

АВТНОМНАЯ НЕКОММЕРЧЕСКА ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ «ЕВРОПЕЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ»

Чукчеева Мария Александровна

**ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА НА СЮЖЕТЫ ИЗ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ПРОШЛОГО В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА,
РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
СРЕДЕ И ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОКАМИ**

5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Доронченков Илья Аскольдович

Санкт-Петербург
2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
ГЛАВА 1. Картины на сюжеты из отечественной истории: жанровое определение, общественный запрос и экономика.....	24
1.1. Трансформация жанровой системы в контексте дискуссии о национальной школе живописи в 1860-е–1870-е годы.....	24
1.2. Формирование запроса на сюжеты из русской истории. Национальная история между исторической живописью и жанром в 1860-е–1870-е годы	38
1.2.1. Общественный запрос на сюжеты из отечественного прошлого и причины кризиса старого типа исторической картины в середине XIX века.....	38
1.2.2. Сюжеты из русской истории между исторической живописью и жанров: генеалогия разделения.....	41
1.2.3. Расхождение в трактовке понятия «историческая живопись» в 1860-е годы. Различия между ученической работой и самостоятельным произведением в 1870-е годы.....	43
1.2.4. Рецепция творчества Делароша в России. Каналы проникновения «исторического жанра» в Россию.....	50
1.2.5. Дискуссия вокруг «исторического жанра» в 1860-е–1870-е годы: проблемы адаптации.....	55
1.2.6. Некоторые аспекты жанрового определения произведения на сюжет из отечественной истории	69
1.3. Картины на сюжеты из русской истории: некоторые экономические аспекты.....	73
ГЛАВА 2. Исторические знания в художественной среде: вопросы функционирования.....	80
2.1. Преподавание русской истории в художественных учебных заведениях Российской империи в середине-второй половине XIX века.....	80
2.1.1. Преподавание русской истории в Училище Живописи, Ваяния и Зодчества в Москве.....	83
2.1.1.1. Введение общеобразовательных дисциплин в Московском училище живописи, ваяния и зодчества Москве.....	83

2.1.1.2. Преподавание русской истории в Московском училище живописи, ваяния и зодчества	94
2.1.2. Преподавание и понимание русской истории в ИАХ и развитие академической исторической живописи на сюжеты национальной прошлого в России в 1860-1880-е годы.....	108
2.2. Циркулирование знаний о национальном прошлом в художественной среде. Проблема взаимодействия художников и историков.....	147
2.2.1. «Археология» и ее влияние на историческую живопись. Изучение историками и художниками материальной культуры прошлого.....	147
2.2.2. Историческая наука и вопросы развития исторической живописи на сюжеты из национальной истории: случай И. Е. Забелина.....	154
2.2.3. Лекция Микешина в Археологическом институте: вопрос о необходимости помощи археологов и историкам художникам при создании исторических картин?.....	167
2.2.4. Круг чтения русских художников по отечественной истории: некоторые аспекты.....	172
 ГЛАВА 3. Произведения изобразительного искусства на сюжеты из русской истории и представления о национальном прошлом в русском обществе второй половины XIX века.....	 183
3.1. Какой должна быть русская история на картине: проблемы презентации национального прошлого в русской критике второй половины XIX века.....	183
3.2. Образ петровского и пост-петровского времени в русском изобразительном искусстве.....	187
3.2.1. Темные страницы русской истории: «Княжна Тараканова» К. Д. Флавицкого и историческая политика Российской империи.....	190
3.2.2. Картины Н. Н. Ге на сюжеты из русской истории: исторические источники и реакция современников.....	197
3.2.3. Неудобная картина Валерия Ивановича Якоби «Шуты при дворе Анны Иоанновны»: историческая политика Российской империи и художественная жизнь середины 1870-х годов.....	217

3.3.	Картина И. Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году»: «деформация» исторической живописи и реакция современников.....	230
3.4.	«Что же это за эпидемия Иоаннов?!»: Образ Ивана Грозного в русской исторической живописи 1860-1890-х годов.....	264
3.5.	Следует ли изображать Иоанна Грозного в живописи? Формирование образа Грозного как безумца.....	272
3.6.	«Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова: историческая картина без героя и её реакция современников.....	282
3.7.	«Боярский свадебный пир в XVII веке» К. Е. Маковского: модернизация исторической живописи и «консервативная утопия» в царствование Александра III.....	300
	Заключение.....	323
	Список литературы и источников.....	327
	Список сокращений.....	360
	Приложения.....	362

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено роли, которую играло русское изобразительное искусство (прежде всего, историческая живопись) в конструировании образа национального прошлого (до 1800 года) в русском обществе второй половины XIX века.

В поле зрения находятся сюжеты, посвященные допетровскому прошлому и событиям XVIII столетия. В общественном сознании XIX века переломной эпохой считалось царствование Петра I. В ту пору допетровская Русь ассоциировалась с исконно русскими истоками, ее рассматривали как эпоху, когда государь имел связь с народом. В этой работе важно рассмотреть именно то, как в русском искусстве запечатлевались события допетровского и пост-петровского периодов русской истории и то, как общество воспринимало такие произведения: оба эти процессы отражают магистральный конфликт русской общественной мысли по поводу путей развития России. События, относящиеся к «современному прошлому» (начала XIX века) представляется резонным оставить за рамками исследования, поскольку эти события всё ещё оказывали влияние на политику Российской империи во второй половине XIX столетия.

В ту пору, когда историческая живопись перестала занимать господствующую роль в европейском изобразительном искусстве, уступив место жанру и пейзажу, в России сложилась довольно специфическая ситуация. С одной стороны, как и в других странах Европы в рассматриваемый период, в русском искусстве жанровая живопись и пейзаж имели определяющее значение. С другой, именно со второй половины 1860-х по 1890-е годы создавались исторические картины на сюжеты из отечественного прошлого, которые вызвали горячие дискуссии в обществе и были тесно связаны с насущными для того времени социально-политическими вопросами. Полотна В. Г. Шварца, Н. Н. Ге, В. И. Сурикова, И. Е. Репина, Н. В. Неврева и многих других художников прочно сформировали представления о событиях русской истории до 1800 года. Пожалуй, до сих пор в сознании русского общества Иван Грозный, боярыня Морозова, Петр I, княжна Тараканова и т.д. представляются именно такими, какими их изобразили художники второй половины XIX столетия.

Появление исторических картин на сюжеты из русской истории в 1860–1880-е годы было обусловлено общественным запросом, который стал формироваться в начале царствования Александра II и зазвучал настойчивее после Польского восстания 1863 года, когда имперские и националистские настроения в русском обществе усилились¹.

¹ Подавление Польского восстания в 1863 году усилило конфликт между Россией и Европой. В эту пору в русском обществе обсуждалась угроза начала войны с Западом, в связи с чем у ряда мыслителей усилились националистские и охранительные тенденции, например, у редакторов «Московских ведомостей» М. Н. Каткова и «Дня» И. С. Аксакова. Подробнее об этом: Maiorova O. From The Shadow of Empire: Defining The

Общественные реформы и острые политические события спровоцировали обширную полемику о существовании в России национальной живописной школы, значительную часть которой занимала дискуссия о формировании и развитии «исторического жанра», т.е. исторической картины нового типа. С 1880-х годов число исторических полотен, преимущественно основанных на эпизодах из допетровского периода, стало увеличиваться на художественных выставках, что возможно, было вызвано усилением консервативных тенденций во время царствования Александра III². Тем не менее этот процесс спровоцировал рассуждения критиков о том, какими качествами следует обладать историческому живописцу и как должны изображаться события национального прошлого³.

Как будет показано в этой работе, начиная с середины 1870-х годов художников все чаще начинают интересовать события из национальной истории, происходившие до 1800 года. При исследовании вопроса о том, как репрезентировалась отечественное прошлое на полотнах русских живописцев также следует учитывать особенности Петербурга и Москвы. Москва осмыслялась как столица коренной патриархальной Руси, и с конца 1850-х годов в московской художественной среде подчеркивалась важность обращения именно московских живописцев к русской истории, относящейся к допетровскому периоду⁴. В Петербурге художники чаще обращались к воспроизведению событий XVIII века и представляли сюжеты, которые были предметом секретной политической историографии, т.е. те, что замалчивались долгое время официальными историками и бросали тень на императорскую семью, и которые распространялись, главным образом, Вольной русской типографией⁵.

Основные понятия. Понятие историческая живопись применяется в широком (синонимом может быть определение историческая картина) и узком значениях (которое будет маркироваться кавычками). Узкое значение эквивалентно французскому «*reinture d'histoire*» или «*reinture historique*», под которым принято понимать старую классицистическую концепцию исторической картины на сюжеты из греческой, римской или священной истории, а также античной мифологии. Кроме того, в репертуар

Russian Nation Through Cultural Mythology, 1855-1870. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2010. P. 94–108.

² Об идейном климате царствования Александра III, см.: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. М.: О.Г.И., 2002. С. 282–293. О художественной жизни той поры: Климов П. Ю. Живопись и музейно-выставочная жизнь // История русского искусства в 22-х томах. Т.17. Искусство 1880-1890-х. М.: Государственный институт искусствознания: Северный паломник, 2014. С. 217–295.

³ Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века: Очерки / Под ред. М.М. Раковой. М.: Изобразительное искусство, 1979. С. 185–187.

⁴ Подробнее об этом речь будет идти во второй главе настоящего исследования, где будет говориться о преподавании истории в Московском училище живописи ваяния и зодчества.

⁵ Это разделение было предложено Н. Я. Эйдельмана. См.: Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия: Секретная политическая история России XVIII-XIX веков и Вольная печать. 2-е изд., испр. М.: Мысль, 1984. С. 5–6.

«исторической живописи» включались и важные события национальной истории. В работе также идет речь о новом типе исторической картины – «историческом жанре» («*genre historique*»), который оформился во Франции к 1830-м годам и ассоциировался с творчеством П. И. Делароша. Подобного рода картины, как правило, сосредотачивались на сюжетах из Средних Веков, раннего Нового времени, относившихся к национальной истории той или иной страны. Они изображали анекдотические эпизоды из жизни исторических персон или повседневные практики минувшего⁶.

Также продуктивным для диссертации является понятие «**историческая культура**» («***Geschichtskultur***»). Это определение получило распространение в исторической науке примерно с конца 1970–1980-х годов и до сих пор остается дискуссионным⁷. Под «исторической культурой» принято понимать циркуляцию исторических знаний в обществе, способы восприятия и/или конструирования прошлого и его «использования» в различных целях⁸. Исследователи подчеркивают, что, в отличие от исторического сознания, этот феномен имеет институциональный характер, и его следует рассматривать в тесной связи с идеологией, дидактикой и культурной политикой⁹. Очевидно, что визуализацию прошлого также можно рассматривать в контексте исторической культуры, как один из ее компонентов¹⁰.

⁶ О различиях «старой» и «новой» исторической живописи, см.: Chaudonneret M. C. Du “genre anecdotique” au “genre historique”: Une autre peinture d’histoire // *Les années romantique: La peinture français de 1815 à 1850*. Paris: Reunion des musees nationaux, 1995. P. 76–85; Duro P. Giving Up On History? Challenge to The Hierarchy of The Genres In Early Nineteenth Century France // *Art History*. 2005. Vol. 28. Issue 5. P. 689–711.

⁷ В частности, о понятии «историческая культура», см.: Дмитриев А.Н. Прошлое нашего прошлого: проблематика исторической культуры в Российской империи // *Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: коллективная монография в честь профессора И.М. Савельевой: [сборник статей] / Высш. шк. экономики - Нац. исслед. ун-т, Ин-т гуманитар. ист.-теорет. исслед.; [отв. ред.: А. Н. Дмитриев]. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С. 10–11; Grever M, Adriaansen R. J. Historical Culture: A Concept Revisited // *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*. Palgrave Macmillan, London. 2017. P. 73–74. Определение «историческая культура» скорее всего зародилось в среде историков и школьных учителей истории Западной Германии в ходе дискуссии о ее преподавании в 19870–1980-е годы, затем получив более широкое толкование. Однако, примерно, в те же годы французский историк Б. Гене также обращался к нему. См.: Гене Б. История и историческая культура Средневекового Запада. М.: Языки славянской культуры, 2002. (Первое издание на французском языке вышло в 1980 году). Однако, очевидно, он понимает под исторической культурой корпус литературных произведений, которые создаются на историческую тематику. См.: Там же. С. 343–376. В англоязычной среде это понятие редко используется. См.: Lambert P. What is Historical Culture? // *How the Past was Used: Historical Cultures*. P.750-2000 / Ed.: P. Lambert, B. Weiler. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 7–8.*

⁸ Дмитриев А. Н. Указ. соч. С. 10–11. Также об общепринятом значении понятия, см.: Lambert P. Op. cit. P. 6–16.

⁹ Дмитриев А. Н. Указ. соч. С. 10.

¹⁰ Ученые опираются на это понятие и в исследованиях по изучению презентации прошлого в визуальной культуре. См.: Koll J. Belgien. Geshichtskultur und nationale Identität // *Mythen der Nationen. Ein Europäisches panorama*. Berlin: Deutsches Historischs Museum, 1998. S. 53-77; Baetens J. D. (In) *The Spirit Of The Time: Imitation of Epochal Style in Nineteenth-Century French and Belgian Art // Nineteenth-Century Contexts*. 2011. Vol. 33. № 3. P. 209–210. В то же время существенного осмысления этого термина авторы не предлагают.

Актуальность исследования. В последние годы в российской гуманитарной науке заметно активизировались дискуссии о нарративах русской истории, которые уже стали предметом научной рефлексии¹¹.

Последние два десятилетия в мировом искусствоведении наблюдается волна интереса к репрезентации прошлого в визуальной культуре XIX века, в целом и исторической живописи, в частности. С одной стороны, это продолжение тенденции в истории искусства, формировавшейся в 1970-е годы в противовес модернистскому взгляду на художественные процессы. Новая история искусства сосредотачивалась на экономических, социальных, идеологических и т.д. контекстах, заимствуя инструментарию других дисциплин¹². В связи с этим визуализация истории стала занимать видное место в работах западных историков искусства. С другой стороны, очевидно, что этот интерес во многом был обусловлен актуальной идейно-политической обстановкой.

Начиная с 2010 года, историки искусства активно исследуют феномен «исторического жанра», который распространился в Европе и Америке в течение XIX–XX веков¹³. Исследователей интересует, как он адаптировался в разных странах и почему этот тип картины наиболее часто использовался для репрезентации событий из национальной истории¹⁴. Поворотной точкой в этом отношении стала выставка «Конструирование прошлого», проходившая в Лионе и Бург-ан-Брессе в 2014 году¹⁵. Организаторы – С. Паку и С. Банн – имели целью разобраться с тем, как следует анализировать исторические картины, скульптуры, предметы декоративно-прикладного искусства на сюжеты из национальной истории в первой половине XIX века и как их идентифицировать. В том же году о проблемах исторической живописи и их жанрового определения во второй половине XIX столетия вышла публикация П. Серие¹⁶. Эти работы ре-актуализировали проблемы, связанные с исторической картиной как жанровой структурой¹⁷.

¹¹ Похожая ситуация в настоящее время происходит не только в России, но в других странах. Компаративный анализ: см., например: Курилла И. И. Битва за прошлое: Как политика меняет историю. М.: Альпина Паблишер, 2021.

¹² Alpers S. Is Art History? //Daedalus. 1977. Vol. 106. No. 3. P. 1–13.

¹³ Безусловно, что интерес к исследованию «историческому жанру» во Франции возник раньше и получил распространение в 1990-е годы, см., например: Chaudonneret M. C. Du “genre anecdotique” au “genre historique”: Une autre peinture d’histoire // Les années romantique: La peinture français de 1815 à 1850. Paris: Reunion des musees nationaux, 1995. P. 76–85.

¹⁴ European History Painting in the XIX Century: Mutual Connections, Common Themes, Differences. Cracovie: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, 2010.

¹⁵ L’invention du passé, vol. 1, Gothique, mon amour, 1802–1830, catalogue de l’exposition, Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou. Paris, Hazan, 2014; L’invention du passé, vol. 2, Histoires de coeur et d’épée en Europe, 1802–1850, catalogue de l’exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Paris, Hazan, 2014.

¹⁶ Sérié P. La peinture d’histoire en France 1860-1900. La lyre ou le poignard. Paris: Arthena, 2014.

¹⁷ См. об этом: Hébert O. La peinture d’Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870). Histoire. Université Blaise Pascal. Clermont-Ferrand II, 2016. P. 39–59.

На материале искусства Российской империи эти вопросы привлекали внимание значительно меньше. По этим причинам дополнительным импульсом к написанию данной работы послужило то обстоятельство, что многие процессы, связанные с развитием исторической живописи второй половины XIX века, до сих пор не реконструированы с необходимой полнотой.

Степень разработанности проблемы. К изучению образов национального прошлого в русском изобразительном искусстве второй половины XIX века обращались как историки искусства, так и историки. Этот процесс тесно связан с проблемой визуальной репрезентации «национального» через апелляцию к различным изобразительным традициям.

Всплеск интереса к тому, как формировалось представление о «национальном» в русском искусстве, начался как у русских, так и зарубежных исследователей с изучения становления «русского стиля» в архитектуре¹⁸, творчества Ф. Г. Солнцева и важного художественно-идеологического проекта николаевского царствования – «Древности Российского Государства»¹⁹, оказавшего существенное влияние на русских художников второй половины XIX века. Также немало внимания учёные уделяли тому как складывались образы прошлого в искусстве и визуальной культуре XVIII–начала XIX веков²⁰.

Однако, до сих пор не существует работы, в которой было бы на материале русского искусства второй половины XIX века рассмотрено влияние исторической науки на художественную практику, а также воздействие исторических картин на общественные представления о прошлом (в отличие, например, от ситуации с театральными постановками той эпохи²¹). Исключением является диссертация немецкой исследовательницы М. Шафер,

¹⁸ Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986; Кириченко Е.И. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в рус. искусстве XVIII–начала XX в. М.: Галарт АСТ, 1997; Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000.

¹⁹ См.: *Russia Imagined, 1825-1925: The Art And Impact of Fedor Solntsev: [A Catalogue of An Exhibition]*, March 2 - June 16, 2007, The New York Public Library [Etc.]. [New York]: New York Public Library, 2007; Аксенова Г.В. Русский стиль: гений Федора Солнцева. М.: Слово/Slovo, 2009; *Visualizing Russia: Fedor Solntsev and Crafting A National Past* / Ed. By Cynthia Hyla Whittaker. Leiden; Boston: Brill, 2010; Евтушенко М.М. Академик живописи Ф.Г. Солнцев (1801-1892). М.: Кучково поле, 2017.

²⁰ В частности, следует упомянуть: Рязанцев И. В. Историческая тема в русском изобразительном искусстве начала XIX века и её истоки // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия: межвуз. сб. / Под ред. д-ра искусствоведения Н. Н. Калигиной, канд. искусствоведения И.Д. Чечота. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. С. 56–69; Вишленкова Е.А. Прошлое показанное // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: коллективная монография в честь профессора И.М. Савельевой: [сборник статей] / Высш. шк. экономики - Нац. исслед. ун-т, Ин-т гуманитар. ист.-теорет. исслед.; [отв. ред.: А.Н. Дмитриев]. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. С. 383–417; Vishlenkova E. *Picturing The Russian National Past in The Early 19th Century* // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 2012. Vol. 60. №. 4. P. 489–509; Корндорф А.С. «Избранные старинные русские костюмы»: археология, национальный стиль и Греческий проект Екатерины II // *Искусствознание*. 2020. № 3. С. 254-303.

²¹ Avkhimovich I.S. *Performing The National Past: History On Stage in Imperial Russia*: University Of Illinois at Urbana-Champaign, 2017.

где анализируется отечественная историческая живопись XIX века в контексте национального самосознания (в основном исследовательница рассматривает историческую живопись через призму славянофильства), однако эта работа уже во многом устарела, поскольку, в большей степени, основана на сведениях, которые приводились в работах советских историков искусства²².

Сходный с диссертацией Шафер взгляд на образы отечественного прошлого в русском искусстве представляет работа В. К. Ланга, посвященная строительству национальной идентичности в России XVIII–начала XX столетия. Исследователь сосредотачивается на ряде ключевых тем к которым обращались русские художники во второй половине XIX века: казачество, раскол и царствование Ивана Грозного и пытается выявить причины популярности этих тем²³.

Частично образам национального прошлого в русском искусстве было уделено внимание в диссертации А. В. Самохина, посвященной образу Средневековья в русском искусстве XIX–начала XX веков. Эта работа носит обзорный характер. Самохин рассматривает, как складывался образ Средних веков в живописи, архитектуре, графике и скульптуре. Автор в большей степени сосредотачивается на формальных особенностях анализируемых им произведений и гораздо меньше внимание уделяет связям с исторической наукой, литературой и идеологией²⁴.

Среди историков к проблемам репрезентации истории в русском изобразительном искусстве (не только XIX столетия) обращался Е. В. Анисимов²⁵. Автор пытается деконструировать представления об истории, которые транслируются посредством художественных произведений, и показать, как изображенные события могли происходить в действительности.

В 2018 году М. А. Чернышева составила первую историографию об образах отечественной истории в русском искусстве, главным образом, второй половины XIX века²⁶. Автор справедливо подчеркивает фрагментарность изученности образов национального прошлого в русском изобразительном искусстве XIX века – как среди

²² Schäfer M. Historienmalerei und Nationalbewusstsein in Russland 1860-1890: Inaug.-Diss. Köln, 1985.

²³ Lang W.K. Das heilige Rußland: Geschichte, Folklore, Religion in der russischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer Verlag, Erschienen 2003. S. 77-148.

²⁴ Самохин АВ. Образ средневековья в русском искусстве XIX–начала XX века: автореф. дис. ... канд. иск. наук: 17.00.04. М, 2010.

²⁵ Анисимов Е.В. Письмо турецкому султану: образы России глазами историка. СПб.: Арка, 2013; Анисимов Е.В. 100 картин из русской истории. СПб.: Арка, 2021.

²⁶ Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 460–479. Однако историография, которую приводит исследовательница, далеко не полная, в частности, упомянутые выше работы М. Шафер, В.К. Ланга и А.В. Самохина там отсутствуют.

искусствоведов, так и среди историков²⁷. Основная лакуна в исследованиях этой проблемы, по мнению Чернышевой, заключается в почти полном игнорировании отечественными искусствоведами репрезентации истории в различных визуальных медиумах, кроме исторической живописи (исключением является работа В. С. Кеменова о Сурикове, в которой рассматриваются гравюры и рисунки)²⁸. Кроме того, практически неизученным, как отмечает исследовательница, оставался «исторический жанр» в отечественной живописи. Именно в исследовании «исторического жанра» Чернышева видит перспективу изучения образов национального прошлого²⁹.

Безусловно, нельзя обойти вниманием процесс формирования «исторического жанра» в России. Однако, нам представляется, что не следует ограничиваться исключительно этим аспектом и посмотреть на этот процесс в более широкой перспективе. Чернышева предположила, что отечественные исследователи уделили достаточное внимание связям словесных искусств и исторической живописи³⁰. Однако, в этой работе будет показано, что связи изобразительного искусства с историографией, историческим романом все ещё исследованы достаточно поверхностно, здесь еще остается широкое поле для изучения. До сих пор на русском материале не было исследований о чтении художников, влиянии преподавания общих дисциплин (включая изложение русской истории в ИАХ), авторы скорее констатируют влияние историков на художников, но подробно не анализируют его³¹ и т.д.

