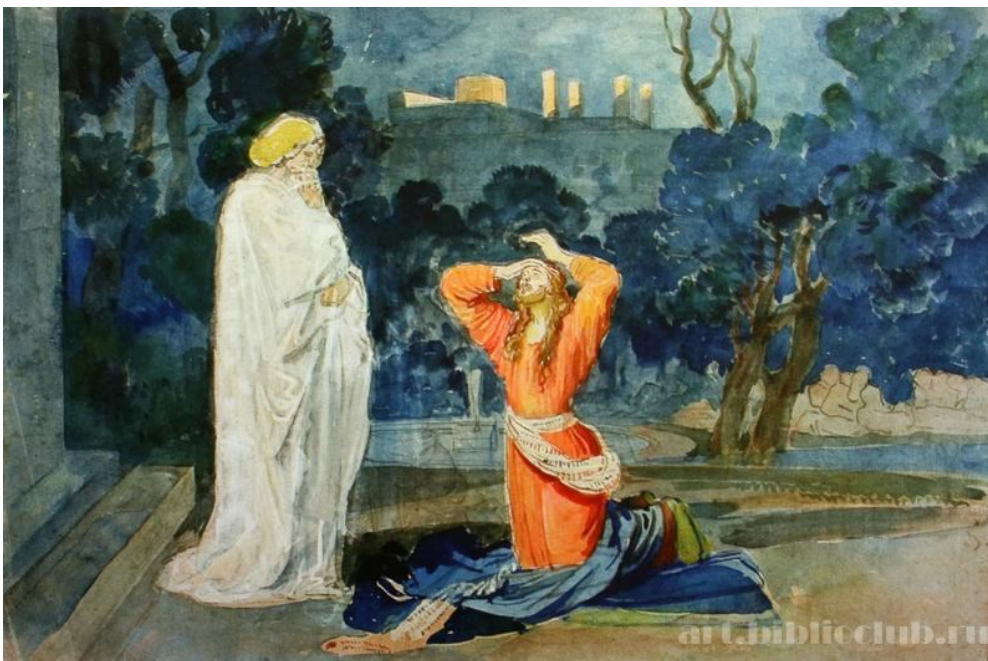
34. Karl Brjullov, Autoportrét, 1848, olej, plátno, Moskva, Treťjakovské museum.



35. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Josefův sen, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum.



36. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Kázání Krista v chrámu, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum.



37. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Kristus na hoře olivetské, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum.



38. Alexandr Ivanov, Biblické skici, Kristus kráčí po moři, kolem r. 1850, akvarel, tužka, papír, 26 × 39 cm, Moskva, Treťjakovské museum.

Anotace

Jméno a příjmení:	Veronika Ivanova
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Daniel Ladislav, Ph.D.
Rok obhajoby:	2019
Název práce:	Ruští malíři první poloviny 19. století v Itálii
Název v angličtině	Russian painters in the first half of 19th century in Italy
Anotace práce	Bakalářská práce je zaměřena na zkoumání fenomenu ruských stipendistů v Itálii v první polovině 19. století, a to na příkladě tvorby dvou nejslavnějších ruských malířů první poloviny 19. století v Rusku – Karla Brjullova a Alexandra Ivanova.
Klíčová slova:	stipendisté, italský sudijní pobyt, Alexander Ivanov, Karl Brjullof, Akademie, Řím, Zjevení Krista lidu, Poslední den Pompejí
Anotace v angličtině:	The bachelor thesis is aimed at the analysing of the phenomenon of Russian art scholarship in Italy in the first half of 19th century, mostly on the example of the work of two most famous painters of the first half of the 19th century in Russia – Karl Brjullof and Alexander Ivanov.
Klíčová slova v angličtině:	grantees, Italian art scholarship, Alexander Ivanov, Karl Brjullof, Academy, Rome, The Appearance of Christ Before the People, The Last Day of Pompeii
Přílohy k vázané práci:	Obrazová příloha 20 s., 1 CD
Rozsah práce:	76 s., (text práce 40 s., 110 963 znaků)
Jazyk práce:	Čeština