По справедливому замечанию Чернышевой, среди визуальных медиумов, на которых представлены исторические сюжеты, именно историческая живопись была лучше всего изучена отечественным искусствознанием³². До сих пор наиболее авторитетными остаются работы М. М. Раковой³³ и А. Г. Верещагиной³⁴, посвященные русской исторической живописи XIX века. Ракова сосредотачивается на произведениях

²⁷ Там же. С. 61.

²⁸ Кеменов В.С. В.И. Суриков: историческая живопись, 1870–1890. М.: Искусство, 1987.

²⁹ Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования. С. 472.

³⁰ Там же. С. 465.

³¹ Маджаров А.С. «Русская история» В. И. Сурикова и отечественная историография второй половины XIX в. (к 165-летию со дня рождения художника) // Известия Иркутского государственного университета. Серия: История. 2013. № 2. С. 88–105. Исключением является работа В. И. Плотникова. См.: Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1987.

³² См.: Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования. С. 461.

³³ Ракова М.М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. М.: Искусство, 1979.

³⁴ Верещагина А.Г. Художник, время, история: Очерки рус. ист. живописи XVIII - начала XX века. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1973.; Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990. В частности, работа Яковлевой во многом основана на выводах, которые были сделаны Верещагиной. См.: Яковлева Н. А. Русская историческая живопись. М.: Белый город, 2005.

николаевского царствования - периода, который предшествует хронологическим рамкам данной диссертации. Её работа полезна тем, что она показывает, как менялась репрезентация прошлого в русском искусстве до эпохи Великих реформ. Верещагина уделяет основное внимание развитию исторической картины 1860-х годов³⁵. Она изучает время, переходное для эволюции русской исторической картины: от старой классицистической концепции к «историческому жанру» (А. Г. Верещагина не использует определение «исторический жанр», заменяя его эквивалентом – историко-бытовой жанр³⁶). Исследовательница выделила несколько тенденций развития исторической картины в это время: «псевдоученический классицизм», «брюлловцы», русско-византийский стиль и тенденция, «связанная с салонным позднеромантическим искусством Запада»³⁷. Формирующуюся в этот период новую жанровую модификацию Верещагина не причисляет ни к одной из этих тенденций. Тем не менее, исследовательница выделяет ее родоначальника в России – В. Г. Шварца. Верещагина в своих работах довольно мало внимания уделяет влиянию западноевропейского искусства на русское, которое в развитии исторического жанра имело особенно важное значение. В частности, вопрос о влиянии на русскую живопись Делароша исследовательница либо игнорирует, либо оценивает его воздействие негативно³⁸.

Однако, русская историческая живопись в контексте европейского искусства все же привлекала внимание ученых. Попытку рассмотреть развитие русской исторической картины XIX столетия в контексте европейского искусства предпринимал еще в начале XX века – А. Н. Бенуа³⁹, а в конце столетия – Д. В. Сарабьянов, последний – для того, чтобы продемонстрировать уникальность творчества В. И. Сурикова⁴⁰. В последнее время связям русского и западноевропейского искусства уделяется значительно больше внимания. Недавно появились публикации М. А. Чернышевой, в которых рассматривается несколько примеров проявления в русской живописи «исторического жанра» (работы Ф. А. Бронникова, В. В. Верещагина, Н. Н. Ге)⁴¹. Одна из ее статей специально посвящена

³⁵ Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века.

³⁶ Верещагина упоминала о противопоставлении «исторического жанра» и «исторической живописи» в одной из критических заметок 1860-х годов, но никак не интерпретировала эту категорию. См.: Верещагина А.Г. Вячеслав Григорьевич Шварц: 1838-1869. Л.; М.: Искусство, 1960. С. 73–74.

³⁷ Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX века. С.20.

³⁸ На это же обстоятельство обращала внимание М.А. Чернышева. (Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования. С. 464.)

³⁹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. С. 325–340.

⁴⁰ Сарабьянов Д. В. Суриков и европейская историческая картина второй половины XIX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования. М.: Сов. художник, 1980. С.141–165.

⁴¹ Чернышёва М. А. Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2016. С. 597-604; Чернышёва М. А. Новая формула репрезентации

влиянию творчества Делароша на русских художников⁴².

Несмотря на то, что образы отечественного прошлого в русском изобразительном искусстве XIX века изучены недостаточно, следует отметить, что в последнее время исследователи исторической памяти и исторической культуры уделяют значительное внимание общественным представлениям о прошлом. В том числе, в поле их внимания все чаще входит репрезентация прошлого как в словесности, так и в визуальных искусствах⁴³.

В частности, историк О. Б. Леонтьева предпринимала попытку рассмотреть исторические картины в контексте русской исторической культуры второй половине XIX века⁴⁴. Однако, в сравнении с историческими трудами, беллетристикой и драматургией, живописным произведениям уделено в этом исследовании значительно меньше внимания. В работе Леонтьевой полотна служат скорее контекстом при реконструкции общественных представлений о прошлом, чем являются предметом специального рассмотрения. Однако, её работа служит хорошим подспорьем для понимания исторических дискуссий той поры и их общественного значения⁴⁵.

В последнее время стали появляться работы, в которых анализируются образы исторических деятелей или определенных периодов в русском изобразительном искусстве, в том числе во второй половине XIX столетия. образу Ивана Грозного в русской культуре XIX–XX веков была посвящена работа Н. Н. Мутья⁴⁶. Ее исследование представляет собой обзор произведений искусства, изображающих Ивана Грозного или события его эпохи. Мутья описывает произведения живописи и графики, не связывая их с актуальными для той поры дискуссиями. Исследовательница вводит в научный оборот довольно много архивных материалов, однако никак их не анализирует в контексте заявленной темы. Примерно в то же время, что и Мутья, к анализу образа Ивана Грозного и Петра Великого обратился американский историк культуры К. М. Ф. Платт⁴⁷. В отличие от Мутья, он не анализирует

исторического события в живописи Жана-Леона Жерома и Василия Верещагина // *Перекрёсток искусств Россия и Запад*. СПб. 2016. С. 82-92; Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. С. 79-99. Стоит заметить, что влияние Делароша на русскую историческую живопись в 1830-1850-е годы затрагивалось ранее М. М. Раковой: Ракова М. М. Русская историческая живопись сер. XIX века. С. 114–115.

⁴² Чернышева, М. А. Paul Delaroche: The Reception of His Work In Russia // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. Т.9. № 3. С. 577–589.

⁴³ Сабурова Т.А. Русский интеллектуальный мир / миф (социокультурные представления интеллигенции в России XIX ст.). Омск: Изд. дом Наука, 2005; Леонтьева О.Б. Историческая память и образы прошлого в Российской культуре XIX– начала XX вв. Самара, 2011; Vishlenkova E. Op. cit. P. 489–509;

⁴⁴ Леонтьева О. Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX - начала XX вв. Самара, 2011. В разных главах исследовательница приводит примеры из исторической живописи.

⁴⁵ Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования. С. 469–470.

⁴⁶ Мутья Н. Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX-XX вв. СПб: Алетей: Историческая книга, 2010.

⁴⁷ Platt K.M.F. *Terror and Greatness: Ivan & Peter as Russian Myths*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2011.

столь обширный корпус произведений изобразительного искусства, в которых главными героями выступают Иван Грозный или Петр I. Из произведений живописи он сосредотачивается на двух значимых картинах: «Петр I, допрашивающий царевича Алексея в Петергофе» Ге и «Иван Грозный у тела убитого им сына» Шварца, которые он рассматривает в контексте проблемы «отцов и детей»⁴⁸.

Подробному исследованию образа Петра I и его эпохи в русской живописи XIX столетия посвятила диссертацию британская исследовательница М. Гилкрест⁴⁹. Она пытается рассмотреть образ Петровской эпохи в связи с идеологией, историографией и литературой, начиная с идеализированного образа Петра I, который сформировался еще при жизни первого русского императора до произведений художников объединения «Мир искусства». Также следует отметить работу американского историка К. Кейна, посвященную образу патриарха Никона в русской культуре, в одной из глав которой рассматривается репрезентация этого деятеля в исторической живописи⁵⁰. Исследователь рассматривает сложение образа Никона в искусстве в контексте исторических дискуссий и политики второй половины XIX века. Кроме того, Кейн довольно много внимания уделяет предполагаемым источникам, которые использовали художники в произведениях, где фигурирует Никон.

Поскольку настоящая диссертация охватывает много различных аспектов, историография по дискуссиям вокруг исторической картины будет кратко рассмотрена в первой главе диссертации. Литература по проблемам художественного образования и вопросам взаимодействия художников и историков будет отражена в соответствующих частях второй главы настоящего диссертационного исследования.

Хронологические рамки исследования. Нижняя граница определяется концом 1850-х–1860-ми годами, поскольку в этот период на волне так называемых «Великих реформ» Александра II как в самой исторической науке, так и в широких общественных слоях, началась переоценка отечественной истории, ставшая возможной благодаря публикации массы архивных материалов, которые до того не входили в обиход официальной историографии. В этот момент можно говорить о сложении двух основных нарративов отечественной истории: государственной школы и т.н. «народной истории», которые нашли отражение в разных явлениях культуры и их восприятии.

⁴⁸ Ibid. P. 79-129.

⁴⁹ Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian History Painting. University of St Andrews, 1994. Существует также диссертация, посвященная образу Петра I на русском языке, однако, она значительно уступает работе Гилкрест. (Хуан Мин-Хун. Образ Петра I в русском изобразительном искусстве XVIII-начала XX века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. М., 2010.)

⁵⁰ Kain K. Patriarch Nikon's Image in Russian History and Culture. Western Michigan University, 2004.

Этот процесс также был прямо сопряжен с продолжением формирования национального самосознания в русском обществе. Поражение Крымской войне в 1856 г. дало мощный толчок к преобразованиям, кульминацией которых стала отмена крепостного права в 1861 году. Эти события обратили более пристальное внимание общественности, в том числе, на «народный» элемент русской истории и способствовали осмыслению того, что есть национальная история и культура⁵¹.

Одновременно профессиональное сообщество переосмысляло социальную роль художника, в связи с чем актуальность приобретал вопрос о его общегуманитарном образовании, в том числе, о систематических знаниях по русской истории.

Также в эту пору в русском изобразительном искусстве начинает оформляться новый для него тип исторической картины – «исторический жанр», расцвет которого приходится на вторую половину 1870х–1880-е годы.

Верхняя граница – начало 1890-х годов⁵² – время, когда при презентации истории в русском искусстве начинается имитация художественного языка эпохи, к которому относится изображаемое событие⁵³. Также, в эту пору, благодаря деятельности художников «Мира искусства», начинается постепенная переоценка XVIII века. Если ранее петровское и екатерининское столетие рассматривалось как трагический период русской истории, то, начиная с 1890-х годов, восприятие эпохи эстетизируется, в культуре XVIII века начинают видеть истоки национальной художественной традиции, сложившейся под влиянием Европы⁵⁴, а эпоха в целом предстает своего рода «утраченным раем» европеизированной России.

Кроме того, из работы по ряду причин исключено рассмотрение деятельности созданного в 1895 году Общества художников исторической живописи (ОХИЖ). Прежде всего дата его основания лежит вне пределов хронологии данной работы. Во-вторых, поскольку оно продвигало ставшее архаичным к тому времени понимание исторической живописи (хотя некоторые его члены и предлагали весьма новаторские художественные решения, например, А. П. Рябушкин). Наконец, сюжетный репертуар произведений,

⁵¹ О формировании национальной идентичности после Крымской войны, см.: Maiorova O. From the shadow of empire: defining the Russian nation through cultural mythology, 1855–1870.

⁵² Исключение составляет привлечение картины К. Е. Маковского «Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к пожертвованиям» для анализа экономической ситуации и демонстрации циркулирования знаний в художественной среде.

⁵³ В частности, см. об этом: Chuchvaha H. The Rococo Revival in Alexandre Benois's Versailles: Fête galantes and Louis XIV in the Early Twentieth-Century Russian Art // Canadian-American Slavic Studies. 2012 Vol. 46. № 4. P. 409-438.

⁵⁴ См.: Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С.93–96.

представленных на выставках ОХИЖ был чрезвычайно разнообразен и включал в себя не только русскую, но и зарубежную историю.

Объектом анализа в настоящей диссертации являются, главным образом, живописные произведения на сюжеты из национального прошлого⁵⁵.

Следует отметить, что за рамками исследования остаются полотна, посвященные сказочному и полуполюгендарному прошлому (к примеру, «Садко» Репина, картины В. М. Васнецова и близкого к нему круга художников)⁵⁶, несмотря на то, что они составляют существующую и важную часть широкого корпуса изображений о национальном прошлом и являются наиболее выразительной репрезентацией взглядов на него в период царствования Александра III. Также вне рассмотрения – историко-батальные живописные произведения (например, А. И. Заурвейда, А. Е. Коцебу и др.), которые как нам представляется, являются специфическим типом репрезентации исторических событий, который следует рассматривать в контексте батального жанра.

Несмотря на то, что примечательным примером взаимодействия между художниками и историками являлся проект по созданию картин на сюжеты из русской истории для Исторического музея в Москве, он исключен из рассмотрения в настоящем исследовании (три работы Г. И. Семирадского «Похороны Руса в Булгаре» (1883) и «Тризна дружинников Святослава после боя под Доростолом» (1884) и «Каменный Век» (1881-1885) В. М. Васнецова,⁵⁷ Во-первых, создание цикла картин для Исторического музея завершается в начале XX столетия, что выходит за хронологические рамки настоящей диссертации. Во-вторых, полностью этот масштабный замысел так и не был реализован. Наконец, и это представляется наиболее важным, историю воплощения внутреннего убранства музея нельзя рассматривать изолированно от истории его организации и архитектурного решения⁵⁸.

Предметом исследования является формирование историческими картинами представлений о национальном прошлом

⁵⁵ В качестве исключения будет кратко рассмотрена скульптура М. М. Антокольского «Иван Грозный» (1871).

⁵⁶ Однако, интерес представляет какие сведения о русской истории были у художников, обращавшихся к фольклорным сюжетам и что входило в их круг чтения по этому вопросу.

⁵⁷ Также сохранились эскизы Ф. И. Бронникова – «Крещение князя Владимира» (1883) и «Встреча царевны Софьи Палеолог псковскими посадниками и боярами в устье Эмбаха на Чудском озере» (1883), которые сейчас хранятся в Шадринском городском музее им. В. П. Бирюкова и эскизы панно «После Куликовской Битвы» В. А. Серова, которые хранятся в ГИМ и ГТГ.

⁵⁸ О музее и создании фресковых циклов, см.: Морозова О. В. Монументально-декоративная живопись музейного назначения: Новый Эрмитаж, Российский Исторический музей, Музей изящных искусств. М.: БуксМАрт, 2017. С. 112–219; Морозова О. В. Славянский цикл Генриха Семирадского // Генрих Семирадский по примеру Богов. М.: Третьяковская галерея, 2022. С. 38–55.

Цель исследования – продемонстрировать как взаимосвязь между исторической живописью на сюжеты из национального прошлого и русской исторической наукой во второй половине XIX века.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Проследить изменения в жанровой структуре живописных произведений на сюжеты из русской истории от классицистической «исторической живописи» к «историческому жанру»;
2. Выяснить, как преподавали русскую историю в художественных учебных заведениях российской империи (ИАХ и МУЖВЗ);
3. Реконструировать круг чтения художников по русской истории, процесс изучения материальных объектов минувшего;
4. Проанализировать случаи взаимодействия между художниками и учеными-историками в контексте научных и идеологических дискуссий той поры;
5. Реконструировать рецепцию произведений живописи на сюжеты из национальной истории в русском общественном сознании второй половины XIX века в контексте формирования представлений об отечественном прошлом, проанализировать оценки, исходившие от представителей различных общественных сил.
6. Выявить основные сюжеты из отечественного прошлого и произведения, созданные на их основе;
7. Проанализировать как соотносились формальные особенности исторических картин с их содержанием;
8. Проанализировать мотивы выбора художниками тех или иных сюжетов из русской истории.

Источники исследования. Большой пласт источников диссертации составляет визуальный материал. Прежде всего, это произведения русских мастеров, созданные на сюжеты из отечественной истории; иностранная историческая живопись, которая привлекается для сравнения с работами русских художников, чтобы выявить характерные особенности развития исторической картины в Российской империи. Также среди визуальных источников – гравюры, картины, фотографии, на которые ориентировались художники при написании исторических полотен.

Настоящее исследование основывается на широком круге рукописных и печатных источников. Существенную часть источниковедческой базы составляет пресса, в основном, Петербурга и Москвы⁵⁹, второй половины XIX века, благодаря которой можно

⁵⁹ См. список сокращений.

проанализировать дискуссии о проблеме жанров: «исторической живописи» и «исторического жанра», а также рецепцию художественных образов отечественного прошлого.

Помимо этого, при работе над диссертации привлекались архивные материалы: программы по преподаванию истории в ИАХ и МУЖВЗ; конспекты лекций; письма художников и их автобиографии, ранее не вводившиеся в научный оборот.

Частично опубликованная переписка, воспоминания, дневники художников и историков, благодаря которым возможна реконструкция функционирования исторического знания в художественной среде.

Значительную часть источниковедческой базы составляют сочинения по истории и смежным с ней дисциплинам (этнографии и археологии), которые следует разделить на несколько групп:

1. К первой относятся исторические источники, с которыми работали как историки, так и художники, т.е.: летописи и исторические документы, травелоги иностранных путешественников и т.д.;
2. Ко второй группе причислены труды историков: т.н. «большие» истории России (например, Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева); сочинения, посвящённые русскому быту минувших времен (И. Е. Забелина, Н. И. Костомарова и др.); работы биографического характера и т.д.;
3. В третью входят научно-популярные сочинения и учебные пособия по отечественной истории;
4. Четвёртая группа включает историческую беллетристику.

Гипотезы исследования заключаются в том, что появление тех или иных сюжетов в отечественной живописи, заимствованных из русской истории, определялись представлениями, которые сформировались у художников в результате чтения исторических книг, прослушивания лекций и изучения материальных памятников прошлого. Помимо этого, большое влияние оказывала общественно-политическая обстановка царствований Александра II и Александра III, формировавшая интеллектуальный и идеологический климат. Также предполагается, что целый ряд важных картин, представляющих события XVIII века, возникли под влиянием «ревизионистских» исторических сочинений пред- и пореформенных десятилетий, в частности, т.н. «секретной историографии», которая освещала события, неудобные для официального нарратива правящей династии. В свою очередь, произведения живописи, рожденные из этого взаимодействия, были способны сами формировать представления зрителей о проблемных эпизодах прошлого.

Методология исследования. Тема предлагаемого исследования довольно широка, в связи с чем применяются аналитические инструменты нескольких дисциплин: истории искусства, исторической науки, интеллектуальной истории, истории идей.

В работе, прежде всего, применялся историко-культурный подход, позволивший рассматривать живописные произведения на сюжеты из национального прошлого в контексте эпох царствований Александра II и Александра III. Обращаясь к искусствоведческому анализу в исследовании прослеживается эволюция исторической картины как жанровой структуры. Инструменты формально-стилистического и компаративного анализа помогают выявить характерные особенности исторической живописи в Российской империи.

Большая часть методов, которые используются в этой работе, базируются на проблеме «слово и изображение», поскольку историческая картина сопоставляется с текстами историков⁶⁰. Это необходимо для выявления того, как соотносились словесные описания исторических событий и с их визуальным воплощением. Поскольку в исследовании анализируется рецепция картин на сюжеты из русской истории, то мы прибегаем к инструментариям истории идей и интеллектуальной истории, чтобы понять какие представления о национальном прошлом существовали в русском обществе во второй половине XIX века.

Исследование затрагивает не только проблемы взаимосвязи исторической науки и изобразительного искусства, но и вопросы, связанные с заказом исторических картин, взаимодействия художников и различных художественных институций (ИАХ и МУЖВЗ). По этой причине мы будем также обращаться к инструментариям институциональной и социальной истории искусства, которые в том числе направлены на изучение проблем взаимосвязи между искусством и политикой, а также рецепции произведений в обществе.

Научная новизна исследования. В этом исследовании на основе большого массива прессы реконструируется дискуссия вокруг двух типов исторической картины – «исторической живописи» и «исторического жанра» в контексте обсуждения существования национальной школы живописи во второй половине XIX века.

Также рассматриваются экономические аспекты развития исторической картины с привлечением материалов прессы и архивов. Реконструированы история нескольких государственных заказов, а также рассмотрены ряд случаев приобретения произведений

⁶⁰ Подобного рода подходы применяются в современном искусствознании, ср.: Bann S. *The Clothing of Clio: a Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. В 2011 году вышло русскоязычное издание: Бенн С. *Одежды Клио* / [пер. с англ. Кукарцевой М., Макарова А. вступ. ст. М. Кукарцевой]. М.: Канон+, 2011; Wright B. S. *Painting and History During the French Restoration: Abandoned by the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

предпринимателями. Проанализирован вопрос об экономических аспектах создания произведений исторической живописи художниками, которые не имели собственных коллекций исторических артефактов или связей в научных и музейных кругах.

Существенная часть работы посвящена циркулированию исторических знаний о национальном прошлом и преподаванию русской истории в художественных учебных заведениях Российской империи (в Императорской Академии Художеств (далее – ИАХ) и Московском училище живописи ваяния и зодчества (далее – МУЖВЗ)). Подробно были проанализированы взаимодействие художников и историков. Перечисленные проблемы ранее не привлекали внимание исследователей искусства и художественной жизни Российской империи.

Кроме того, на основе большого массива материалов печати, исторические картины рассмотрены в контексте дискуссий о национальном прошлом, реконструированы идеологические воззрения критиков на этот процесс.

Положения, выносимые на защиту.

- Во второй половине XIX века в русском искусстве происходила адаптация исторической картины нового типа – «исторического жанра», которая сформировалась к середине столетия во Франции. Историческая живопись в России развивалась по общеевропейскому пути.
- Процесс адаптации «исторического жанра» совпал с формированием запроса на произведения, сюжеты которых заимствовались из русской истории до 1800 года. Большая часть произведений на сюжеты из национального прошлого относится по своей жанровой структуре к «историческому жанру»;
- Художники часто создавали исторические картины на свои средства, это было дорогостоящим занятием в расчёте на самокупаемость. Государственные заказы исторических полотен были большой редкостью;
- Вопреки тому, что в официальных документах «рисовалась» картина успешного общего образования художников в МУЖВЗ и ИАХ (включая обучение русской истории), она не соответствует действительности. Общее образование строилось, как и в любом другом учебном заведении Российской империи, и, за исключением нескольких случаев, мало адаптировалось под нужды художников;
- Художники интересовались развитием русской исторической науки, ориентировались в современной литературе и консультировались с учеными при создании своих полотен несмотря на существование мнения о них как о невеждах;

- Далеко не всегда аудитория, посещающая выставки, была хорошо знакома с обстоятельствами событий русской истории, чтобы разобраться в степени достоверности представленной на полотне версии событий, в связи с чем нередко в публике возникало недоумение по поводу выбранных для изображения эпизодов;
- Историков в большей степени заботило, то как в исторических картинах будет передан дух эпохи и выражено психологическое состояние исторической персоны. Кроме того, им было важно, чтобы художник сумел выразить значение события из национального прошлого для развития истории страны. Художников же интересовала в основном верная передача антуража. Последние понимали историю через материальную культуру прошлого, на предметы которой можно было ориентироваться при создании картин. Для того, чтобы постигнуть значение исторических событий им представлялось важным для начала изучить бытовую сторону русской истории. Недостаток открытых исторических памятников, неудовлетворённое знакомство с сочинениями историков, в том числе, истории повседневности сформировало представление о том, что русская история является неизученной;
- Картины на сюжеты из царствования Петра I и периода дворцовых переворотов, часто были основаны на эпизодах, которые относились к «секретной» политической историографии и были связаны с переоценкой XVIII века в русском обществе в царствование Александра II;
- Картину И. Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна...» следует рассматривать в контексте не только исторических дискуссий, но и развития естественно-научных дисциплин во второй половине XIX века;
- Произведение И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», с одной стороны, продолжает тенденцию изображения сыноубийства в русском искусстве, которая началась с работы В. Г. Шварца «Иван Грозный у тела убитого им сына». С другой, это произведение разрывает этот шаблон, поскольку, представляет впервые в русской художественной культуре Ивана IV, как сумасшедшего, что также могло задеть властные круги, помимо аллюзии на казнь народовольцев в 1881 году.
- В России во второй половине XIX века возник уникальный, тип исторической картины без героя-деятели, представленный прежде всего картиной В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни».

Теоретическая и практическая значимость исследования. Несмотря на то, что исследование исторической живописи в отечественном искусствознании имеет определенную традицию, в этой работе впервые были проанализирован процесс циркуляции исторических знаний в художественной среде, а также предложены новые интерпретации картин (например, «Царевны Софьи» И. Е. Репина). Представленные в работе теоретические выводы могут стать основой для дальнейших исследований в различных областях гуманитарного знания, но прежде всего в истории искусства и исторической науке.

Впоследствии материалы, собранные для этого исследования могут послужить основой для лекционных и семинарских курсов, посвященного исторической живописи в контексте представлений о прошлом в Российской империи во второй половине XIX века. Результаты также могут дополнить курсы по истории русского искусства XIX века и истории русской художественной критики. Так же эти источники могут быть опубликованы в антологии об исторической живописи в русской художественной критике XIX века. Кроме того, опираясь на работу можно сделать базу данных по репрезентации прошлого в русской визуальной культуре XIX века.

Степень достоверности результатов обуславливается привлечением для анализа наиболее значимых картин на сюжеты из русской истории, а также произведений зарубежных мастеров. Также был систематизирован и проанализирован большой корпус рукописных, печатных источников и исследовательской литературы, посвященной изобразительному искусству и исторической науке в Российской империи.

Апробация исследования. Предварительные выводы диссертации неоднократно обсуждались на семинарах Факультета истории искусств ЕУСПб. Кроме того, результаты исследования были представлены на научных конференциях: «Международная конференция молодых филологов» (Тартуский университет, 2018), «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (ГТГ, 2018), «Представляя необычное: когнитивный диссонанс, разрыв шаблона и прочие фантастические твари» (ШАГИ, РАНХиГС, 2019), «5th Cambridge AHRC DTP International Conference 2020 Theme: Form and Forgetting» (Cambridge University, 2020; онлайн), «7th International Forum for Doctoral Candidates in East European Art History» (Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, 2021; онлайн), «Товарищество Передвижных Художественных Выставок. К 150-летию со дня основания» (Государственная Третьяковская галерея, 2021), «Общее место: риторика, политика, культурная память» (МВШСЭН, 2021), «Конструирование прошлого» (ЕУСПб, 2021). Кроме того, ряд исследовательских вопросов обсуждались на открытом семинаре лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС в рамках

Карамзинской стипендии (2021) и на Искусствоведческом семинаре «19v» (Jordan Center, New York University, 2021; онлайн).

По теме диссертации было опубликовано 8 статей. Три из них опубликованы в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования РФ

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, в которых последовательно рассматриваются проблемы, которые встают в связи с изучением исторических картин на сюжеты из отечественного прошлого, и заключения и пяти приложений (в которых представлены учебные программы по русской истории, конспекты лекций и переписка художников с историками).

ГЛАВА 1. КАРТИНЫ НА СЮЖЕТЫ ИЗ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ: ЖАНРОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ОБЩЕСТВЕННЫЙ ЗАПРОС И ЭКОНОМИКА⁶¹

1.1. Трансформация жанровой системы в контексте дискуссии о национальной школе живописи в 1860-е-1870-е годы.

В начале царствования Александра II (1856–1881), когда в стране стартовали либеральные реформы, запустившие процесс модернизации страны, в русском искусстве начался новый этап⁶², частью которого явилась трансформация академической иерархии жанров. В ту же пору на страницах периодических изданий Петербурга и Москвы часто возникали разговоры об окончании блестящего периода русского искусства – первой половины XIX века⁶³. Одновременно с этим в прессе разгорелась дискуссия о существовании в России национальной школы живописи⁶⁴ («изобретение»⁶⁵ которой началось именно в конце 1850-х в 1860-е годы). Знаковыми фигурами для художественного сообщества⁶⁶ рассматриваемого периода становятся К. П. Брюллов, А. И. Иванов и П. А. Федотов, в творчестве которых находили объяснение современному состоянию русского искусства⁶⁷.

В центре размышлений критиков и художников о жанровой иерархии оказались два живописных «рода»: историческая и бытовая живопись («genre»)⁶⁸. Произведения

⁶¹ Эта глава частично основана на выводах, которые были изложены нами ранее в магистерской диссертации и опубликованных статьях.

⁶² Впоследствии критики оценивали 1860-е годы как период становления самобытного искусства, эта риторика стала возникать в связи с Всероссийской художественно-промышленной выставкой 1882 года, которая подводила итоги развития за двадцатипятилетнее царствование Александра II.

⁶³ Отчасти упадок в изобразительном искусстве предвидели в связи с институциональными изменениями, в частности, с назначением на пост вице-президента Академии художеств князя Г. Г. Гагарина, так один из критиков заметил: «Прибавим, что в Академии Художеств произошла перемена, на место Вице-Президента графа Ф. П. Толстого, назначен князь Г. Г. Гагарин. С этим назначением мы предвидим возрождение и господство в России Византийской школы. Любя горячо искусство, следя за ним с любовью предвидим, что прошло то блистательное состояние нашей Академии, из которой вышли европейские знаменитости, как-то: Егоров, Шебуев, Брюллов, Бруни, Иванов, Пименов, Ставассер, Капков и много, много других. Этими именами по справедливости могут гордиться и русская школа, и наша Академия» (Б.а. Художественная выставка Императорской Академии Художеств // СЦ. 1859. 6 июня. № 23. С. 358).

⁶⁴ Очевидно, что процесс размышлений о национальном искусстве в России форсировали Всемирные выставки. Довольно подробно этот вопрос рассмотрен в работе К. Дианиной, см.: Dianina K. When art makes news: Writing culture and identity in imperial culture. DeKalb: Northern Illinois Press, 2013. P. 40–68.

Русские художники испытывали комплекс относительно самобытности русского искусства, в сравнении с другими странами. Отсюда, вероятно, в 1870-е годы родилась риторика, согласно которой художники, оппозиционные к Академии, формируют национальную школу, развитие которой она тормозит. См., например, статью И. Н. Крамского «Судьбы русского искусства»: Крамской И. Н. Судьбы русского искусства // НВ. 1877. № 645. 13 (25) декабря. С. 2-3; № 646 С. 2-3; № 647. С. 3.

⁶⁵ Здесь мы отсылаем к известной концепции Эрика Хобсбаума «изобретение традиции», классическим примером анализа которой являются материалы сборника: Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge University Press, Cambridge 1992.

⁶⁶ Под «художественным сообществом» мы будем понимать не только художников, но и критиков, журналистов, писавших об искусстве, а также меценатов.

⁶⁷ Впоследствии, по большому счету, сконструированная в 1860–1880-е годы схема развития русского искусства, идущая от Федотова и Иванова, прочно закрепилась в отечественном искусствознании.

⁶⁸ Собственно, именно в 1860-е годы в лексиконе русских критиков появилось определение – бытовая живопись, которое заменяло считавшееся уничижительным – понятие genre. См.: [М. П. Розенгейм] Записки

какого из жанров характеризуют русскую живописную школу, и по какому пути она будет развиваться – вопросы, которые прежде всего интересовали деятелей художественного сообщества тех лет.

Осмысление исторической живописи в художественной критике⁶⁹ в 1860-х–начале 1870-х годов освещалось Верещагиной в ее докторской диссертации об исторической живописи этого периода, на основе которой была впоследствии написана книга⁷⁰. Верещагина отметила, что критики в это время констатировали упадок исторической живописи, однако автор не говорит какие причины стояли за этим процессом и не анализирует их, несмотря на то, что в прессе они неоднократно обсуждались. Рассуждения критиков об исторической картине (как и ее развитие в этот период) анализировались Верещагиной практически вне западноевропейского контекста. Проблемы стирания границ между жанрами и трансформации исторической живописи в 1860–1880-е годы затрагивала и Г. В. Ельшевская, но не уделяя пристального внимания рецепции этого процесса⁷¹. Исследователи неоднократно писали, что историческая живопись не доминировала на выставках во второй половине XIX столетия, напротив, большую часть полотен составляли пейзажи и портреты⁷². Однако, вопреки этому, ключевые споры о развитии русского изобразительного искусства строились именно вокруг сопоставления исторических и бытовых картин⁷³. В перечисленных работах практически не были затронуты следующие вопросы: как художники и критики рассматривали историческую картину в контексте рассуждений о национальной школе, какие перспективы развития исторической живописи на русской почве предлагались художникам с середины 1860-х годов⁷⁴. Кроме того, исследователи практически проигнорировали проблему жанрового определения картин на

праздношатающего. Годичная выставка в Академии Художеств // ОЗ. 1861. Т.138. С. 38. Кроме того, критики предлагали обозначать подобные картины, как «нравоописательные». Однако, даже несмотря на появление новой дефиниции, критики часто прибегали к привычному понятию «жанр». Также об этом, см.: Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века: Очерки. М.: Изобразит. искусство, 1979. С. 15–16.

⁶⁹ Подчеркнем, что в 1860-е и примерно до 1880-х годов говорить о художественной критике в России можно условно. Скорее можно говорить об отдельных художественных критиках, чем как о сложившемся институте, несмотря на то, что на страницах прессы неоднократно поднималось обсуждение ее «болевых точек».

⁷⁰ Верещагина А. Г. Русская историческая живопись и проблемы искусства "шестидесятых годов" XIX в.: автореф. дис. ... д-ра иск. Л., 1976; Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. Эту особенность работ Верещагиной отмечала и М. А. Чернышева, см.: Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы перспективы исследования. С. 463–466.

⁷¹ Ельшевская Г. В. Пространство истории в пространстве картины // Вопросы искусствознания, 1993. Вып. 4. С. 94–98.

⁷² Ср.: Стернин Г. Ю. Академическая выставка 1863 года и некоторые особенности восприятия искусства в русской художественной жизни середины XIX века // Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М.: Искусство, 1991. С. 110–119.

⁷³ Там же. С. 118–119. Ельшевская Г. В. Указ. Соч. С. 95.

⁷⁴ См.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. М.: Искусство, 1990. С. 23.

сюжеты из национальной истории, а также дискуссии об «историческом жанре» (который обозначается в традиции советского искусствознания как историко-бытовой)⁷⁵. На перечисленный круг вопросов относительно развития исторической картины во второй половине XIX века мы попытаемся ответить в настоящей главе диссертационного исследования.

Уже в 1860-е годы печать выделила три основных категории рассуждающих о состоянии художеств в России: приверженцев доктрины «искусства для искусства», «нигилистов», отрицающих его в целом, и сторонников «утилитарности» (которых в ту пору, по-видимому, было большинство), «требующих от искусства и поэзии реальности»⁷⁶. Представители всех трёх категорий оценивали шестидесятые годы, в основном, как период деградации русского изобразительного искусства, критики пытались выяснить причины наступившего кризиса и предложить пути выхода из него. В том числе, это проявилось в размышлениях о жанровой системе. Для некоторых рецензентов синонимом упадка было шаткое положение исторической картины и распространение жанровых сцен, другие же, наоборот, видели в существовании исторической живописи тормоз для формирования отечественной школы.

Немаловажную роль в переоценке художественной ситуации в России того времени сыграла публикация в 1855 году диссертации Н. Г. Чернышевского «Об эстетическом отношении искусства к действительности», которая как бы была направлена против все ещё влиятельной в ту пору гегелевской эстетики⁷⁷. Философ в своём трактате существенно пересмотрел классическую теорию мимесиса⁷⁸. Чернышевский отмечал, что долгое время, следуя за псевдоклассическими теориями, искусство ошибочно воспринимали как подражание или подделку под действительность, тогда как идущее из Античности греческое слово «мимесис» близко к понятию «воспроизведение окружающей жизни».

⁷⁵ Эту особенность отмечала и Чернышева: Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы перспективы исследования. С.466. Относительно понятия «историко-бытовой», впервые близкие дефиниции появляются уже в 1880-е годы, при попытке охарактеризовать работы В. И. Сурикова. В частности, их определяли, как «историческо-бытовые». См.: А. С. Петербургские выставки // ХН. 1883. Т.1. № 6. 15 марта. Ст. 202. Однако, эти определения не были общепотребительными. До этого в 1870-е годы встречалось понятие – «историческо-анекдотический», см.: П-въ Передвижная выставка // БВ. 1874. № 68. 12 (24) марта. С. 1.

⁷⁶ Артист в душе. Отчего у нас в упадке изящные искусства // ПЛ. 1866. 24 сен. № 137. С. 1.

⁷⁷ Однако укажем, что гегелевская эстетика с конца 1850-х хоть и оставалась влиятельной среди интеллектуалов (историков), все же вызывала критические суждения. Помимо этого, подчеркнем, что несмотря на внешнюю критику гегелевской философии, Чернышевский базировался на ней. Подробнее об этом: Вдовин А. В. Чернышевский vs. Фейербах: (псевдо)источники диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» // Zeitschrift für Slavische Philologie. 2011. Т. 68. № 1. S. 39–66.

⁷⁸ Adlam C. Realist aesthetics in nineteenth-century Russian art writing // The Slavonic and East European Review. 2005. Vol. 83. № 4. P. 657-658.

Чернышевский также подчеркивал, что содержание искусства не ограничивается тремя категориями: возвышенного, комического и прекрасного, поскольку воспроизведение явлений жизни и природы в произведениях различных видов искусств гораздо многообразнее⁷⁹. Таким образом, становится очевидным, что за спором о превосходстве исторической или бытовой живописи стояла более широкая дискуссия об идеализме и реализме. Отчасти в зависимости от своих эстетических воззрений русские критики отдавали предпочтение тому или иному жанру живописи.

Как уже было замечено выше, историческая живопись в конце 1850-х – в 1860-е годы переживала кризис. Это состояние было отражено в ироническом ключе в рассказе педагога И. Д. Белова – «Доморощенный художник» о некоем Василии Алексеевиче Корзинкине – художнике-самоучке из Сибири, который приехал на обучение в ИАХ. Рассказ был опубликован в 1858 году в художественном журнале «Светопись». В финале автор приводит сцену, встречи повествователя и Корзинкина спустя восемь лет после их знакомства, когда художник уже завершил свое обучение:

“С какую же целию вы едите в Сибирь и чем кончились ваши занятия в Академии? В 8 лет нашей разлуки можно было много сделать”, сказал я, усаживая с гостем за стол, на котором Петр готовил чай”

- В Академии я получил классного художника за сюжет: Иван Грозный и монах Вассиан беседуют в келье.

“Позвольте, сколько я помню, вы занимались портретной живописью. Каким же образом вы попали на путь живописи исторической?”

- Очень просто; ехал-ехал одним путем, да и повернул на другой, отвечал Василий Алексеевич, сделав размашистый жест руками. Поспорили мы как-то раз между собою, товарищи: одни говорят, что исторический живописец важнее, другие говорят, что портретный важнее, наконец третьи говорят, что пейзажный пред всеми возьмет верх. Я поспорил с одним историческим, да и сказал ему, что на классного напишу программу историческую. Походил в классы, прочитал историю Карамзина, знаете, у него все это подробно сказано. Нельзя умолчать, чтобы не было трудно закончить программу; но кое-как совладал и получил классного.

“Отчего вы именно выбрали этот момент из жизни Грозного?”

- Да потому-с, что в этом сюжете только два лица. С историею-то легче было справиться. Надо было узнать только, какие костюмы носили в то время. Монах и

⁷⁹ См.: Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 2. С. 81-82.

тогда был монах, следовательно, привелось только повозиться над царской одеждой”.

“Верно ли вы передали характеры Царя и Вассиана?”

- Как же-с. Грозный слушает со вниманием, а Вассиан говорит с сильным увлечением, то-есть, знаете, увивается около Царя эдакой Лисой Патрикеевной, так и норовит влезть в душу к Иоанну. Одним словом, Вассианчик мне удался, прибавил Корзинкин, щелкнув пальцем.⁸⁰

Как можно заметить, Корзинкин упоминает спор между художниками, кто важнее: пейзажист, портретист или исторический живописец. Автор рассказа, скорее всего невольно, отразил в этой сцене процесс трансформации академической иерархии жанров, ускорившийся в русском искусстве в конце 1850-х годов, когда историческая живопись начала терять свой высокий статус. Для своей картины Корзинкин выбирает анекдотический эпизод из жизни Ивана Грозного⁸¹, нехарактерный для классицистической исторической живописи⁸². Также художник вместо многофигурной композиции выбирает такой эпизод, в котором всего два персонажа. Кроме того, из рассказа следует, что художник-«историк» в большей степени заботится об изучении костюма, антуража эпохи, нежели чем о содержании выбранного им сюжета. Диалог, который происходит между повествователем и Корзинкиным, отражает назревающий конфликт в понимании исторической живописи между художниками с академической подготовкой и большей частью критиков той поры: для одних была важна внешняя сторона исторической картины, точная передача исторической обстановки, для других – содержание и психологическая достоверность.

Иерархия живописных жанров укоренилась в русском изобразительном искусстве в XVIII веке с основанием в 1757 году в ИАХ⁸³, которая была организована, в основном, по французской модели⁸⁴. На протяжении столетий высокое положение в иерархии жанров

⁸⁰ Белов И. Доморощенный художник // Светопись. 1858. Февраль. № 2. С.59.

⁸¹ См.: Карамзин Н. М. История Государства Российского. Т. 8. СПб.: Тип. Н. Греча, 1819. С. 214.

⁸² За год до появления рассказа на выставке 1857 года экспонировалась картина П.Ф. Плешанова – «Иван Грозный и иерей Сильвестр». Ее сюжет также, скорее всего, был заимствован из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина: См.: Там же. С. 99. Можно предложить, что автор ориентировался именно на эту живописную работу при написании рассказа.

⁸³ В 1757 году ИАХ была утверждена в Сенате, но находилась в введении Московского университета. В 1764 году Екатерина II подписала указ об основании «Императорской Академии трех знатнейших художеств Живописи, Скульптуры и Архитектуры с Воспитательным при оной Академии училищем». А в 1765 году состоялась торжественная инаугурация Академии. См. об этом: Моисеева С. В. "... К лучшим успехам и славе Академии": живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII - первой половины XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. С. 5–11.

⁸⁴ Отметим, что И. И. Шувалов учитывал опыт создания не только французской Академии. Моисеева подчеркивает, что система, предложенная Шуваловым «не находит абсолютных аналогов в академиях Европы». См.: Там же. С.7–8.

занимала «историческая живопись» («*peinture d'histoire*»)⁸⁵. Первенство «исторической живописи»⁸⁶ в жанровой системе обуславливалось как сложностью технического исполнения произведения⁸⁷, так и благородством сюжета⁸⁸. Теоретики классицизма (здесь в первую очередь следует назвать Андре Фелибьена, который упорядочил живописные жанры⁸⁹ в 1667 году в «Предисловии» к Конференции Королевской академии), опираясь на «Поэтику» Аристотеля и горадиевскую концепцию «*ut pictura poesis*» (поэзия подобна живописи)⁹⁰, связывали «историческую живопись» с высокими жанрами поэзии и трагедией⁹¹. Напротив, жанр (*genre*)⁹², изображающий явления будничной жизни,

⁸⁵Теоретики классицизма ориентировались на предшествующую гуманистическую традицию, когда отмечали первенство исторических живописцев над остальными в иерархии жанров. В частности, Леон-Батиста Альберти в трактате «Три книги о живописи» отмечал, что «история является величайшим произведением живописца» (Цит. по: Леон-Батиста Альберти Из трех книг о живописи // Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 томах: Т. 1. / Под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца. М.; Л.: Гос. изд-во изобр. искусств, 1937. С. 89). Так же об этом, см.: Lee R. W. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting* // *The Art Bulletin*. 1940. Vol. 22. № 4. P. 212. Однако, Альберти имел в виду под «историей» не историческую живопись, а живопись повествовательную.

⁸⁶ Изначально, «историческая живопись» практиковалась в Королевской Академии живописи и скульптуры, противопоставлялась художническому ремеслу и мыслилась как интеллектуальное занятие. Потому «историческая живопись» часто уподоблялась поэзии, ораторскому мастерству, философии и пр. Поскольку «историческая живопись» была прерогативой Академии, то художники, принадлежавшие к главной художественной институции, являются интеллектуалами и их произведения открыто не были предназначены для продажи. В связи с этим Академия противопоставлялась гильдиям, которые создавали произведения для продажи. См.: Crow Th. E. *Painters and public life in eighteenth-century Paris* New Haven; London: Yale University Press, 1985. P. 23–28. М. Ледбери подчеркивает, что оппозиция между жанром (в голландском его понимании) и «исторической живописью» стала отчетливо артикулироваться с работ аббата Дюбо, хотя имплицитно и содержалась в работах Фелибьена и Де Пиля. См.: Ledbury M. *Sedaine, Greuze and The Boundaries Of Genre*. Oxford: Voltaire Foundation, 2000. P. 23.

⁸⁷ Обучение исторических живописцев предполагало изучение всех жанров живописи, поскольку считалось, что они являются ее составными частями. См. об этом: Gaehetgens B. *The Theory of French Genre Painting And Its European Context* // *The Age Of Watteau, Chardin And Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting* / Ed. By C. V. Bailey. London: Yale Univ. Press; Ottawa: National Gallery of Ottawa, 2003. P. 44; Дмитриева С. Понятие жанра во французской теории искусства XVIII века // *Искусствознание*. 2021. № 1. С. 59–60.

⁸⁸ Lee R. W. *Op. Cit.* P. 212–213.

⁸⁹ Вернее, будет говорить не столько делении живописи на жанры, сколько сюжетов. Фелибьен выстраивал иерархию по сюжетам: натюрморт, пейзаж, животные, портрет, история или басни, и наконец аллегории. За распределением сюжетов стояло убеждение, что изображение человека является наиболее почетным занятием, поскольку человек является божьим творением. «Жанровая живопись» появилась несколько позднее и закрепилась в XVIII веке. По поводу генезиса «жанра» (т.е. жанровой живописи), см.: Arasse D. *Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre* // Roque G. *Majeur ou mineur les hiérarchie en art*. Nîmes: Édition Jacqueline Chambon, 2000. P. 33–51.

⁹⁰ В свою очередь и живопись должна была быть подобна литературе (или поэзии).

⁹¹ Подробнее об иерархии жанров и концепции, см.: Lee R. W. *Op. Cit.* P. 211–212; Ambrosini L. *Genre painting under the Restoration and July Monarchy: The critics confront popular art* // *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. 125. 1995. P. 42.

⁹² О многозначности понятия жанр и путаницы, которая возникала в связи с его употреблением, см.: Дмитриева С. Указ. Соч. С. 53–56.

располагался на низкой ступени иерархии⁹³. Подобно комедии, сюжетами для этих картин в основном служили эпизоды из жизни представителей низших слоёв общества⁹⁴.

С конца 1850-х–1860-х годов отечественные критики все чаще начинают оценивать жанровую иерархию как «анахронизм». В то время в прессе достаточно часто подвергалось критике разделение живописи на жанры и говорилось об их конвергенции. Тем не менее жанровой системой продолжали пользоваться при рассмотрении экспонировавшихся на выставках произведений⁹⁵.

Подобного рода высказывания, где противопоставлялась история (в основном, античная) и современность, стали лейтмотивом русской художественной критики начала шестидесятых годов. Критики той поры хотели видеть, как в литераторах, так и в живописцах: «граждан своей страны и своего времени»⁹⁶, выражением этого должны были служить их произведения.

Подчеркнем, что эта ситуация не была уникальна для России: кризис исторической живописи наблюдался в ту пору и в других художественных школах Европы,⁹⁷ и европейские критики также призывали художников обратить внимание на современную действительность⁹⁸. В Европе во время проведения Всемирной парижской выставки и

⁹³ Д. Арасс и Б. Гейтгенс отмечают, что Фелибьен изначально пропустил сцены повседневности из списка сюжетов. Эта оплошность и послужила тому, что жанровые сцены оказались внизу иерархии жанров и сформировали пренебрежительное отношение к нему. См.: Arasse D. *Op. Cit.* P. 49; Gaehtgens V. *Op. Cit.* P. 44. Однако, Гейтгенс делает оговорку, что в 1688 году Фелибьен описывал работы братьев Ле Нен как низкие, забавные, ориентируясь на «Поэтику» Аристотеля. С. Дмитриева отмечает, что низкое положение жанровой живописи в эпоху Просвещения стало обуславливаться тем, что это понятие включало в себя все жанры, см.: Дмитриева С. Указ. Соч. С. 59.

⁹⁴ См.: Gaehtgens V. *Op. Cit.* P. 40-59; Ambrosini L. *Op. Cit.* P. 42.

⁹⁵ «Для удобства перечня, мы будем держаться обыкновенного деления живописи на роды, т.е. историческую, батальную, жанр, портретную и пейзажную, как ни антипатично нам такое деление», и несмотря на то, что мы вовсе не признаем его законности, на том основании, что батальная и жанр сливаются с исторической, а пейзажная иногда может принадлежать к каждому из них. Ну, да делать нечего, принесем эту жертву натору, или рутине». (М. З. Общественный листок // СО. 1859. № 20. 17 Мая. С. 525).

⁹⁶ М. [Михайлов М. Л.] Художественная выставка в Петербурге. Май и июнь 1859 года // Современник. 1859. № 7. Отд. 3. С. 114. О том, что художники должны жить современностью, см.: Boas G. *Il Faut Être De Son Temps* // *The Journal Of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 1. No. 1. 1941. P. 52–65; Nochlin L. *Realism*. Penguin Books. 1971. P. 103–178.

⁹⁷ См. по этому поводу: Nochlin L. *Op. Cit.* P. 103-178; Loyrette H. *History Painting* // Loyrette H., Tinterow G. *Origins Of Impressionism*. New York: The Metropolitan Museum. 1994. P. 36–39. Собственно, кризис большой «исторической живописи» усилился после Всемирной парижской выставке 1855 года, см.: Çakmak G. *Jean-Leon Gerome and The Crisis of History of Painting in The 1850s*. P. 13–30.

⁹⁸ Заметим, что в 1857 году в Санкт-Петербургских ведомостях была напечатана статья бельгийского критика Эмиля Леклерка, в которой отмечалось: «Я всегда считал бессмысленным стремление некоторых людей облекаться в лохмотья прошедшего. Есть художники – такие грекофилы, что превосходят в этом отношении Праксителя. Это нелепо! Оставим прошедшее историкам; искусство принадлежит современным идеям и предметам». (Леклерк Э. Выставка художественных произведений в Брюсселе // СВ. 1857. 3 окт. №213. С. 1095). Тот же критик выражал надежду по поводу русских художников: «Надеюсь, что русские художники более здравомыслящие, чем наши, не роются в летописях прошедшего для создания исторических фигур. Их окружают живописные нравы и одежды: действительность, в среде, которой они живут, всячески лучше для живописи, чем более или менее исторические предметы, которых они уже не могут видеть». (Леклерк Э. Выставка Художественных произведений в Париже // СВ. 1857. 14 авг. № 175. С. 907)

Салона 1867 года критики заговорили о смерти исторической живописи⁹⁹. П. Вейсс отмечает по этому поводу, что действительно нео-классицистическая историческая картина продолжала существовать, но только лишь как ученическое упражнение. Тем не менее в XIX веке появлялись новые вариации исторической картины, которые стали адаптироваться под старое определение – «историческая живопись». Ученый также отмечает, что высокое положение исторической живописи в иерархии жанров в XIX столетии оставалось лишь риторическим и теоретическим¹⁰⁰.

В 1860-е годы низкое положение бытовой живописи для большинства критиков казалось абсурдным, поскольку *de facto* она доминировала в русском изобразительном искусстве тех лет¹⁰¹, тогда как появление на художественных выставках произведений исторической живописи редко встречало позитивный отклик публики. Это было связано во многом с тем, что она развивалась, в основном, в пределах академических программ на большие золотые медали¹⁰², сюжеты которых главным образом заимствовались из Библии, античной истории и мифологии¹⁰³. По этим причинам критики чаще призывали художников обращать внимание на повседневность:

Мы не греки и не римляне – мы, маленькие простые люди, больше любим действительную, настоящую, жизнь нам близкую; мы живее сочувствуем людям, чем героям; сердце наше ближе лежит к драме из вседневного быта, чем к драме, взятой из истории, и жанр, пейзаж нам милее, чем картины живописи исторической¹⁰⁴.

⁹⁹ Это совпало со смертью художников Жана-Огюста Доменика Энгра и Петера фон Корнелиуса, творчество которых ассоциировалось с этим жанром живописи. Подробнее о смерти исторической живописи, см.: Mainardi P. *Art And Politics of The Second Empire: The Universal Expositions Of 1855 And 1867*. New Haven; London: Yale University Press, 1987. P. 154–158. Однако трудно не согласиться с П. Серие, который отмечает, что развитие «исторической живописи» продолжалось и после 1867 года. Он подчеркивает, что разговоры о «смерти [или вернее будет сказать, упадке] исторической живописи» стали общим местом критики, с начала XIX века, см.: Sérié P. *Op. Cit.* P. 16.

¹⁰⁰ . См.: Vaisse P. *Les genres dans la peinture du 19e siècle // Elsig F., Darbellay L., Kiss I. (Eds). Les genre picturaux. Genève, metamorphoses et transpositions. Genève: MetisPresses, 2010. P. 172, 177.*

¹⁰¹ Здесь мы имеем в виду не численное преобладание, а репутацию: как и исторические, так и бытовые картины количественно уступали пейзажам и портретам. Подробнее о развитии жанровой живописи в русском искусстве, см.: Gray [Blakesley] R. P. *Russian genre painting in the nineteenth century*. Oxford: Clarendon Press, 2000.

¹⁰² Также на это обращала внимание С. В. Моисеева, подчеркнув, что историческая живопись исчерпала себя к середине XIX века: Моисеева С. В. Указ. Соч. С. 80.

¹⁰³ В частности, драматург Д. А. Аверкиев сетовал: «Оттого историческая школа, лишенная всякой основной мысли, пала, и мало-помалу перешла почти только в картины по программам. От программы одни требования: ими узнается степень успехов учеников в академии, и, к несчастью наши художники обращают вящее внимание только на эту внешнюю сторону. Что причина этому недостаток талантов, или рутина? И то, и другое отчасти, таланты недовольно сильны, чтобы избавиться от заученных приемов» (Рьянов К. [Аверкиев Д.А.] *Выставка в академии художеств // РИ. 1861. № 204. 19 сен. С. 836*).

¹⁰⁴ *Выставка в Академии Художеств // СВ. 1860 №. 202. 18 сен. С. 1058.*

Первая часть процитированного фрагмента отсылает к богатырской сказке Карамзина – «Илья Муромец» (1795)¹⁰⁵, хорошо известной читательской аудитории той поры. Авторитетный историк противопоставлял в этом произведении античный и древний национальный эпос¹⁰⁶, отдавая предпочтение последнему. Очевидно, что, цитируя Карамзина, фельетонист таким образом подчеркивал национальный характер бытовой живописи.

Уточним, что в эти годы и внутри ИАХ статус бытовой и исторической живописи становится почти равнозначным. Уравнение живописных родов выражалось главным образом в системе поощрения её воспитанников золотыми медалями: с 1860-х годов их стали получать не только «историки», но и жанристы¹⁰⁷. Лишь в 1864 году В. В. Стасов, обозревая выставку 1863 года, в связи с присуждением В. В. Пукиреву звания профессора за картину «Неравный брак», отметит: «Нет больше прежнего высокого, нет больше прежнего низкого и ничтожного, и нельзя же не признать в нашей академии какого-то самого решительного превращения...»¹⁰⁸.

Исследователи теории жанров обратили внимание на то, что между общественно-политическим климатом эпохи и изменениями в жанровой системе, в частности в оценке критиков, существует взаимосвязь¹⁰⁹. После поражения в Крымской войне в 1856 году в Российской империи началась «оттепель», которая сказалась на всех сферах общественной и политической жизни. Кажется, что начавшееся в это время постепенное расшатывание жестких социальных конвенций, которое ускорилось после отмены крепостного права в 1861 году¹¹⁰, совпало с возникновением интереса к повседневности и возвышением

¹⁰⁵ За указание на источник цитаты благодарю Наталию Николаевну Мазур.

¹⁰⁶ «Не желаю в мифологии / черпать дивных, странных вымыслов. / Мы не греки и не римляне; / мы не верим их преданиям». (Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л.: Советский писатель. 1966. С. 149).

¹⁰⁷ А. Г. Верещагина указывает, что: «никогда так щедро не награждали живописцев», как в 1860-е годы. См.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. С. 23. В 1870-е годы это заметил и Прахов: «Народный жанр делается идеалом всего, что только было талантливого среди учеников Академии: академическое начальство, в начале 60-х годов, поддаваясь общему течению, идет на встречу новому искусству и начинает его отличать и награждать наравне с признанным условным родом, это поддает еще больше азарта новому направлению в стенах Академии...». (Профан [Прахов А. В.]. Выставка в Академии Художеств произведений русского искусства, предназначенных для посылки на всемирную выставку в Париже // Пчела. 1878. № 13. 26 марта. С. 203).

¹⁰⁸ Стасов В. В. Академическая выставка 1863 года // БдЧ. 1864. Т. 181. № 2. С. 8.

¹⁰⁹ См. подробнее: Ambrosini L. Op. Cit. P. 41–52; Wrigley R. Op. Cit. P. 288–290; Ledbury M. Sedaine, Greuze And The Boundaries of Genre. P. 19–21; Ledbury M. The Hierarchy of Genre in The Theory And Practice Of Painting In The Eighteenth-Century France // *Théorie Et Débats Esthétiques Au Dix-Huitième Siècle. Élément D'une Enquête. Debates On The Aesthetics In The Eighteenth Century. Question On Theory and Practice.* Paris: Honoré Champion Éditeur, 2001. P. 189–190.

¹¹⁰ Это позволило, в том числе, расширить зрительскую аудиторию (в неё теперь условно включались помимо дворянства и низшие слои населения). В пользу этого утверждения можно привести один из обзоров выставки 1857 года, в котором отмечалось: «Этот ежегодный праздник искусства приобретает с каждым годом все более и более народности, толпа, стекающаяся в обширные залы Академии, становится многочисленнее и, что всего утешительнее, в толпе этой увеличивается число сибирок, длиннополых сюртуков и бород. Сегодня,

бытового жанра¹¹¹. Подчеркнем, что сюжеты «исторических» картин были понятны и, следовательно, интересны ограниченному кругу людей, знакомых с мифологией, античными текстами и т.д.¹¹². Поэтому, после отмены крепостного права, в прессе стали чаще мотивировать художников изображать сцены из повседневной жизни. По мнению либерально настроенных критиков, стоило обращаться к таким сюжетам, которые будут понятны любому зрителю, независимо от его происхождения и эрудиции.

Здесь, необходимо сделать отступление и подчеркнуть, что в рассматриваемый период, когда шла дискуссия о превосходстве исторической или жанровой живописи, историческая наука пересматривала свои задачи¹¹³. Один из влиятельных историков той поры, Забелин, отмечал:

Было время, когда история только геройствовала, когда все лица в ней выставлялись какими-то трагиками, в напыщенных позах и с напыщенными речами и даже делами; когда все, даже в самой жизни, принимало ходульно-величавый вид и высокопарный тон и вовсе устранило действительность как недостойный хлам, грязь и «подлость» жизни. Да и давно ли заговорили о действительности, о положительном, о сущем, как оно есть, а не как оно представлялось дотоле в запуганном и расстроенном воображении.

С этой только поры, как человеческое сознание повернуло на твердую дорогу действительности, изучения самой жизни — а не идеалов, искаживших ее разного рода раскраскою, — с этой только поры и историческое дело получило живой толчок и стремление также узнать самую жизнь, историческую действительность во всех ее крупных и мелких явлениях¹¹⁴.

Забелин описывал задачи истории подобно тому как фельетонисты задачи искусства по отражению явлений «обыденной жизни». Очевидно, что историк ориентировался (как и большинство журналистов) на сочинения В. Г. Белинского и актуальное в ту пору материалистское направление в эстетике. Следуя за современной эстетикой, он видимо таким образом пытался повысить статус изучения «домашней жизни» (т. е., внутренних

например, эта длиннополая и бородатая публика составляет добрую треть посетителей выставки. <...> Это сближение низших, менее образованных слоев общества с искусством — принадлежит к числу благотельнейших последствий художественных выставок». (Петербургская летопись. Открытие выставки в Академии Художеств // СВ. 1857. 24 марта. № 67. С. 333).

¹¹¹ См.: Dianina K. Op. Cit. P. 3–10.

¹¹² Т. Кроу подчеркивал, что иерархия жанров также отражала социальное разделение общества на аристократию и сословия, которые к ней не принадлежали. Посетители салонов, рассматривая картины на античные сюжеты далеко не все могли понять их содержание. См.: Crow T. Op. Cit, 1985. P. 17. Также об этом, см.: Дмитриева С. Указ. Соч. С. 62.

¹¹³ Мохначёва М. П. Журналистика и историческая наука. Кн. 2: Журналистика и историографическая традиция 30–70-х гг. XIX в. М.: РГГУ, 1999. С. 337.

¹¹⁴ Забелин И. Е. Размышление о современных задачах русской истории и древностей // ОЗ. 1860. Т. 133. № 11. Отд. 1. С. 100–101.

основ жизни) русского народа¹¹⁵. Безусловно, позитивистский взгляд на историю был общеевропейским явлением той поры¹¹⁶. Подчеркнем, что, начиная с П. Я. Чаадаева, распространилось убеждение, что крестьянский быт оставался неизменным с допетровского времени. Как художники, так и историки для создания своих работ изучали этнографические материалы. Так, в общественном сознании той поры обыденная жизнь стала связующим звеном между прошлым и современностью¹¹⁷. Впоследствии это обстоятельство окажется важным при анализе жанровой классификации сюжетов из русской истории.

Немаловажную роль в пересмотре задач исторической и бытовой живописи, кроме социальных обстоятельств, играло их сопоставление с литературой, которая обладала в русской культуре той поры более высоким статусом по сравнению с изобразительными искусствами. Сопоставляя литературу и живопись, журналисты подчеркивали, что в словесных искусствах произошел сдвиг к воспроизведению и анализу окружающей действительности, тогда как изобразительное искусство оставалось оторванным от проблем современности. В этой связи подавляющая часть критиков призывала художников вслед за писателями «выбросить риторико-мифологический хлам» и обратиться к сюжетам из действительности; в частности, П. Н. Коваленский и И. И. Панаев отмечали:

Жанр и пейзаж в настоящее время сделались любимыми родами в живописи, они преобладают над всеми другими родами, как повесть – любимый и преобладающий род в современной литературе... Кто теперь смотрит на мифологические или риторико-исторические картины (в роде Софьи Витовтовны, вырывающий пояс, и тому подобных)! Кто читает эпические и романтические поэмы¹¹⁸.

¹¹⁵ Подробнее об этом см.: Панченко А. М. «Народная модель» истории в набросках Толстого о Петровской эпохе // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л., 1979. С. 69.

¹¹⁶ Nochlin L. Op. Cit. P. 23–33.

¹¹⁷ В частности, на этом настаивал Л. М. Жемчужников, опубликовавший в 1861 году статью «Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии Художеств» в украинофильском журнале «Основа», см.: Жемчужников Л. М. Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии Художеств // Основа. 1861. Февраль. С. 137. В своих воспоминаниях Жемчужников отмечал, что благодаря его статье (она распространилась в сто оттисках внутри Академии) был поколеблен среди молодых воспитанников авторитет ИАХ. См.: Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. Л: Искусство, 1971. С. 353. А. Г. Верещагина установила, что статья была напечатана с разрешения Вице-президента Академии Князя Гагарина, см.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. С. 31.

¹¹⁸ Коваленский П.Н., Панаев И.И. Годичная выставка Академии Художеств // Современник. 1861. Т.89. № 9. Современное обозрение. С. 83.

Сопоставляя в подобном ключе литературные и живописные жанры, критики утверждали господство бытовой живописи и пейзажа над другими живописными родами, в особенности над исторической живописью¹¹⁹.

Говоря об упадке исторической живописи, критики имели ввиду в большей степени классицистический тип исторической картины. Некоторые из них призывали обращаться если не к повседневности, то хотя бы к воспроизведению событий русской истории. Примечательной по поводу состояния исторической живописи была позиция публициста К. А. Варнека (сына художника-портретиста А. Г. Варнека), отмечающего, что ее развитие в принципе невозможно¹²⁰ в русском искусстве, даже если художники будут обращаться к национальному прошлому:

Но опять разве в нашей истории публика может увидеть свой образ, свой портрет? Где же в нашей истории подвиги нашего общества, летопись его действий? У нас нет ни того, ни другого; оттого мало ещё родиться русским, чтоб иметь какое-нибудь понятие о русской истории; оттого-то наша история в книгах, а не в памяти общества. Обществу нечем любоваться собою в исторических наших картинах. Есть кое-какие факты, да они далеки и туманны¹²¹.

В 1860-е годы началось критическое переосмысление национального прошлого, в связи с чем Варнек и отмечает, что в отечественной истории нет таких явлений, с которыми могли бы возникнуть ассоциации у современного общества¹²². Помимо того, он обращает внимание на недостаток знания русской истории в обществе. По мнению Варнека, создание исторических полотен станет возможным только тогда, когда в обществе будут возникать воспоминания о минувших событиях русской истории.

¹¹⁹ Отметим, что далеко не все были согласны с такой оценкой. Так, скульптор Рамазанов, отстаивая традиционный взгляд на художества, замечал по этому поводу: «Живая действительность, как в литературе, так и в искусствах, выхваченная хотя и с жаром, но при отсутствии вкуса к изящному, часто впадает в тривиальное и даже пошлое, так что все эти толкучие рынки, обжорные ряды, сцены на улице, в задней комнате веселого трактира и т. п., правда, очень доступные огромному большинству посетителей выставок, заставляют нас, однако, очень сожалеть, что исторический и религиозный роды живописи почти совершенно исчезают в академии, тогда как они и должны распространять на все веяния изящества» (Художник. [Рамазанов Н.А.] По поводу заметок о выставке в Академии Художеств // СЛ. 1862. Ноябрь. № 44. С. 27).

¹²⁰ «Что же история, что же те высокие сюжеты, возвышающие душу, заставляющие любоваться не на обыденную нечистоту, а на наше небо? - Нет у нас истории и не скоро она будет». (К. В. [Варнек К. А.] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // РИ. 1860. № 205. 24 сент. С. 770).

¹²¹ [Варнек К. А.] Страница из истории нашего искусства // СП. 1861. № 242. 30 окт. С. 999.

¹²² В другом тексте, Варнек отмечал: «Надо примириться нам прежде с теми древними деятелями, которые все низводятся, да низводятся современной пристальной обработкой веков прошедших. Мы видим нечистоту, мы видим эгоизм и материальные расчеты, которые выступили поверх славы и золотой внешности тех древних героев, и время ли теперь идеализировать их подвиги? Пусть пройдут годы, пусть вычистим мы всю нечистоту эту, <...> тогда может быть в состоянии будем мы взглянуть на дело, а не на человека, отделить личность от деяния, тогда станем мы идеализировать дело, а не человека, как бывало до сих пор, тогда зародится история в живописи» (К. В. [Варнек К. А.] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // РИ. 1860. № 205. 24 сент. С. 770).

В начале 1862 года Варнек опубликовал серию заметок в «Русском художественном листке», где отчетливо объяснил, почему невозможно развитие исторической живописи в России. Историческая живопись появилась в русском искусстве в результате петровских реформ, а потому она не могла стать самобытным явлением культуры¹²³. Варнек предполагал, что «стремление к сатире» – есть та характерная черта русского народа и соответственно русского искусства, которое и делает его своеобразным¹²⁴. Сатира, по его мнению, особенно полно выразилась в творчестве Федотова и его последователей. Критик подчеркивал:

В картинах Федотова общество в первый раз увидело само себя; искусство начало отражать нашу собственную жизнь, нашу любовь к сатире, к насмешке. Тут были уже не идеализированные мужички Венецианова, тут была правда. Началось движение без восклицаний и восторгов, движение не одних избранных, а всего общества¹²⁵.

Очевидно, что для Варнека самобытным является то искусство, которое представляет собой правдивый «портрет» различных слоев общества, помогающий им познать свою сущность. Сходные суждения о творчестве Федотова выражали и другие журналисты, писавшие об искусстве, часто характеризуя художника «Гоголем русской живописи». Здесь они, вероятнее всего, ориентировались на сочинения В. Г. Белинского¹²⁶, рассматривавшего Гоголя как национального поэта¹²⁷. Критик полагал, что в творчестве Гоголя (точнее в его «Мертвых душах», которые характеризовались критиком как произведение, впервые отразившее русскую действительность) был выражен «русский дух», который «ощущается и в юморе, и в иронии, и в размашистой силе чувств...»¹²⁸. Таким

123 «Нарядившись в иностранцы, мы и требовали иностранного. Перерядились мы, по желанию царя, для снискания благосклонности <...>, таких же картин, какие любил царь, то есть <...>, которые по книжкам считались наилучшими: исторических, мифологических и фламандских. <...> Нашу историю, которую, за малыми исключениями, не мы разработали, мы не очень любили, а потому, не могла возбудить любви и иллюстрация её <...>». (К. В. [Варнек К. А.] Художественные заметки // РХЛ. 1862. 1 июля. № 19. С. 74).

124 «Есть в нашей жизни своя, самобытная сторона: это стремление к сатире...» (К. В. [Варнек К. А.] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // РИ. 1860. № 213. 5 окт. С. 805).

Варнек не был исключением, с 1850-х годов это было вполне распространенное суждение о сатире как самобытной черте русского народа.

¹²⁵ [Варнек К. А.] Страница из истории нашего искусства // СП. 1861. № 242. 30 окт. С. 1000.

¹²⁶ Белинский сохранял влияние в 1860-х годах, первое издание его сочинений было предпринято в 1859–1862-м годах. Белинский В. Г. Сочинения. М.: Издательство: К. Т. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1859-1862. Влиянии Белинского на критику 1860-х годов отмечалось: Эстетика В. Г. Белинского: Избр. ст. и отрывки с вопр. и доп. / Сост. Ц. Балталон. М.: Комис. преподавателей рус. яз., при Учеб. отд. О-ва распространения техн. знаний, 1898. С. VII-VIII.

¹²⁷ Белинский подчеркивал: «Если б мы имели несчастье увидеть гения и великого писателя в каком-нибудь писателе средней руки <...> и тогда бы не находили этого столь смешным, нелепым, оскорбительным, как мысль о том, что Гоголь — великий талант, гениальный поэт и первый писатель современной России...» (Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души // Белинский В. Г. Указ. Соч. Т. 6. С.214).

¹²⁸ Там же. С. 219.

образом, сопоставляя Федотова с Гоголем, большая часть журналистов оценивали художника как зачинателя нового, национального направления в живописи.

Но среди рассуждений о самобытности бытового и исторического жанров особенно выделялась точка зрения историка и филолога Ф. И. Буслаева. Разделяя задачи живописи и литературы, историк полагал, что живопись по своему характеру не может быть национальным искусством:

Живопись не литература, она пользуется не звуками родного слова, а светом и тенью, очертками и красками, то есть, таким языком, который одинаково понятен всем цивилизованным народам. Потому порабощение чужому влиянию в живописи сильнее и неотразимее. Литератор, сколько бы ни набрался иноземных идей, все же будет мыслить на русский лад, если складно и свежо выражается на родном языке. <...>. Вот причина, почему наша живопись, трудами Академии, раньше литературы высвободилась из-под стеснительных оков национальности, и действительно заявила о своих правах на европейское существование, хотя бы в произведениях иностранцев, пользующихся русским покровительством, или таких Русских, которые должны были забыть свое, чтоб идти по пути общеевропейского развития живописи¹²⁹.

Однако, как и большинство критиков, Буслаев приветствовал обращение художников к сценам из действительной жизни. По его мнению, это было предпочтительней изображения исторических эпизодов без реального к ним интереса.

Несмотря на то, что большинство критиков оценивали 1860-е годы как кризисную пору для русского искусства, Стасову сложившаяся художественная ситуация представлялась совсем иначе. Подводя итоги развитию отечественного искусства за десятилетие в статье «Наши художественные дела» (1869), критик отмечал:

...наконец-то русское искусство начало себя сознавать родным братом и могучим товарищем литературы, почуяв, что все усилия его направлены нынче к выражению жизненной правды и действительности, теперь ему всего более дорогой и близкой, — общество наше стало вдруг нуждаться в картинах нынешних живописцев столько же, сколько нуждается в романах, повестях, драмах и комедиях нынешних писателей¹³⁰.

Стасов несколько преувеличивал успехи отечественного искусства, приветствуя обращение художников к жанру, в котором он видел будущее национальной школы живописи.

¹²⁹ Буслаев Ф. И. Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской всемирной выставке // СЛ. 1863. Февраль. № 5. С. 7.

¹³⁰ Стасов В. В. Наши художественные дела // СВ. 1869. 13 февр. № 43. С. 2.

Прибегая к формуле родственных искусств, критик, таким образом, повышал значимость современного направления изобразительного искусства, репутация которого несколько пошатнулась по сравнению с началом 1860-х годов.

Вопреки тому, что в 1860-е годы преимущество отдавалось картинам бытового жанра, П. Н. Петров все же допускал развитие исторической живописи в России:

Если, впрочем, в последней [исторической живописи] останется ещё что-либо живучего, способного к возрождению, жанр успеет и слить её с собою, пересоздав в новую форму. Но чтобы могло совершиться такое слияние, нужно истории приняться за изучение прошлой жизни отечества с упорным постоянством страсти, а не с минутными только порывами по случаю задания темы, полюбить историческую родину ради неё самой¹³¹.

Петров сделал важное замечание, что осуществление этого сценария будет возможно только при двух условиях: глубокого изучения художниками отечественной истории и модернизации исторической картины путем её соединения с жанровой живописью.

1.2. Формирование запроса на сюжеты из русской истории. Национальная история между исторической живописью и жанром в 1860-1890

1.2.1. Общественный запрос на сюжеты из отечественного прошлого и причины кризиса старого типа исторической картины в середине XIX века.

В предыдущем параграфе мы подробно рассмотрели каким образом критики оценивали жанровую и историческую живопись в контексте конструирования национальной художественной школы. Несмотря на то, что историческая живопись очевидно не вписывалась в представления большинства критиков о национальном искусстве, постепенно начиная с 1860-х годов стал формироваться запрос на сюжеты из русской истории, как для конкурсных работ воспитанников ИАХ, так и для самостоятельных произведений живописцев. Так, в газете «Русский мир» в обзоре художественной выставки 1860 года, отмечалось:

Неужели же нельзя найти для программы содержания более реального, более проникнутым жизненным интересом? *Какое разнообразие сюжетов может дать для картины художника русская история. Как много истинного положения, как много драмы можно найти [sic!] на её страницах. Не говоря о том, что художник с большею любовью и интересом займется такой картиной, нужно ещё заметить, что в этом и собственная его польза, потому что он принужден будет прежде*

¹³¹ Петров П. Н. П.А. Федотов и современное значение живописи бытовых сцен // СС. 1862. Т.1. Ст. 190.

нежели примется за свой труд, изучить ту эпоху из русской истории, из которой дано содержания для его произведения. Русская жизнь есть широкое, неисчерпанное поле для художника, где он может выказать во всей ширине свои дарования и силу. А дело программы - подготовить его к этой дороге, наводит на содержание. А между тем, у нас, сколько мы знаем, и примера не было чтоб программы задавались из жизни или из русской истории. Это считается чем-то тривиальным, унижительным для высокого искусства. Наша живопись ещё нуждается в художественных одах, в мистических изображениях. Пора бы бросить это рутинерство и переставать задавать темы из Библии¹³². (Курсив мой – М. Ч.)

Автор статьи несколько преувеличивал. Эпизоды из русской истории задавались и ранее в качестве программ по «исторической живописи» или живописи «народных сцен» («genre»). С XVIII века составлялись сборники сюжетов из русской древности, на которые могли опереться художники при создании своих произведений (например, «Идеи живописных картин из Российской истории» (1763) М. В. Ломоносова или «Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе» А. А. Писарева). Приведенные рассуждения наталкивают на вопросы: почему часть критиков писали об отсутствии картин на сюжеты из отечественной истории? И какой образ национального прошлого они хотели бы видеть в русской живописи?

В 1862 году Стасов, анализируя программы воспитанников ИАХ, изображающих эпизоды отечественной истории, отметил:

Нынешний год принес ещё несколько новых неожиданных мотивов. Посмотрите внутренность корчмы на русской границе, и Дмитрия Самозванца, спасающегося в окно от монахов и сыщиков, посмотрите на кулачной бой время Иоанна Грозного; может быть тут нет ещё настоящей, полной истории, но есть уже начало пути к ней: первое воспроизведение древности, типов, сцен, характеров на основании того, что до сих пор живет в народе, что до сих пор живая, невыдуманная натура, не замороженная книгой и школой¹³³. (курсив мой – М. Ч.)

Очевидно для Стасова подлинной историей была та, которая была основывалась на народных преданиях. В 1860-е годы, после отмены крепостного права, в русской исторической мысли начинает выстраиваться оппозиция государственной школы и т.н. «народной истории»¹³⁴. Последняя воспринималась как подлинная история в отличие от

¹³² М. Художественная академическая выставка в 1860 году // РМ. 1860. № 73. 28 сен. С. 170.

¹³³ О. [Стасов В.В.] Заметки о выставке в Академии Художеств // СЛ. 1862. № 42. Октябрь. С. 8

¹³⁴ В частности, И. Е. Забелин довольно подробно уделял внимание повороту к народной истории в одной из своих методологических статей, см.: Забелин И. Е. Современные взгляды и направления в русской истории

«официальной» историографии, базирующейся на «государственных актах и если не фальсифицированных, то казенных источников»¹³⁵. Очевидно, что критики, подобные Стасову, хотели видеть в живописи отражение значимых событий именно народной истории.

Мы уже отмечали, что «историческая живопись» должна была выполнять дидактическую функцию, она представляла исторических персон таким образом, чтобы они могли служить нравственным образцом для зрителей. В основном, сюжеты из русской истории черпались из «Истории Государства Российского» Карамзина. Это историческое сочинение, представляет собой, с одной стороны монархически-ориентированное изложение событий национального прошлого, с другой – это пример психолого-дидактического подхода к истории¹³⁶, т.е. истории как набора случаев, из которых можно извлечь моральный урок, предназначенных как для венценосных особ, так и для граждан страны¹³⁷. К середине XIX столетия в исторической науке авторитет карамзинской трактовки национального прошлого стал утрачиваться¹³⁸. Однако, в связи с тем, что труд Карамзина, очевидно, обладал высокими художественными достоинствами, он продолжала служить главным источником сюжетов по отечественной истории для живописцев до конца XIX века. Скорее всего, не только этим обуславливалась актуальность «Истории Государства Российского» Карамзина для художников. Вероятно, поскольку труд Карамзина содержал в себе элемент морализаторства, то он отвечал дидактическому пафосу исторической живописи, высокое положение и значимость которой пытались отстаивать художники академического толка на протяжении столетия.

Подчеркнем, что в конце 1850-х–в 1860-е годы произошла значимая переоценка деятелей национального прошлого в связи с публикацией ранее не известных широкой аудитории исторических материалов, что позволило историкам более критически подходить к анализу исторических событий¹³⁹. В связи с этой переоценкой, Варнек отмечал:

(писано в 1862 года) // Забелин И. Е. Опыты изучения русских древностей и истории: исследования, описания и критические статьи. Ч. 1. М.: К. Солдатенков, 1872. С. 320–328.

¹³⁵ Майорова О. Е. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи // РОССИЯ / RUSSIA. Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия XVIII — начало XX века. М.: ОГИ, 1999. С. 213.

¹³⁶ Здесь мы ориентируемся на терминологию английского историка Дж. Колингвуда, который отсчитывает психолого-дидактический подход в исторической науке от работ Тацита. См.: Коллингвуд Р.Д. Идея истории; Автобиография / Пер. и коммент. Ю.А. Асеева. М.: Наука, 1980. С.41.

¹³⁷ О том, что Карамзин выстраивал свою историю, таким образом, см.: Black J. L. Nicholas Karamzin And Russian Society in The Nineteenth Century: A Study In Russian Political And Historical Thought. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1975. P. 99-124.

¹³⁸ В частности, см. об этом: Шаханов А. Н. Русская историческая наука второй половины XIX - начала XX века: Московский и Петербургский университеты. М.: Наука, 2003. С. 8.

¹³⁹ См. главу 3 настоящей работы.

Надо примириться нам прежде с теми древними деятелями, которые все низводятся, да низводятся современной пристальной обработкой веков прошедших. Мы видим нечистоту, мы видим эгоизм и материальные расчеты, которые выступили поверх славы и золотой внешности тех древних героев, и время ли теперь идеализировать их подвиги? Пусть пройдут годы, пусть вычистим мы всю нечистоту эту, отделим, отложим в сторону...тогда может быть в состоянии будем мы взглянуть на дело, а не на человека, отделить личность от деяния, тогда станем мы идеализировать дело, а не человека, как бывало до сих пор, тогда зародится история в живописи¹⁴⁰.

Так, становится очевидным, что «историческая живопись» не могла существовать в традиционном её понимании и требовалась её существенная трансформация с учётом требований современной эстетики. Одним из факторов невозможности её прежнего состояния стала де-героизация деятели прошлого, которые прежде представлялись в идеализированном виде, как полубоги. Скорее всего именно эта переоценка исторических персон и спровоцировала, то расхождение в понимании целей и задач «исторической живописи», о которых шла активная полемика на протяжении 1860-х годов.

1.2.2. Сюжеты из русской истории между исторической живописью и жанром: генеалогия разделения.

Жанровая идентификация живописных произведений на сюжеты из русской истории во второй половине XIX века была весьма неустойчивой как среди критиков, так и внутри ИАХ. А. Г. Верещагина заметила, что в 1860-е годы понятие «историческая живопись» перестает быть отчетливым, в том числе в академической среде. Прежде всего это проявилось в дефинициях задач для программ на золотые медали¹⁴¹, которые выбирались из отечественной истории: некоторые из них шли «под знаком» «живописи народных сцен» (genre), другие относились к исторической живописи. Определение произведения на сюжеты из национального прошлого к тому или иному жанру было произвольно.¹⁴²

Отчасти корни этого разделения следует искать в истории развития академической жанровой системы в Российской империи. Впервые иерархия жанров (или живописных родов) была отражена в трактате выпускника ИАХ – И. Ф. Урванова (ок. 1747-?) «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на

¹⁴⁰ К.В. [Варнек К.А.] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // РИ. 1860. № 205. 24 сен. С. 770.

¹⁴¹ Программы были своего рода выпускными работами воспитанников ИАХ, в которых отражались прежде всего знания рисунка и живописи.

¹⁴² См.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. С. 23–24. В частности, программа «Софья Витовтовна на свадьбе Василия II Тёмного» обозначалась как произведение исторической живописи, а «Воззвание к нижегородцам гражданина Минина в 1611 году» – как живопись «народных сцен». Это подтверждается и документально, см.: Журналы. Журналы заседаний Совета 23 сентября 1860–28 августа 1861 г. // РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1742. Л. 20, Л. 21. об.

умозрении и опыте», опубликованном в 1793 году¹⁴³. Высокое положение в иерархии, предложенной им, занимал «большой исторический род» (как именовалась в ту пору «историческая живопись»), к которому относились изображения эпизодов из Библии, античной истории и мифологии, а также крупных исторических событий национальной истории. Часто произведения, относящиеся к «большому историческому роду» носили дидактический характер.

Помимо «большого исторического рода», ниже в жанровой системе Урванова располагался «исторический домашний род», в котором:

... употребительные предметы суть люди, и внутренняя архитектура сельских и городских домов со всеми украшениями. Сей род назван историческим домашним потому что художники в оном, упражняющиеся, нам представляют одни только повседневно в домах встречающиеся дела или забавы. Он по вышеупомянутой же причине отдельным находится¹⁴⁴.

Как следует из представленной характеристики, речь шла о живописном роде, который в середине XIX века стал именоваться «живописью народных сцен» (*genre*), т.е. жанром. «Историческим» он назывался потому что картины «рассказывали» истории из повседневной жизни. Хотя этот живописный род располагался ниже, чем «большой исторический», однако он все же не расценивался как низший род живописи¹⁴⁵.

Также любопытно заметить, что формулировка «исторический домашний» может, вероятно соприкасаться с трактовкой понятия «анекдот», которое начинает усваиваться в русском языке, начиная с XVIII столетия при переводе романов с французского и немецкого языков¹⁴⁶. Канонически «анекдот» определялся, как «секретная история» или «любопытная история»¹⁴⁷. Однако, при переводе на русский язык, «анекдот» стал пониматься, в том числе, и как «домашняя история» (при этом касалась она, преимущественно, личной жизни венценосных особ)¹⁴⁸. Впоследствии важным свойством анекдота в словарях отмечалась «достопамятность». М. С. Неклюдова связывает это с тем, что анекдот присваивает характеристики «истории», т.е. описания героических событий или быта от начала мира¹⁴⁹.

¹⁴³ См.: Моисеева С. В. Указ. Соч. С. 17.

¹⁴⁴ Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода: Основанное на умозрении и опытах. СПб.: Тип. Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. С. 38-39.

¹⁴⁵ Я. В. Брук отмечает, что до 1770-х годов к жанровой живописи не было пренебрежительного отношения. Специализация художников началась лишь в 1770-х годах, тогда и по-видимому стало формироваться отношение к нему как к низшему живописному роду. См. также об историческом домашнем роде: Брук Я.В. У истоков русского жанра, XVIII в. М.: Искусство, 1990. С. 103.

¹⁴⁶ Неклюдова М. Русификация анекдота (конец XVIII – начало XIX вв.) // From Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon. Ed. by L. Fleishman, A. Ospovat and F. Poljakov. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 2012. P.65–80.

¹⁴⁷ Там же. С.68.

¹⁴⁸ Там же. С. 65–68.

¹⁴⁹ Там же. С. 70.

Ко времени публикации «Деяний о Петре Великом» Голикова актуализируется греческая коннотация «анекдота», как повествования о чем-то ранее неизведанном. Таким образом, как подчеркивает исследовательница, «русский анекдот» явился фигурой умолчания¹⁵⁰.

Благодаря вышеизложенному сопоставлению, рискнем предположить, что на живописных произведениях «исторического домашнего рода» могли изображаться как бытовые сцены, так и любопытные случаи из жизни деятелей прошлого. Как нам кажется, отчасти этим и можно объяснить, почему в XIX веке сюжеты из русской истории внутри ИАХ относили, то к жанровой, то к «исторической живописи».

В середине XIX столетия формулировка «исторический домашний род» вышла из употребления. Однако полу-жанровые картины из национальной истории, появившиеся в русском искусстве в середине XIX века, вполне могли бы подойти под определение «исторический домашний», поскольку изображали анекдотические эпизоды из жизни известных исторических особ. При этом подчеркнем, что запечатленные сцены соответствовали различным коннотациям понятия «анекдот».

1.2.3. Расхождение в трактовке понятия «историческая живопись» в 1860-е годы. Различия между ученической работой и самостоятельным произведением в 1870-е годы.

Во второй половине XIX века существовало множество дефиниций, которыми обозначали картины, изображающие события национального прошлого: «историческая живопись», «исторический жанр», «живопись народных сцен», «жанровые сцены на сюжеты из русской истории», «исторически-бытовая живопись», «сцены из такого-то периода русской истории» и пр., и не всегда можно определить, почему тот или иной представитель художественного сообщества использовал ту или иную дефиницию при восприятии живописного произведения,¹⁵¹ и какой именно смысл вкладывался, в частности, в понятие «историческая живопись»¹⁵².

Впервые заметное расхождение между ИАХ и критиками в понимании того, что следует подразумевать под понятием «историческая живопись», возникло в 1861 году в

¹⁵⁰ Там же. С. 79–80.

¹⁵¹ Вопрос, от чего могла зависеть жанровая идентификация произведений на исторические сюжеты мы подробнее рассмотрим ниже.

¹⁵² Один из критиков в начале 1880-х годов по этому поводу отмечал: «...я скажу несколько слов вообще о картинах с сюжетом, взятым из прошлого. Дело в том, что все подобные картины слынут вообще под одним названием исторических картин. Категории есть, но границы их так растяжимы, что эти категории являются на практике как бы не существующими, что, конечно, сильно вредит делу критики». (В. Ал-кс-в. Художественное обозрение // РК. 1881. № 39. 9 фев. С.1). Критик делил исторические картины на две категории, на те в которых есть идея, другие относил к «историческому жанру», в которых нет идеи, а лишь верно воспроизводятся сцены прошлого, см.: там же. Однако, как и все подобные деления исторической живописи на категории, предложенная им классификация довольно условна и мало соотносится с действительным развитием исторической картины в ту пору.

связи с программой на большую золотую медаль. В качестве сюжета был задан эпизод из пятого тома «Истории Государства Российского» Карамзина – «1433-й год на свадьбе великого князя Василия Васильевича Тёмного великая княгиня Софья Витовтовна отнимает у князя Василия Косого, брата Шемяки, пояс с драгоценными камнями, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому, которым Юрьевичи завладели неправильно»¹⁵³.

Описывая задачу соискателей, авторы программы указали на какие именно источники при воссоздании исторического антуража могут опереться художники при создании картин на заданный сюжет¹⁵⁴. Те, кто придумали заимствовать именно этот эпизод из карамзинской «Истории Государства Российского», руководствовались следующими соображениями:

для подробности архитектуры и обстановки других лиц придется им прибегать к фантазии, за неимением источников такого дальнего времени; тогда как сюжет из времен к нам ближайших, положим семнадцатого или восемнадцатого века, мог бы представить полноту верных данных для исторического сюжета, на который мы смотрим нынче с большею строгостью и удовлетворяемся только точною передачей быта и характера времени; фантазия же не остановит на себе внимание мыслящей публики¹⁵⁵.

Как видно из цитаты, решение Совета ИАХ обратиться к изображению из всей русской истории именно к событию XV века было продиктовано тем, что в соблюдении «археологической» точности художниками могла быть допущена фантазия, поскольку материальных источников того времени, на которые они могли бы опереться, сохранилось сравнительно немного. Из этого фрагмента видно, что профессора ИАХ следили за эстетической полемикой по поводу действительности и фантазии в искусстве, спровоцированной трактатом Чернышевского, и, очевидно, могли размышлять о возможной адаптации исторической картины под требования современной эстетики.

¹⁵³ См., например: *Художественная летопись. Назначение программ для конкурса на золотые медали // Искусства. 1860. Ноябрь. Кн. 1. № 4. С. 40.*

В критических заметках также встречались упоминания в качестве источников сюжета для этой картины «История в рассказах для детей» А. О. Ишимовой (Д. М-ъ [Минаев Д.Д.] Несколько слов о художественной выставке 1861 года // 1861. РусС. Т. 3. № 9. Смесь. С. 9) и роман «Клятва при гробе Господнем» А. Н. Полевого (Несколько слов об академической художественной выставке в 1862 // СовС. 1862. № 104. 9 окт. С. 419).

¹⁵⁴ «Идею о костюме, и личности княгини, главного действующего лица в картине, могут заимствовать художники с сакоса Фотия митрополита (1409), где на подольнике вышиты шелком с золотом древнейшие портреты вел. князя Василья Дмитриевича и вел. княгини Софьи Витовтовны, впрочем, - только идею не более». (*Художественная летопись. Назначение программ для конкурса на золотые медали // Искусства. 1860. Ноябрь. Кн. 1. №4. С. 40.*)

¹⁵⁵ Там же.

Тем не менее, появление на академической выставке полотен пяти конкурентов П. П. Чистякова, К. Ф. Гуна, Н. Д. Дмитриева, Б. Б. Венига, В. П. Верещагина на этот малопримечательный сюжет из русской истории вызывало почти единодушное недоумение рецензентов. По поводу этого, критик и сатирик Д. Д. Минаев в статье в «Русском слове» приводит следующий курьёз, который вероятно мог бы произойти на выставке:

Неужели русская история так бедна драматическими положениями, что нужно остановиться на таком бедном и ничтожном историческом случае, как драматическая ссора на свадьбе Василия Темного? Что характерного в этом факте? Кто его помнит, кроме специалистов? Поэтому совершенно нельзя обвинять публику, которая толпясь вокруг этих картин с недоумением спрашивала друг друга: Что это за ссора? Зачем она вырывает пояс у Василия Косого? Мы были при этом свидетелями, как один офицер, желая блеснуть учёностью, заметил громко: «В каталоге, вероятно, ошибка: вместо Софьи Витовтовны нужно читать Софья Алексеевна, сестра Петра Великого»¹⁵⁶. (Курсив мой – М. Ч.)

Такого рода суждения, какие приводит Минаев, были в подавляющем большинстве заметок, посвященных выставке того года. Известно, что изображенная ссора стала причиной междоусобной войны между Василием Косым, Дмитрием Шемякой и Василием Тёмным, однако зрителям не была очевидна значимость этого события¹⁵⁷. Какую цель преследовала ИАХ, задавая данную программу, оставалось для критиков загадкой. На протяжении 1860-х годов критики вспоминали «Софью Витовтовну...» как яркий пример академической рутины и бессодержательного сюжета, который позволял лишь продемонстрировать «исторические» костюмы и детали быта¹⁵⁸.

После столь единодушного неприятия критикой академической программы из русской истории «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовали статью, построенную как ответ на поступившую в редакцию анонимную рукопись защитника Академии, (считается, что автором рукописи был ректор Академии Ф. А. Бруни)¹⁵⁹. Автор рукописи

¹⁵⁶ Д. М-ъ [Минаев Д. Д.] Несколько слов о художественной выставке 1861 года // Русское слово. 1861 Т. 3. № 9. Смес. С. 9.

¹⁵⁷ В одном из отзывов, наверняка фиктивный студент-историк пояснял зрителям историческое значение этой сцены, однако, даже после обстоятельного комментария, зрители оставались в недоумении почему именно этот эпизод был выбран для изображения в живописи, полагая, что для воспроизведения должны выбираться «такие моменты, которые были бы драматическими сами-по-себе, а не по-последствиям...», см.: Годичная выставка в Академии Художеств // СВ. 1861. 17 сен. № 209. С. 1140.

¹⁵⁸ Наиболее ярким примером поздней рецепции программы «Софья Витовтовна...» может служить её разбор в статье «Расшаркивающееся искусство» 1863 г., См.: [Дмитриев И. И.] Расшаркивающееся искусство. По поводу годичной выставки в Академии Художеств // Искра. 1863. № 38. 4 октября. С. 528–529.

¹⁵⁹ О том, что автор рукописи — Бруни, свидетельствует оглавление дореволюционного собрания сочинений В. В. Стасова, где при упоминании статьи «Г-ну адвокату Академии Художеств» в скобках указано: «т.е. Бруни, напавшему на предыдущую статью», см.: [Стасов В. В.] Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886. Т. 1. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894–1906, Ст. XII–XIII]. Один из первых исследователей

оправдывал выбранный Советом ИАХ сюжет и объяснить, почему русские художники редко обращаются к отечественному прошлому. По мнению этого «адвоката», отечественная история оставалась малоизученной и необходимых для художников сведений о бытовой стороне прошлого было недостаточно. Отвечая на его аргументы, фельетонист писал:

Нет, уж если кто менее может жаловаться на пробелы в нашей истории, так это именно живопись. Может быть, для политических соображений, для критических выводов, история отечественная представляет много недостатков; но для того чтобы дать из неё сюжет, более драматический, более живой, чем какая-нибудь “Софья Витовтовна, срывающая пояс” и т.п., право наша история слишком богата совершенно разъяснёнными и разработанными эпизодами. Что же касается до обстановки, о которой так сокрушается автор, то хотя она, конечно, играет роль в картинах исторических, однако нам кажется, что и здесь главное не костюмы, а люди, не обстановка, а содержание...¹⁶⁰

Комментатор справедливо заметил, что совет ИАХ мог выбрать для соискателей более драматичный эпизод из русской истории. Из этого высказывания в прессе становится очевидным, что ИАХ воспринимала историческую живопись, где на первый план выходит верное воспроизведение исторических реалий, а не глубокое содержание события. Это было подчеркнуто упоминанием «адвокатом» ИАХ Музея христианских древностей (или по-другому Музея древнерусского искусства), который был организован в 1856 году при классе православного иконописания. Целью музея было коллекционирование произведений христианского искусства, которые могли дать импульс для развития современного направления религиозной живописи в византийском стиле. Несмотря на скептическое отношение к появлению «византийского» направления, впоследствии критики подчеркивали, что его развитие и организация Музея древнерусского искусства оказало существенное влияние на «модернизацию» русской исторической живописи. Отчасти благодаря византизму в исторических картинах стало уделяться больше внимания археологически точному изображению деталей обстановки отечественного прошлого¹⁶¹.

творчества Бруни А. В. Половцов предполагал, что статьи (он пишет в основном о поздней статье 1865 г. «Антагонистам Академии Художеств») могли быть написаны критиком П. Н. Петровым, см.: Половцов А. В. Федор Антонович Бруни: Биографический очерк. СПб.: издание Императорской Академии художеств, 1907. С. 82. А. Г. Верещагина считает, что Половцов прав в том, что автором статьи был не сам Бруни, а кто-то из близких ему людей, но не разделяет мнение, что им был именно П. Н. Петров, см.: Верещагина А. Г. Федор Антонович Бруни. Л.: Художник РСФСР, 1985. Прим. 55, С. 248–249

¹⁶⁰ Статья по поводу отзывов о последней выставке в Академии Художеств // СВ. 1861. № 258. 19 ноября. С. 1414.

¹⁶¹ В частности, это отмечал Стасов: «Наше византийство конца 50-х и начала 60-х годов дало также и некоторые положительные результаты. <...>. У нас благодаря кн. Гагарину и его настойчивым стремлениям, стали проводиться в практику «монументального» религиозного искусства такие требования и понятия,

Эпизод с «Софьей Витовтовной...» выявил основной конфликт между критиками и ИАХ в отношении понимания задач исторической живописи. Как видно, для критиков верное воспроизведение археологических подробностей и костюмов отходило на второй план. В исторических картинах они хотели видеть изображение событий, которые были бы значимы для народной памяти. Помимо этого, в печати неоднократно отмечалась оторванность исторических живописцев от общественных проблем. Однако отметим, что требования, которые предъявлялись к художникам со стороны критики иногда мало соотносились с художественной практикой¹⁶².

Через несколько лет после инцидента с «Софьей Витовтовной...», известный в ту пору драматург, почвенник Д. В. Аверкиев объяснял появление подобных программ на сюжеты из русской истории следующим образом:

Можно, пожалуй, немного уступить духу времени; можно завести русскую историческую школу, говоря обыкновенным слогом, задавать темы для программ из русской истории. Оно и патриотично, и академически. Позы останутся те же, только костюмы изменятся, да Василий вместо того, чтобы доставлять портрет Агамемнона, - будет изображаться в виде Ивана Грозного или Василия Шуйского¹⁶³.

Вполне возможно, что появление подобных «Софье Витовтовне...» программ из русской истории действительно было компромиссом между задачами ИАХ сохранить и развивать историческую живопись, и запросами публики на создание национальной художественной школы. Но у нас нет свидетельств тому, исходящих из ИАХ. Эпизод этот, к сожалению, слабо документирован.

Недоумение критиков относительно таких сюжетов, как «Софья Витовтовна...», вполне объяснимо. В сущности, картины на эту программу представляли собой пример «анекдотического жанра», который сложился во Франции в конце XVIII–в первой четверти XIX века в результате постепенного разрушения жанровой системы¹⁶⁴. В России понятие «анекдот» в 1860-е годы практически не применялось в отношении живописи¹⁶⁵, несмотря на то, что примеры картин подобного рода стали появляться. Исторические полотна

которые прежде вовсе не были у нас в ходу. Теперь стали требовать от художника археологические, исторические, костюмные, вообще разные научные знания и подробности, о которых прежде было забываемо. Начали с изучения Византии, а кончили изучением всего русского и славянского» (Стасов В. В. Василий Александрович Прохоров // ВИИ. 1883. Т.3 Вып. 4. С. 332). На эту же функцию организации класса православного иконописания, обращала внимание А. Г. Верещагина, см.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. С. 38.

¹⁶² Об этой проблеме будет еще подробно сказано во второй главе настоящего исследования.

¹⁶³ Д. А. [Аверкиев Д. В.] Цехи в искусстве (По поводу выставки в Академии Художеств) // Якорь. 1863. № 29. 22 сентября. С. 879.

¹⁶⁴ Об «анекдотическом жанре», см.: Chaudonneret M. C. Du «genre anecdotique» au «genre historique»: Une autre peinture d'histoire. P. 76–85.

¹⁶⁵ Исключение составляет отзыв на картину К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова», см.: Годичная выставка в Академии Художеств // Голос. 1864. 6 (18) декабря. № 337. С. 2.

предшествующих периодов, в основном, изображали героические эпизоды из русской истории, например, «Усмирение быка Яном Усмарём», «Дмитрий Донской на Куликовом поле», «Подвиг купца Иголкина» и т.п. Картина же «Софья Витовтовна...», представляет собой иллюстрацию исторического анекдота, где главная героиня предстаёт как обычный человек, проявляющий чрезмерные эмоции, которые вряд ли были бы допустимы в классицистической исторической картине. С расшатыванием академической иерархии жанров в исторической живописи, художники-академисты снизили до изображения скандала на свадебном пиру, что отчасти нарушало принцип декорума, который лежал в основе классицистической исторической картины. Однако, подобная презентация истории совпадала с тем, что русские историки, как мы упоминали выше, постепенно стали критически подходить к изучению исторических личностей с немалой долей психологизации. Здесь, следует вспомнить, что Э. Винд в статье «Революция в исторической живописи» отмечал, что уже историки-просветители боролись с репутациями исторических персонажей как полубогов. Однако если академики XVIII века отказывались изображать героев обычными людьми, то в XIX веке мы видим обратную ситуацию¹⁶⁶, которая свидетельствовала об изживании исторической живописи и академической системы. В дальнейшем, с 1870-х годов, когда историческая картина нового типа – «исторический жанр» (о формировании, которой речь пойдет ниже) будет активнее развиваться на русской почве, важнейшей переменной в репрезентации истории будет считаться «очеловечивание» исторических персон¹⁶⁷. В то же время, критики полагали, что изображение «домашнего быта» является не единственной целью «исторического жанра», но и по-видимому, они полагали, что картины, принадлежащие к этому роду живописи, могут претендовать на репрезентацию более важных исторических событий¹⁶⁸.

В 1870-х годах при разборе академических выставок, рецензенты подчеркивали различие между исторической картиной и программой на исторический сюжет, так один из них подчеркивал по поводу этих заданий следующее:

Берется, обыкновенно, один из самых знаменательных фактов, хотя и с трудом поддающийся художественной разработке; причем случается обширность и сложность сюжета очень многим превосходят силы и время конкурента, обязанного

¹⁶⁶ Винд Э. Указ. Соч. С. 396.

¹⁶⁷ Например, см.: Московские заметки. Г. Пукирев и его выставка // Голос. 1874. № 327. 26 ноября (8 декабря). С. 2-3; Диллетант [Чуйко В. В.?]. Живопись и Живописцы. Академик И. Е. Репин // Огонек. 1881. № 45. С. 844-845.

¹⁶⁸ Московские заметки. Г. Пукирев и его выставка // Голос. 1874. № 327. 26 ноября (8 декабря). С. 3.

писать на срок. Кажется, в этих случаях, забывают огромную разницу, существующую между исторической картиною и программю. Первая имеет целью увековечить какое-нибудь событие, влияющее на судьбу народов, вторая – не более, как испытание нескольких личностей чрез состязание¹⁶⁹.

В 1872 и в 1874 годах в качестве задачи для исполнения программы соискателям был предложен сюжет: «Ярослав Мудрый дает русскую правду народу». Критики подчеркивали, что выбранный из русской истории сюжет весьма примечательный и значительный, но сложный для ученической задачи, поскольку об его обстановке существуют весьма скудные данные¹⁷⁰. Очевидно критики полагали, что воспитанникам ИАХ следовало задавать сюжеты, по которым сохранились более обширные сведения, в них должен был содержаться драматический элемент и которые давали бы возможность изобразить событие на холсте таким образом, чтобы оно стало понятным и зрителям. В то же время, подобные отзывы формировали более адекватную оценку, чем было прежде, как в отношении ученических программ, так и самостоятельных опытов художников в исторической живописи.

Любопытно то, что в середине 1870-х годов, когда в России было уже хорошо известно о современных тенденциях в европейской исторической живописи – внутри ИАХ рассуждали о сюжетах из национальной истории и их жанрового определения весьма архаично. При обсуждении того, какие сюжеты следует задавать воспитанникам для исполнения программы на большую золотую медаль в 1876 году, профессор исторической живописи В. П. Верещагин (который до этого конкурировал в 1861 году как раз на программу «Софья Витовтовна...») высказал следующее мнение:

сюжеты для программ на золотые медали не должны быть задаваемы из Русской Истории и вообще из Истории средневековой; классическое направление, положенное в основе академического воспитания художников, не найдет в сюжетах Русской Истории всех тех задач классического направления как в Истории Церковной, Греческой и Римской. В сюжетах Русской Истории нет драпировок, которыми мог бы воспитанник показать свое понимание форм фигуры человека под драпировкой, и свой вкус в общем мотиве складок; драпировка дает бесчисленное множество случайных линий, справиться с которыми может лишь тот, кто основательно изучил ее. *В жанровых картинах, к которым можно причислить Русскую и средневековую историю, одеяние заключается в кафтанах, шубах и т.п.*

¹⁶⁹ Любитель. По поводу предстоящей выставки в Императорской Академии Художеств // НВ. 1872. № 58. 1 (13) марта. С. 2.

¹⁷⁰ Там же. Также, см.: П.-в. Выставка ученических работ в Академии художеств // НВ. 1874. № 8. 8 дек. С. 3.

*парчовых и шелковых аксессуарах, которые дают известные мало изменяющиеся складки и не вынуждают учащегося отыскивать по его идее мотивы; а относительно типов, - нет той задачи как в сюжете классическом*¹⁷¹. (курсив мой – М. Ч.)

Таким образом, еще в 1870-е годы, рассуждая о жанровой природе картин на исторические сюжеты, внутри ИАХ ряд профессоров руководствовались чисто формальными соображениями, которые к тому моменту сильно устарели и были характерны для европейской художественной мысли XVIII столетия. Согласно этим установкам сюжеты из русской истории причислялись к жанровой живописи только потому, что они не давали возможности воспитанникам Академии продемонстрировать знание того как следует изображать нагое тело и драпировки¹⁷². По этим же соображениям, воспитанникам вообще не следовало задавать сюжеты из русской истории. Стоит, однако, заметить, что несмотря на появление такого рода мнений среди профессоров ИАХ (справедливости ради отметим, что сложно оценить насколько распространенной была позиция Верещагиной среди профессуры и отражала их мнение), сюжеты из национальной истории наравне с классическими продолжали задавать ее воспитанникам в качестве задач для исполнения программ на золотые медали или для получения денежных премий.

1.2.4. Рецепция творчества Делароша в России. Каналы проникновения «исторического жанра» в Россию.

Выше уже был весьма кратко затронут вопрос о формировании общественного интереса к сюжетам из русской истории как альтернативы жаровой живописи, которая маркировалась как национальное искусство. Запрос на сюжеты из отечественной истории совпал с адаптацией в России «исторического жанра», достиг своего пика ко времени Всемирной парижской выставки 1855 года¹⁷³.

Прежде всего, новая жанровая модификация ассоциировалась с творчеством Делароша и художниками его круга (которых ранее в истории искусства было принято обозначать как представителей т.н. «*juste milieu*» («золотой середины»))¹⁷⁴. Считается, что

¹⁷¹ Выписки из журнала Совета Академии Художеств // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 443-443 об. Также, см.: РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 25. Л.1-1об.

¹⁷² Подобные суждения были распространены во французском искусстве уже в конце XVIII века, в связи с возможностью изображать сюжеты из национальной истории, поскольку изображение человеческого тела была основной задачей академического искусства, см.: Wrigley R. Op. Cit. P. 291. П. Дюро отметил, что в академиях историческая живопись остается главным жанром, и практика создания картин других живописных родов поощрялась в меньшей степени. Все обучение продолжало и в XIX столетии строиться вокруг изучения человеческой фигуры, см.: Duro P. Op. Cit. P. 701-702.

¹⁷³ О распространении «исторического жанра» и триумфе Делароша, см.: Paccoud S. «Le luxe frivole des accessoires ». Considérations sur la peinture d'histoire européenne aux Expositions universelles de 1855 et 1867 // Romantisme. 2015. № 169. P. 70-76.

¹⁷⁴ Определение «золотая середина» встречалось в критике XIX века, но не обозначало какую-то конкретную стилевую тенденцию. Изначально оно применялось к посредственным художникам, однако Делароша в их

Деларошем была разработана формула презентации истории как истории трагедий известных людей. М. С. Трофименков, проанализировав её, выделил около «десяти композиций, посвящённых несчастиям, приводящим к гибели героя. Тень гибели витает над великим человеком, но сам момент гибели никогда не показан. Может быть изображено ожидание убийц, арест, допрос, пребывание в тюрьме, суд и чтение смертного приговора, последнее причастие, прощание с близкими, шествие на казнь, последнее обращение героя к толпе с эшафота, нахождение тела или бдение у гроба, но на холсте кровь не прольётся никогда»¹⁷⁵. Тем не менее, весьма сложно согласиться с таким упрощающим ситуацию обобщением. В творчестве Делароша также встречались сцены, где изображен момент после убийства/смерти главного героя, который может лежать в луже крови, как например, на картине «Убийство герцога де Гиза» (Музей Конде, Шантийи, 1834). Поэтому, очевидно, что «исторический жанр» не ограничивался десятью композиционными формулами.

С 1830-х годов и до начала XX века «исторический жанр», благодаря ученикам, вышедшим из мастерской Делароша, а также многочисленным гравированным и фотографическим репродукциям с его произведений¹⁷⁶, распространился по всей Европе, а также в Северной и Южной Америках¹⁷⁷. Исследователи иногда объединяют это явление

числе не было. См, напр.: Ziff N. D. Paul Delaroche: a study in nineteenth-century French history painting. New York: Garland Pub, 1977. P. 116. note. 100. В отношении Делароша оно использовалось дважды, консервативным критиком Г. Планшем, который был одним из главных оппонентов художника, а затем повторено Ш. Бодлером. См.: Rosen Ch., Zerner H. Romanticism and realism: the mythology of nineteenth-century art. New York: Viking Press, 1984. P. 116. Концепция «золотой середины», как стилевой тенденции между классицизмом и романтизмом оформилась в работах французского историка искусства, социалиста Л. Розенталя в начале XX века, см.: Rosenthal L. Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. Paris: H. Laurens, 1914. P. 202-208. Однако, работа Розенталя была написана в пору, когда авангардные течения боролись за свое утверждение, и оценка творчества Делароша и художников его круга обуславливалась развитием современного искусства. Сейчас к концепции «золотой середины» относятся с осторожностью, предпочитая использовать жанровое определение новой исторической картины – «исторический жанр». См. об этом, в частности: Chaudonneret M. C. «Du "genre anecdotique" au "genre historique"»: Une autre peinture d'histoire. P. 83; Paccoud S, The «Historical Genre» as an International Style: the Influence of Paul Delaroche on Joseph Simmler and Polish History Painters. P. 155. В русском искусствознании, тем не менее, до сих пор пользуются определением «золотая середина», применяя его, в том числе к русскому академизму и т.н. салона, см.: Искусство "Золотой середины": русская версия / отв. ред. Т. Л. Карпова. М.: URSS, 2009.

¹⁷⁵ Трофименков М. С. Эволюция французской исторической живописи // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия: межвуз. сб. / Под ред. д-ра искусствоведения Н. Н. Калитиной, канд. искусствоведения И. Д. Чечота. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. С. 123.

¹⁷⁶ См. об этом: Bann S. Paul Delaroche history painted. London: Reaktion Books, 1997. P. 17–18; Bann S. Au fil de l'histoire: généalogie des genre "anecdotique" et "historique" // L'invention du passé, vol. 2, Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850, catalogue de l'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Paris, Hazan, 2014. P. 13; Paccoud S. «L'Empereur m'a beaucoup de Delaroche, il a toutes ses gravures». Succès et diffusion du «genre historique» en Europe // L'invention du passé, vol. 2, Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850, catalogue de l'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Paris, Hazan, 2014. P. 93-103. В частности, воспроизведениям работ французских художников занимался издательский дом Гупиля, их репродукции получили широкое распространение по всей Европе, включая в Россию см. подробнее об этом: Bann S. Parallel lines: Printmakers, painters and photographers in Nineteenth century France. New Haven, London, 2001. P.15-42.

¹⁷⁷ Подчеркнем, что французские критики расстраивались по поводу того, что страны, которые обращались к национальному прошлому в основном ориентируются на французскую модель, забыв о национальных

понятием «интернациональный стиль» (или «интернациональная школа»)¹⁷⁸. Как подчеркивают С. Алляр и С. Паку, под понятием «интернациональный стиль», прежде всего, следует понимать не столько стилевое единство произведений, сколько их жанровую принадлежность¹⁷⁹. Ж. Лакамбр предлагает расширить определение «исторический жанр» и рассматривать под этим жанровым гибридом произведения академизма и помпьеризма (т.е. тенденции во французском Салоне во второй половине XIX столетия)¹⁸⁰. Таким образом, и русское искусство также можно рассматривать в рамках этого явления, учитывая, что определение «исторический жанр» функционировало в русской критике, начиная с 1860-х годов и вплоть до начала XX века.

С современным европейским искусством русские художники могли познакомиться либо по репродукциям, либо, совершая поездки за границу (в качестве пенсионера ИАХ или на свои средства). После перемещения коллекции Н. А. Кушелева-Безбородко (1834–1862) в 1862 году в музей ИАХ, у русских художников появилась ещё одна возможность знакомиться с образцами современной европейской живописи¹⁸¹. Воспитанники ИАХ, посещая Кушелевскую галерею, копировали картины современных западноевропейских художников, что получало отражение в их собственных произведениях.¹⁸²

В России из современного европейского искусства, творчество Делароша и его последователей пользовалось особенной популярностью. Русские художники и зрители стали узнавать о работах известного в то время французского мастера уже в 1830–1840-х годах¹⁸³. В те же годы можно обнаружить первые примеры подражания Деларошу среди русских художников. В частности, среди них следует упомянуть картину «Смерть Инессы

художественных традициях. Подробнее об этом см.: Paccoud S. «Le luxe frivole des accessoires». *Considérations sur la peinture d'histoire européenne aux Expositions universelles de 1855 et 1867*. P. 71.

¹⁷⁸ Термин был введён Жаном Лакамбром, см.: Lacambre J. *Un style international en 1850: à propos de l'exposition Delaroché // Revue du Louvre*, №5/6, 1984. P. 337–340; скорректированный термин «интернациональная школа» использует М. С. Трофименков: Трофименков М. С. Указ. Соч. С. 116–133. «Интернациональный стиль» исторической живописи остается до сих пор практически не изученным явлением. На эту тему существует всего лишь несколько публикаций: Allard S. *Quelques réflexions sur Paul Delaroché et son influence en Europe. // Les artistes étrangers à Paris. De la fin Moyen Âge aux années 1920.* / ed. M.-C. Chaudonneret. Bern. Peter Lang, 2007. P. 193–202; Paccoud S. *The «Historical Genre» as an International Style: the Influence of Paul Delaroché on Joseph Simmler and Polish History Painters*. P. 155–176; Paccoud S. «L'Empereur m'a beaucoup de Delaroché, il a toutes ses gravures». *Succès et diffusion du «genre historique» en Europe*. P. 93–103.

¹⁷⁹ Allard S. *Op.cit.* P.197–198; Paccoud S. «L'Empereur m'a beaucoup de Delaroché, il a toutes ses gravures». *Succès et diffusion du «genre historique» en Europe*. P. 193.

¹⁸⁰ См.: Lacambre J. *Op. Cit.* P. 337

¹⁸¹ В коллекции Кушелева-Безбородко имелось несколько ярких примеров исторической картины нового типа, на которые могли ориентироваться художники непосредственно. В частности, авторское повторение Делароша «Кромвель у гроба Карла I» (1849), «Последние минуты графа Эгмонта» (1848) Луи Галле, авторское повторение Ж.-Л. Жерома «Дуэль после маскарада» (1857–1859).

¹⁸² См.: Асварищ Б. И. *Кушелевская галерея: Западноевропейская живопись XIX в.: Каталог выставки*. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1993. С. 17–18.

¹⁸³ М. М. Ракова отмечает, что в 1830-х годах Деларош находился в Италии, потому пенсионеры Академии Художеств могли видеть его там и познакомиться возможно с какими-то из его работ. См.: Ракова М. М. Указ. Соч. С. 115.

де Кастро» (Санкт-Петербург. ГРМ, 1834) К. П. Брюллова¹⁸⁴, которую художник написал после своего неудачного экспонирования «Последнего дня Помпеи» во французском Салоне 1834 года¹⁸⁵, где «гвоздем» стала «Казнь Леди Джейн Грей» Делароша¹⁸⁶.

Влияние работ Делароша на русскую живопись особенно усилилось в 1850–1870-е годы. Стасов так вспоминал об этом периоде русского искусства:

В 50-х годах Поль Деларош пользовался великою славой и любовью в России, между всеми нашими художниками. <...> значительную роль играли у нас все гравюры, все фотографии, все снимки с лучших картин Делароша (невзирая на многие слабые или неудовлетворительные стороны его таланта), и потому ещё большую роль, чем в Париже играла в Петербурге его картина «Кромвель у гроба Карла I», принадлежащая молодому графу Н. А. Кушелеву-Безбородко и всем художникам всегда легко доступная, глубоко симпатичная.¹⁸⁷

Высокая оценка Стасовым значения Делароша для русского изобразительного искусства вполне справедлива¹⁸⁸. Действительно, в 1860–1870 годы чаще стали появляться живописные произведения русских художников, которые можно причислить к «историческому жанру», например: композиции, Шварца¹⁸⁹, К. Д. Флавицкого («Княжна Тараканова», 1864), Ф. А. Бронникова, Н. Н. Ге (прежде всего, «Пётр I и царевич Алексей в Петергофе», 1870)¹⁹⁰, В. И. Якоби, К. Ф. Гуна, И. Е. Репина и др.

¹⁸⁴ Вопрос о том, насколько сильным было воздействие Делароша на Брюллова является спорным, в частности Чернышёва полагает, что: «Брюллов остался невосприимчив к главному достижению французского мастера – созданной им новой концепции исторической картины». См.: Чернышёва М. А. Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века. С. 598. Заметим, что Ж. Лакамбр причислял «Смерть Инессы де Кастро» к Брюллова к «интернациональному стилю» исторической живописи (т.е. к «историческому жанру»), см.: Lacambre J. Op. Cit. P. 338.

¹⁸⁵ Подробнее о реакции на «Последний день Помпеи» Брюллова во Франции, см.: Samu M. The Reception of Karl Briullov's Last Day of Pompeii at the Salon of 1834 // The Art Bulletin. 2021 Vol. 103. № 2. P. 77–103.

¹⁸⁶ О том, что «Последний день Помпеи» Брюллова мало соотносился с новым пониманием исторической живописи, см.: Taylor J. C. Russian Painters and the Pursuit of Light // Stavrou T. G. (Ed.) Art and Culture in Nineteenth century Russia. Bloomington: Indiana University Press, 1983. P. 146–147.

¹⁸⁷ Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. М.: Тип. Т-ва И. Н. Кушнера и ко. 1904. С. 87–88.

¹⁸⁸ Подтверждением слов Стасова о популярности Делароша среди русских художников в 1850–1860 годов является воспоминание М. М. Антокольского в «Заметках об искусстве»: «...о французском же искусстве знали только понаслышке, что это – chic... И вот однажды мы познакомились с этим самым “шиком” при посредстве эстампов и фотографий...Боже мой, что это за счастливая находка, была для нас! Мы впились в эти фотографии с жадностью и с трепетом, свойственным только молодым. Сколько чувства в его произведениях, сколько драматизма, и как глубоко оно трогало нас!». (Антокольский М. М. Заметки об искусстве // ВЕ, 1897. Кн.2. С 525.) (курсив мой - М. Ч.).

¹⁸⁹ Подробнее о творчестве Шварца в контексте интернационального стиля, также см.: Чукчеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца // Художественная культура. 2017. № 1 (19). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>

¹⁹⁰ Вопросу о влиянии Делароша на произведения художников XIX столетия в последнее время уделяла внимание Чернышева, см.: Чернышёва М. А. Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века. С. 597–604; Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. S. 79-99; Чернышева, М. А. Paul Delaroche: The Reception of his Work in Russia. С. 577–589. Чернышева полагает, что

Творчество Делароша довольно часто упоминали в прессе при рассмотрении развития исторической картины. Его произведения характеризовались многими как эталон¹⁹¹, на который стоит равняться русским художникам-«историкам» при воспроизведении сцен из прошлого, благодаря лаконизму и ясности трактовки исторических событий (особенно выделялось то обстоятельство, что к работам французского мастера не требуется комментариев для пояснения происходящего), правдивости в передаче реалий и антуража, а также драматизму и тонкой передаче психологического состояния деятелей прошлого¹⁹².

Не было, однако, единодушия по поводу существования в России последователей Делароша или равных ему художников, которые были бы способны так глубоко постигать события минувшего. В конце 1860-х гг. высказывалось мнение, что последователем Делароша является Ге (в связи с его нашумевшей в 1863 году – «Тайной Вечерей»), и его следует считать родоначальником реалистической тенденции в русской исторической живописи¹⁹³. Также роль новатора в исторической картине приписывалась Флавицкому¹⁹⁴. Чуть позже реформатором русской исторической живописи был объявлен Шварц¹⁹⁵. С 1880-х годов, когда «исторический жанр» относительно укоренился на русской почве его картон и картина «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе» (1861, 1864) стала расцениваться как точка отсчета развития «новой исторической живописи»¹⁹⁶. Однако, даже в 1880-е годы некоторые критики отмечали:

период влияния Делароша приходится на 1860-е-1870-е годы, т.е. на относительно либеральное царствование Александра II (исходя из старого понимания «исторического жанра», как искусства «золотой середины»). Однако, следует отметить, что «исторический жанр» продолжал развиваться вплоть до конца XIX столетия. В частности, следует обратить внимание, как минимум, на заголовки публикаций в прессе: Пепо [Полевой П. Н.] Исторический жанр на выставках 1891 года // ИВ. 1891. Т. 44. Июнь С. 682–690.

Кроме того, о развитии исторической картины нового типа по всему миру отмечал М. С. Трофименков, см.: Трофименков М. С. Указ. Соч. С. 119.

¹⁹¹ Справедливости ради следует сказать, что встречались и отрицательные суждения в русском обществе о творчестве Делароша в ту пору. Например, Л. М. Жемчужников отмечал, что творчество Делароша является «продолжением академизма», см.: Жемчужников Л. Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии Художеств // Основа. 1861. Февраль. С.149. Также скепсис испытывал историк Забелин, см.: Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 255.

¹⁹² См., напр.: Выставка в Академии Художеств // ОЗ. 1862. Т. 144. Октябрь. С 319-320; Новейшая школа русской живописи и скульптуры // СП. 1869. №1. 5 янв. С. 4; Передвижная выставка в Академии Художеств // ВИ. 1871. № 154. 11 дек. С. 378.

¹⁹³ Новейшая школа русской живописи и скульптуры // СП. 1869. 5 янв. № 1. С. 4.

¹⁹⁴ Московские заметки. Г. Пукирев и его выставка // Голос. 1874. № 327. 26 ноября (8 декабря). С. 2

¹⁹⁵ Вероятно, признание ведущей роли Шварца состоялось не без влияния Стасова, который с 1870-х годов начинает отмечать самобытность исторических картин и рисунков художника. Стасов также усматривал влияние Делароша и в творчестве Флавицкого, однако, ему он не отдавал предпочтения из-за мелодраматичности и завуалированного цитирования классики (фигура Таракановой напоминает одну из дочерей Ниобы). См.: В.С. [Стасов В.В.] Новые художественные издания // СВ. 1872. № 149. 2 (14) июня. С. 1-2; В. Г. Шварц // ЖО. 1880. №52. 27 декабря. С. 518-519.

¹⁹⁶ Эта традиция сложилась во многом благодаря авторитетному мнению В. В. Стасова, который придал значение этой работе в 1880-е годы, см.: Стасов В.В. Вячеслав Григорьевич Шварц // ВИИ. 1884. Т. 2. С. 52.

Несчастье и вместе большое значение заключается в том, что наша реальная историческая живопись еще только что создается, что мы еще не имеет такого большого мастера как Деларош, который показал бы как братья за русские исторические сюжеты. Наши художники принуждены идти ощупью, отыскивать неизвестное, и все их произведения из этой области, хотя бы авторы носили звание профессоров и академиков, имеют значение ученических опытов¹⁹⁷.

Если судить объективно, то большинство исторических картин, созданных в Российской империи, уступали произведениям европейских мастеров с точки зрения технического исполнения, потому скептическое отношение критика вполне объяснимо. Большое значение играл для русской живописи Деларош, который создал модель по которой развивалась русская историческая картина со специфическими национальными особенностями. Тем не менее, следует отметить, что к 1881 году именно в России формируется новый тип презентации истории, который лишь отчасти порывает с традицией Делароша. Впервые тип исторической картины без главного героя-деятели, а с главным героем-народной массы был впервые представлен В. И. Суриковым в картине «Утро Стрелецкой казни»¹⁹⁸. Однако, новаторство Сурикова в исторической живописи будет оценено русским художественным сообществом значительно позже.

1.2.5. Дискуссия вокруг «исторического жанра» в 1860-е-1870-е годы: проблемы адаптации

Очевидно, что формирование «исторического жанра» в русском искусстве началось сравнительно поздно, только в 1860-е годы, в либеральную пору царствования Александра II¹⁹⁹, когда стали возможны «анекдотические» сцены из жизни исторических персон или

¹⁹⁷ W. Петербургские письма // МВ. 1881. № 321. 19 ноября. С. 4.

¹⁹⁸ Чернышева предполагает, что художники в период правления Александра III вернулись к старому классицистическому типу картины, которая ассоциировалась с трагедией. В том числе, исследовательница утверждает, что и Суриков возвращается к этому типу картины, называя художника «поэтом и трагиком». См.: Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования. С. 460–461. Однако, вряд ли можно утверждать, что Суриков вернулся к классицистическому типу картины. Трагедии, которые разворачиваются на его полотнах, не находят буквального соответствия в категориях аристотелевской эстетики. Кроме того, Чернышева делит русских исторических живописцев на два поколения, опираясь лишь на мнение Стасова, и игнорируя целый ряд других русских художников, разрабатывающих в своем творчестве исторические сюжеты, которые работали в период правления Александра II и Александра III. Подробнее о картине Сурикова будет идти речь в 3-й главе диссертации.

¹⁹⁹ Исследователи часто связывают «исторический жанр» с либеральными формами правления, поскольку во Франции он оформился в период Июльской монархии и связывался с идеями политического курса «золотой середины». См. об этом: Чернышева М. А. Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3. С. 160–161. Основываясь на этом факте, Чернышева полагает, что в России историческая картина нового типа просуществовала весьма короткий период времени, поскольку в стране не сложился умеренно-либеральный политический климат. См.: Чернышева М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе «исторического жанра» в русском искусстве. С. 90–91. Однако, как мы уже отмечали ранее, подобная точка зрения противоречит фактам, а «исторический жанр» развивался в России вплоть до начала XX века. Отметим, что «исторический жанр», действительно, часто возникал при умеренных политических

домашней жизни венценосных особ В начале 1860-х годов в русскую критику стало проникать и само определение исторической картины нового типа – «исторический жанр». В разных странах вокруг адаптации исторической картины нового типа возникали дискуссии²⁰⁰, и Россия не была исключением.

Дать строгое определение «историческому жанру» и определить его основные характеристики нелегкая задача, поскольку эта категория довольно расплывчата. Критики и художники XIX столетия истолковывали понятие – «исторический жанр» по-разному, в зависимости от индивидуального понимания как содержания понятия «исторической»²⁰¹, так и «жанровой» живописи.

Так, в 1861 году Стасов²⁰², рассуждая об устарелости академической жанровой системы в статье «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве», заметил:

Ясно, что эти забавные деления принадлежат прошлому столетию, и появились на свет в одно время с подразделениями поэзии на высокую и низкую, на поэзию од, мадригалов, пастушескую, поэзию легкую (*poésies légères*) и т.д. До какой степени эти подразделения потеряли теперь значение, прекрасно доказывается тем, что в наше время принуждены были выдумать такие удивительные промежуточные термины, как “исторический жанр”, а между тем сюжеты новейших картин все-таки не умещаются в те категории, куда их насильно втискивали.²⁰³

В этом тексте Стасова встречается одно из первых упоминаний определения – «исторический жанр» на русской почве. Скорее всего, критик заимствовал его из зарубежной художественной критики, с которой, очевидно, был хорошо знаком. Возникновение новой жанровой модификации стало возможным в результате постепенной эволюции академической жанровой системы, которое началось во Франции ещё в XVIII

режимах. См.: Foster-Hahn F. Adolph Menzel's "Daguerreotypical" Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History // *The Art Bulletin*, 1977. Vol. 59, № 2. P. 242–261. Однако, как справедливо заметил Э. Винд, некогда революционная форма исторической живописи впоследствии стала языком официального искусства. См.: Винд Э. Указ. Соч. С. 407. Кроме того, существует точка зрения, что произведения «исторического жанра» создавались по всей Европе независимо от политического климата, см.: Трофименков М. С. Указ. Соч. С. 121.

²⁰⁰ В частности, в Германии возникла живая дискуссия относительно «исторической живописи» и «исторического жанра». См., например. Nerlich F. *Des imaginaires romantiques au désir de vérité. Regards allemande sur la peinture d'histoire anecdotiques française // L'invention du passé, vol. 2, Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850, catalogue de l'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Paris, Hazan, 2014. P. 201.*

²⁰¹ Наиболее подробный обзор развития понятий «историческая живопись» и «исторический жанр» на примере Франции, основанный как на критических заметках XIX века, так и трудах историков искусства, был предложен О. Эбер, см.: Hébert O. *Op. Cit.* P. 39-59.

²⁰² Здесь Стасов, очевидно, вторит Чернышевскому, который говорил: «Что содержание поэзии не исчерпывается тремя известными элементами, внешним образом видим из того, что ее произведения перестали вмещаться в рамки старых подразделений» (Чернышевский Н. Г. Об эстетическом отношении искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Указ. Соч. Т. 1. С. 160). Я благодарю Н. Н. Мазур за указание на пересечение этого фрагмента с трактатом Чернышевского.

²⁰³ Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве // *РВ*. 1861. Т.35. С. 18.

столетии. Исследователи жанровой иерархии подчеркивают, что, действительно, жанровая система XIX века отличалась гибкостью и допускала возникновение новых жанров в сравнении с предшествующим столетием, когда все было строго кодифицировано²⁰⁴. Сюжеты для картин «исторического жанра» заимствовались, как правило, из Средних веков, Нового времени или событий национальной истории, однако, впоследствии принципы новой исторической картины (которые будут рассмотрены ниже) стали распространяться и на сюжеты из классической древности или священной истории²⁰⁵. В своих рассуждениях Стасов подчеркнул компромиссный характер исторической картины нового типа, которая представляла собой соединение черт исторической и жанровой живописи. Таким образом, понятие «исторический жанр» можно понимать двояко: с одной стороны, как анекдотические сцены из жизни известных людей прошлого, с другой как – жанровые сцены в обстановке предшествующих эпох²⁰⁶.

Одним из основных требований к новой исторической картине выдвигался «научный» подход в изображении событий минувшего²⁰⁷. Обозревая выставку 1860-го года, критик, по-видимому П. Н. Петров²⁰⁸, детально изложил принципы новой исторической картины (пока не используя дефиницию, ее обозначающую) и предлагал художникам следовать за современным состоянием исторической науки:

При таком положении истории, как науки, и живопись историческая должна идти уровень с современным взглядом на неё. Из прежних манкенов [sic!], да натурщиков, должна создать она действователей явных и скрытных данного происшествия, где равно важно и передовые, и задние, потому что только общими усилиями был произведен тот или другой переворот, отразилось то или другое направление мысли. Для того же, чтобы эти личности произвели на нас впечатление, заинтересовали нас собою, художник должен лица их отметить свойственным каждому из них

²⁰⁴ Об отличиях жанровых систем, см.: Duro P. Op. Cit. P. 700.

²⁰⁵ В частности, про применение принципов «исторического жанра» к религиозным сюжетам, см.: Grewe C. A. The invention of the secular devotional picture. *Word & Image* // 2000. Vol. 16. № 1. С. 45-57.

²⁰⁶ В последнем значении дефиниция «исторический жанр» используется исследователями значительно реже, в связи с чем часто возникает сложность в определении, что именно следует понимать под историческим жанром. Эта путаница возникает в том числе и в связи с тем, что не было четкого определения и в XIX столетии, на что обращает внимание, в частности, Стасов. Двойное значение определения «исторический жанр» акцентируется в работах: Gaetgens T. W. Menzel et la peinture française de son temps: deux conceptions du genre historique // Menzel (1815–1905) : ‘la névrose du vrai’ / ed. di C. Keisch et M. U. Riemann-Reyher. Paris: Editions de la Réunion des Musée nationaux, 1996. P. 113–124; Vottero M. La Peinture de genre en France après 1850. Rennes: P.U.R. 2012. P.79.

²⁰⁷ См., например: Чернышева М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. С. 89; Чернышева М. А. Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа. С. 149–151; Чукчеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца.

²⁰⁸ Предположение, что автором статьи был Петров, вызвано тем, что он был редактором отдела пластических искусств в журнале «Искусства».

характером, выразив при этом общечеловеческие чувства, без утрирования и с сознанием, что здесь не место шутке или карикатуре²⁰⁹.

Таким образом, подчеркивалось, что художнику, как и историку, необходимо уделять существенное внимание как основным участникам исторического процесса, так и второстепенным. Основная цель исторической картины, по мнению рецензента, заключалась в том, чтобы вызывать сочувствие зрителя, но при этом психологическое состояние ее персонажей должно быть выражено художником без гиперболизации²¹⁰, дабы не нарушить идеалы красоты²¹¹.

До приведенного фрагмента критик отмечал, что на современное изложение исторических событий большое воздействие оказал исторический роман²¹², по-видимому, вальтер-скоттовского типа, который представлял собой совмещение художественного вымысла с исторической достоверностью. Действительно, как европейские, так и русские историки испытали влияние исторических романов Вальтера Скотта, созданных в конце XVIII века и ставших популярными в течение XIX столетия, в частности это дало сильнейший толчок к изучению бытовой стороны минувшей жизни²¹³. Появление его романов способствовало формированию «исторического мышления, другими словами, понимания того, что особенности характера людей вытекают из исторического своеобразия их времени»²¹⁴.

Появление романов знаменитого шотландского писателя оказало значительное влияние в том числе на визуальную продукцию исторического содержания²¹⁵. Б. Райт и М.-К. Шадонре в исследованиях по французской живописи XIX века показали, как по аналогии с «исторической живописью», ассоциировавшейся с поэзией и трагедией, критики сопоставляли работы «исторического жанра» с историческим романом (обычно вальтер-

²⁰⁹ [Петров П. П.?] Художественная выставка. Статья вторая. Историческая и портретная живопись // Искусство. 1860. Октябрь. Кн. 1. №2. С. 21.

²¹⁰ Как заметила П. Смит, художники стремились прежде всего передать подлинные (authentic) чувства персонажей исторической картины, действительно, с целью вызвать эмоциональный отклик зрителей. Однако, критики все еще требовали осторожности при передаче психологического состояния персонажей, дабы не нарушить границы искусства, см.: Smyth P. Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama // Oxford Art Journal. 2011. Vol. 34. №. 1. P. 31–53

²¹¹ В частности, М. С. Трофименков, разбирая сцены, к которым обращались художники «исторического жанра» подчеркивал, что они продолжали следовать постулатам, которые были изложены Лессингом в «Лаокооне»: Трофименков М. С. Указ. Соч. С. 123.

²¹² [Петров П. П.?] Художественная выставка. Статья вторая. Историческая и портретная живопись // Искусство. 1860. Октябрь. Кн. 1. №2. С. 21.

²¹³ О чтении романов Вальтера Скотта за рубежом и в России см.: Долинин А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988. О развитии романов вальтер-скоттовского типа в русской литературе см.: Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. М.: Академический проект, 1996.

²¹⁴ Лукач Г. Исторический роман. М.: Common Place, 2015. С. 47.

²¹⁵ См. подробнее: Gordon C. Op. Cit. P. 297-317; Hager W. Walter Scott Über historische Darstellung // Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion, und Ideologie / Hrsg. von E. Mai. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1990. S. 209–212.

скоттовского типа) или сочинениями историков²¹⁶. Как и в историческом романе, художники при создании картин должны были использовать такой художественный прием как «местный колорит» (*couleur locale*), т.е. через воспроизведение исторической обстановки попытаться воссоздать дух эпохи²¹⁷. Также уточним, что, в отличие от Европы (в большей степени имеется в виду Франция), где между проникновением в литературу и укоренением исторического романа и возникновением новой формулы репрезентации истории прошло мало времени²¹⁸, в России популярность исторических романов вальтер-скоттовского типа пришла на 1820–1840-е годы, тогда как влияние их на изобразительное искусство стало обсуждаться лишь тридцать лет спустя, а укоренение «исторического жанра», ориентированного на исторический роман и сочинения историков, произошло лишь в 1880-е годы.

Как уже стало очевидным, художник, работающий в «историческом жанре» должен был стать своего рода исследователем события прошлого, которое он изображает. Ряд художников действительно тщательно подходил к созданию исторических полотен: изучал письменные и материальные источники, исследовал реальные места действия, обращался нередко за консультациями профессиональных историков и к их сочинениям²¹⁹. Критики, описывая характер современной тенденции в исторической живописи, которая началась с творчества Делароша, подчеркивали, что несмотря на то, что для нее стала важна «историко-археологическая точность», произведения, принадлежащие к новой жанровой модификации, не должны были превратиться в чистую археологию²²⁰, поскольку самым важным было передать на полотне подлинные эмоции исторических героев в конкретный момент, анализ художником их психологического состояния²²¹. Подчеркнем, что коренным отличием от старой классицистической картины, где главный персонаж должен был предстать как идеальный человек, наделенный универсальным набором качеств, в

²¹⁶ Wright B. S. *Scott's historical novels and French historical painting 1815–1855*. P. 268–287; Chaudonneret M.-C. «Du 'genre anecdotique' au 'genre historique'»: Une autre peinture d'histoire. P. 79.

²¹⁷ Отметим, что определение «местного колорита» оформилось в XIX веке при описании драматического искусства и литературы. Само понятие зародилось гораздо раньше. В живописи его также понимали несколько иначе, как типичный цвет каждого объекта. См. о понятии «местного колорита»: Carog V. *Couleur locale—a pictorial term gone astray?* // *Word & Image*. 2009. Vol. 1 № 25(1). P. 22–32. С. Банн ранее установил, что определение «местный колорит» в новом значении стал применять французский историк П. Барант, см.: Bann S. *The Clothing of Clio: A Study of Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*. P. 38.

²¹⁸ М.-К. Шадонре отмечает, что романы Вальтера Скотта стали переводить на французский с 1816 года, и они тут же приобрели популярность, см.: Chaudonneret M.-C. «Du "genre anecdotique" au "genre historique"»: Une autre peinture d'histoire. P. 79; Chaudonneret M.-C. *De la peinture d'histoire à l'illustration. Le genre historique // Eugène Deveria 1805–1865*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2005. P. 104.

²¹⁹ «Археологическая» линия в исторической живописи стала развиваться, примерно со второй половины XVIII века, когда появился тип художника-антиквара, проявляющего немалое внимание к изображению исторических деталей. См.: Трофименков М. С. Указ. Соч. С. 119–120.

²²⁰ В. Г. Шварц // *ЖО*. 1880. № 52. 27 декабря. С. 519.

²²¹ См.: Буслаев Ф. И. *Задачи современной эстетической критики* // *РВ*. Т. 77. Сентябрь. С. 333; В. Г. Шварц // *ЖО*. 1880. № 52. 27 декабря. С. 519. Подробнее об этом, см.: Smyth P. *Op. Cit.* P. 31–53.

произведениях «исторического жанра» деятели прошлого могли быть представлены индивидуально, не становясь моральным образцом поведения для зрителей²²². Стремление к документальной точности было обусловлено тем, что живописцы должны были достигнуть эффекта правдоподобия того, что происходит на полотне²²³.

Художники, работающие «историческом жанре» также испытывали влияние современных медиа, исследователи подчеркивают, что большое воздействие на трансформацию в презентации прошлого оказали диорамы и панорамы. Также, как и современные визуальные практики, историческая картина нового типа должна была воздействовать на зрителя таким образом, чтобы он почувствовал себя соучастником того, что происходит на полотне, как бы мог войти в пространство картины²²⁴. Кроме того, произведения «исторического жанра» вызывали ассоциации с фотографией, во многом благодаря гладкой манере письма и тем, что они напоминали снимки конкретного момента²²⁵.

В то же время, несмотря на стремление к исторической достоверности, не все события, представленные на исторических полотнах, происходили в действительности. В связи с этим в прессе нередко возникали дискуссии о том, допустимо ли художнику изображать такого рода эпизоды. В этом контексте находился и вопрос об уподоблении художника историку, который впервые был поднят из-за картины «Княжна Тараканова» К. Д. Флавицкого, показанной на академической выставке 1864 года. Произведение было написано на полулегендарный сюжет из эпохи Екатерины II. Художник при ее создании опирался на статью о личности Таракановой (считавшейся незаконнорожденной дочерью Елизаветы Петровны), опубликованной в 1859 году в «Русской беседе», и на исследование М. Н. Лонгинова того же года в «Русском вестнике»²²⁶, где было изложено предание о

²²² Об отличительных особенностях «исторической живописи» и «исторического жанра», см. подробнее: Duro P. Op. Cit. P. 700–704.

²²³ Порой рецензенты критиковали художников за то, что те одевают своих героев «с иголки», в чистые костюмы, забывая, что предки вряд ли могли выглядеть таким образом, см.: Диллетант. Выставка в Академии Художеств // Огонек. 1882. № 16. С. 328. С. Банн подчеркивал, что это желание достоверно передать событие на полотне сочетало как археологическую точность, так и ориентацию на технические уловки (technical surprise) по созданию иллюзионистского эффекта, ожившего перед зрителем прошлого, см. об этом: Bann S. The Clothing of Clío: A Study of Representation of History in Nineteenth-century Britain and France. P. 57–60.

²²⁴ См. подробно об этом: Çakmak G. The Panoramic Studium in Nineteenth-century History Painting. Paul Delaroche and Jean-Léon Gérôme // Mobility and Fantasy in Visual Culture. New York: Routledge, 2014. P. 69-79. Русские критики также нередко отмечали подобный эффект картин современных художников, в частности по поводу картины Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871), это отмечал М. Е. Салтыков-Щедрин. См.: М.М. [Салтыков-Щедрин М.Е.] Первая русская передвижная художественная выставка // Отечественные записки. 1871. Т. 199. № 12. С.72.

²²⁵ Rosenblum R. The Art of The Nineteenth Century / Ed. H. W. Janson, R. Rosenblum. London: Thames and Hudson. 1984. P. 162.

²²⁶ Т. Н. Горина предполагает, что, скорее всего, художник не ориентировался на перечисленные в указателе к академической выставке статьи при воссоздании этого исторического сюжета, однако подтверждений этому тезису не приводит. См.: Горина Т. Н. Константин Дмитриевич Флавицкий. 1830–1866. М.: Искусство, 1955. С. 16.

гибели в Петропавловской крепости Елизаветы Таракановой во время петербургского наводнения 1777 года. Но более убедительной представлялась версия о том, что Тараканова скончалась от чахотки за два года до наводнения. Существовала еще одна версия судьбы узницы, согласно которой она дожила до старости в Ивановском монастыре под именем сестры Досифеи.

Дискуссию вызвал вопрос о правдоподобию и убедительности представленной версии событий и о том, насколько эти свойства важны для исторической живописи.

Н. Д. Дмитриев, разбирая полотно Флавицкого, отмечал:

Г. Флавицкий изобразил принцессу Тараканову в крепости, во время наводнения. На это он, конечно, имел некоторое право: рассказы об этом существуют. Но ведь критика для исторического живописца так же необходима, как и для исторического писателя. Выставляя историческое лицо, нужно проверить всю его историю, и чем фактичнее будет художественное произведение, тем оно важнее. Но здесь спорить с г. Флавицким, что происшествие это едва ли могло случиться, мы не можем, потому что не имеем для этого данных²²⁷.

Критик был убежден, что художнику, работающему с историческим материалом, должно обладать теми же качествами, что и историку. Лонгинов, который в 1859 году написал статью о «Княжне Таракановой», не был столь категоричен, полагая, что художнику позволительно допускать неточность в изображении этого сюжета, поскольку история XVIII века на тот момент была недостаточно изучена и по поводу самого события не было достоверных свидетельств²²⁸. Однако большая часть критиков закрывала глаза на степень достоверности сюжета, поскольку на первый взгляд не было особой разницы, кто изображен на картине: несчастная узница вообще или конкретный исторический персонаж²²⁹.

Вопрос, поставленный в связи с «Княжной Таракановой» критиком Дмитриевым, — необходимо ли художнику обладать теми же качествами, что и историку, — получил ответ со стороны авторитетного представителя исторической науки несколько лет спустя. В 1868 г. Ф. И. Буслаев в статье «Задачи современной художественной критики» отмечал:

²²⁷ Дмитриев Н. Д. Художественные новости в Петербурге // ОЗ. 1864. Т. 157. С. 885.

²²⁸ Лонгинов М. Заметка о княжне Таракановой. По поводу картины г. Флавицкого // РА. 1865. Вып. 1. Ст. 89–94.

²²⁹ В частности, Рамазанов предлагал художнику изменить название картины на «Узницу». См.: Рамазанов Н. Княжна Тараканова. Картина г. профессора Флавицкого // МВ. 15 апреля. 1865. № 80. С. 3. Скорее всего, обсуждение допустим ли вымысел при изображении событий прошлого было инспирировано тем, что сюжет был из истории XVIII века, из которой были не желательны неоднозначные события. Подробнее о репрезентации темных страниц русской истории и исторической политики Российской империи см. гл. 3.

История необъятна. На чем в ней остановиться? Какой выбрать сюжет, чтоб он был интересен и поучителен во всех смыслах для всех и каждого? Живопись не история. Она не поучает историческим фактам, и из прошедшего извлекает общечеловеческие идеи и возбуждением к ним интереса расширяет человеку его настоящее. Всего более пригодны для этой цели важные события и громкие личности. Они интересуют всех, потому что всем известны; но вместе с тем они предлагают художнику новые трудности, вынуждая его открыть в сюжете, избитом что-нибудь особенное, неожиданное, поражающее новизной. От художника требовать вполне строго беспристрастия, подобающего историку, нельзя²³⁰. (Курсив мой – М. Ч.)

Буслаев подчеркивал, что у художника совершенно иные задачи, чем у историка-исследователя, и требовать от него достоверной передачи исторических фактов не следует. Однако ученый отмечал, что художник может создавать такие исторические образы, которые могут повлиять на представления о прошлом в обществе. Кроме того, Буслаев считал, что исторические полотна не должны выполнять дидактическую функцию, как это было прежде. Ему представлялось важным, чтобы художник демонстрировал самостоятельное понимание исторических событий, а не навязанное современной политикой, поскольку это могло привести к однобокому представлению исторических событий. Потому историк поощрял фантазию при передаче эпизодов из прошедших столетий²³¹.

С 1870-х годов в прессе не было единодушия в вопросе: насколько важно передавать исторические факты со строгой точностью? Так, один из критиков сетовал на то, что художники «исторического жанра» грешат против достоверности, доверяя воспроизведению событий прошлого в исторических романах²³². Здесь снова становилась актуальной дискуссия об исторической правде и исторической истине, которая разворачивалась в русской литературной критике ещё в 1840-е годы по поводу развития исторического романа.

Нередко в исторических романах писатели искажали факты и пренебрежительно относились к хронологии, однако при этом чтобы убедить читателя в правдоподобности передачи прошлого они много внимания уделяли точному описанию предметов материальной культуры, нравы и обычаи прошлого. Д. Унгуриану объясняет это установкой

²³⁰ Буслаев Ф. И. Задачи современной эстетической критики // РВ. 1868. Т. 77. Сентябрь. С. 333.

²³¹ Там же. С. 334.

²³² Е. Ж. [Желябужский Е. Д.] «Князь Роман Галицкий», картина Н. В. Неврева // ВИ. 1876. Т. XV. № 387. 29 мая. С. 419.

на передачу духа эпохи²³³ в гегелевском понимании. В. Г. Белинский, замечал по поводу этой характерной черты исторического романа, следующее:

Есть люди, которые <...> убеждены, что *исторический роман* есть род ложный, оскорбляющий достоинство и искусства и истории. Одно из важнейших доказательств их состоит в том, что романисты часто искажают историческую истину; но понимают ли эти люди, что такое историческая истина? Понимают ли они, что <...> она состоит не в верном изложении фактов, а в верном изображении развития человеческого духа в той или другой эпохе? Но кто уловил этот дух? Разве из одних и тех же фактов не выводят различных результатов? Один историк говорит то, другой другое, и между тем они оба подкрепляют свои противоположные мнения одними и теми фактами. И кто решит, который из них прав? Причина этому очевидна: здесь искусство совпадает с наукою; историк делается художником и художник историком. Какая цель историка? Уловить дух изображаемого им народа или изображаемого им человечества в какую-нибудь эпоху его жизни таким образом, чтобы в его изображении видно было биение — этой жизни, чтобы сквозь его рассказ трепетала та живая идея, которую выразил собою народ или человечество в ту или иную эпоху своего бытия.²³⁴

Белинский подчёркивал в своей ранней статье важность передачи духа изображаемой эпохи, поскольку это позволяло писателям и историкам достичь исторической истины, которая была куда существеннее исторической правды. Если художнику удаётся верно передать дух эпохи, то он может допустить вольность в изображении исторических фактов²³⁵. Потому ряд рецензентов полагал, что собственно для произведений «исторического жанра» происходило ли в действительности, изображенное на полотне событие или нет не столь важно, поскольку оно должно прежде всего верно передавать состояние героя в момент действия²³⁶.

Кроме того, как скрупулезная передача исторического антуража, так и точное следование за сочинениями историков и романистов также вызывали скепсис у ряда критиков, поскольку подобные картины ассоциировались в большей степени с иллюстрациями к историческим трудам²³⁷. Так, один из критиков по поводу «Ареста

²³³ См. подробнее об этом: Ungurianu D. *Plotting History: The Russian Historical Novel in the Imperial Age*. Madison (Wis.): University of Wisconsin press, 2007. P. 40–41.

²³⁴ Белинский В. Г. Указ. Соч. Т. I. С. 134, также см.: Ungurianu D. *Op. cit.* P. 49.

²³⁵ Также об этом, см.: Ungurianu D. *Op. Cit.* P. 49.

²³⁶ См.: Картина Г. С. Седова “Иоанн Грозный, любующийся спящей Василисой Мелентьевой” // Огонек. 1881. № 4. С. 79.

²³⁷ Так один из критиков «советовал» Шварцу: «Краска до такой степени не далась г. Шварцу, что даже один из выставленных рисунков был испорчен тем, что художник прикоснулся к нему белилами; вышло Бог знает, что такое: небо не небо, снег не снег - так, чепуха какая-то. Артистическое поприще г. Шварца только

регента Бирона» В. И. Якоби, выставленного на академической выставке в 1870 году, сделал следующий акцент:

картина его не более, как изображение известного факта, не более как страница из иллюстрации бироновской истории, и страница даже весьма заметная, но мысль и задача картины напускные. Совершенно факту не соответствуют и нисколько из него не вытекают. Одним словом, художник прочитал историю Бирона, ему понравился в ней этот сюжет, и он стал его сочинять, надумывать, и как талантливый впечатлительный художник, он скомпоновал картину весьма удачно; <...> но нет ничего серьезного, глубокого, обдуманного, нет собственных впечатлений художника, вынесенных им из жизни и мысли, которая бы ясно была прочувствована и ясно в душе художника созрела²³⁸.

Исследователи подчеркивают, что «исторический жанр», действительно был тесно связан с исторической иллюстрацией. По их мнению, появление иллюстрированных книг и литографий оказали существенное влияние на историческую живопись²³⁹. В то же время и современная иллюстрация строилась по принципам исторической картины нового типа²⁴⁰, в центре которой было драматичное действие, и важно было передать психологическое состояние исторических персон²⁴¹. По-видимому, это стремление к исторической и психологической точности в итоге и приводило к тому, что художники представляли вместо своего собственного взгляда на события минувшего всего лишь живописную иллюстрацию к текстам историков, что расстраивало ряд критиков, но соотносилось с просветительскими задачами, которые видели в живописи фельетонисты²⁴².

выиграет, если он переменит холст на бумагу, палитру и краски на тушь и сепию; у нас, например, до сих пор нет ни одной хорошо иллюстрированной исторической книги, ни одной народной поэмы с историческим содержанием; пусть возьмется за такой труд г. Шварц - нет сомнения, он оставит имя свое в памяти русского общества». (Заметки по поводу годичной выставки в Академии Художеств // Голос. 1868. № 265. 25 сен. (7 окт). С.1).

²³⁸ N. Выставка Академии Художеств // БВ. 1870. №379. 21. окт. С. 2.

²³⁹ Подробнее о связи между «историческим жанром» и иллюстрацией, см.: Chaudonneret M.-C. De la peinture d'histoire à l'illustration. Le genre historique. P. 103–108.

²⁴⁰ Обратим внимание на то, что нередко исторические живописцы и иллюстраторы журналов и исторических трудов – одни и те же люди, потому не удивительно, что принципы этих двух видов исторической репрезентации были сходны, см.: Ibid. P. 107.

²⁴¹ Исследователи отмечают, что на создание визуальной историографии повлияла полемика между историками. Историки-романтики полагали важным передавать дух эпохи, психологию деятелей прошлого, с другой стороны стояли более консервативно настроенные историки-философы. См. об исторической иллюстрации в XIX веке: Wright B. S. 'That Other Historian, the Illustrator': Voices and Vignettes in Mid-Nineteenth Century France // Oxford art journal. 2000. Vol. 23. № 1. P. 113-136; Samuels M. Illustrated historiography and the image of the past in nineteenth-century France // French Historical Studies. 2003. Vol.26. № 2. P. 253-280. На русском материале взаимодействие между иллюстрацией и живописью до сих пор не проводилось, как справедливо заметила Чернышева, см.: Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования. С. 465.

²⁴² Благовещенский Н. А. К вопросу о губернских художественных музеях. По поводу столетнего юбилея Академии Художеств // Голос. 1864. 25 нояб. (7 дек.). № 326. С. 1; Годичная выставка в Академии Художеств // Голос. 1864. 6 (18) дек. № 337. С. 1; М. Петербургская хроника // РИ. 1868. №266. 29 сен. С.3.

Отголоски рассмотренных нами дискуссий раздавались и в конце XIX столетия. Однако, критики уже не удовлетворялись лишь верным воспроизведением костюмов и аксессуаров, отмечая, что это имеет мало отношения к истории в принципе. Видный критик второй половины XIX века В. В. Чуйко подчеркивал, что костюмные сцены²⁴³ не являются историческими картинами, а их широкое распространение служит индикатором отсутствия «серьезности задач русского искусства»²⁴⁴. Он подчеркивал, что

Подметить какую-нибудь семейную сценку, изобразить ее талантливо, - большая, конечно, заслуга; но передать в картине смысл и значение какого-нибудь великого исторического момента, выразить в образах великую или глубокую идею, - заслуга неизмеримо более ценная, потому что она захватывает более обширные человеческие интересы²⁴⁵.

Так, по-прежнему в исторической живописи оставалось важным воспроизводить значимые сцены из прошлого, как этого в некоторой степени требовала классицистическая эстетика. Действительно, en masse продукцию на сюжеты из национального прошлого составляли сцены, сюжеты которых были незначительны и демонстрировали лишь знание материальной культуры.

Вопрос о развитии исторической картины нового типа на русской почве приобрел особую актуальность в 1865 году в связи с появлением в либеральной газете «Голос» известной заметки – «Несчастливая выставка в академии художеств», написанной Д. В. Григоровичем²⁴⁶, в 1864 году начавшим служить секретарем Общества поощрения художников (далее – ОПХ)²⁴⁷. Её автор отмечал: «Везде исторический жанр уже вытесняет чисто историческую живопись по весьма простой причине — нет на нее потребителей»²⁴⁸. Таким образом, Григорович подчеркивал, что в европейском изобразительном искусстве

²⁴³ В 1880-е годы критики помимо «исторического жанра» стали выделять также и костюмную живопись или костюмный жанр, который заключался именно в верном воспроизведении костюмов и не предполагал серьезного отношения к передаче исторических событий, см., напр.: W. Петербургские письма // МВ. 1881. № 321. 19 ноября. С. 4; Соловьев М. Петербургские художественные новости. Деятельная Передвижная выставка. Выставка Первого Дамского художественного кружка // МВ. 1891. № 79. 21 марта. С. 3.

²⁴⁴ Чуйко В. В. Выставки // Труд. 1889. Т. II. № 7. 1 апреля. С. 37.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Заметим, что Григоровича и до этого привлекала жанровая проблематика в живописи, он довольно подробно рассуждал о смешении жанров и архаичности иерархии жанров в более ранней статье об английской живописи. См.: Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставке 1862 года // РВ. 1862. Т. 43. Февраль С. 815–850.

²⁴⁷ Эта дискуссия кратко затрагивалась в литературе. В частности, авторство этой заметки как Григоровича установили А. Г. Верещагина и Н. И. Беспалова. См.: Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Указ. Соч. С. 63–69.

²⁴⁸ [Григорович Д. В.] Несчастливая выставка в академии художеств // Голос. 1865. № 278. 17 октября. С. 2.

идеалы изменились и классицистические исторические картины устарели, а спрос на них падает²⁴⁹. По этой причине он задавался вопросом:

Разве исторический жанр, например, из нашей отечественной истории - не искусство? Разве одни голые греки на олимпийских играх, да боги Олимпа, да библейские сюжеты, и достойны кисти художника, или резца скульптора, а современная нам жизнь, и отечественная история все это не стоит того, чтоб передавать их на полотне, или если и стоит, то не иначе как на саженных полотнах, для изображения двух или трех действующих лиц? Для кого же и для чего пишутся на заданную программу эти ежегодно выставляемые картины?²⁵⁰

Заметим, что автор заметки критиковал и жанровые картины, полагая, что художники, начитавшись журнальных статей, пошли за современными литературными сочинениями, в которых обличалось общество, что в итоге привело, по его мнению, к распространению сцен с изображениями пьяных мужиков и т. п. Отмечая необразованность художников, их незнание русской истории, критик таким образом нашел причину увеличения числа жанровых картин. Он предполагал, что живописцы считают написание бытовых сцен задачей более простой, нежели создание исторических полотен.

Некоторые художественные критики были солидарны с позицией Григоровича о причинах упадка художеств в России, но далеко не все были согласны с его стремлением заменить «историческую живопись» на «исторический жанр». Так, в консервативной газете «Весть» в статье об академической выставке говорилось:

Что исторический жанр более соответствует требованиям настоящего времени, это неоспоримо, но что поэтому следует искоренить историческую живопись - об этом можно спорить не только с фельетонистом Голоса, но даже со всей русской литературой. Странно, однако, что “вся русская литература” забывает, что академические программы задаются не самостоятельным художникам, а ученикам в виде урока <...>, что все Делароши, Каулбахи [sic!], Уси, Гале не разом сделались великими художниками, не находили ниже своего достоинства прежде поработать над исторической живописью; что уничтожить её в академии значило бы тоже, что уничтожение классического образования в наших учебных заведениях²⁵¹.

²⁴⁹ Во Франции популярность исторических картин стала падать после Великой французской революции. Спросом стали пользоваться портреты, пейзажи и жанровые картины. Историческая живопись продолжала существовать, но в основном при поддержке Академии и государства. См. об этом: Mainardi P. The End of the Salon. Art and State in Early Third Republic. P. 12–13.

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ И*** [Ласкос Изабелла Львовна?] Академическая выставка и наши критики // Весть. 1865. № 18. 4 ноя. С. 1.

Одновременно с обсуждаемым эпизодом в русской прессе разворачивалась дискуссия о классическом и реальном образовании в учебных заведениях, ставшая результатом образовательной реформы 1864 года (суть этой реформы заключалась в введении в Российской империи бессловного образования). За дискуссией вокруг отечественного просвещения, которая проводилась на фоне Польского восстания 1863 года, стояли идеологические мотивы. Консерваторы, т.е. сторонники сохранения приоритета классического образования, полагали, что попытки его уничтожения направлены против монархии и противоречат религиозному воспитанию молодых людей²⁵². Сторонники «реального» направления в образовании, напротив, считали, что изучение классических языков отвлекает от проблем современности²⁵³. Проводя параллель между уничтожением академических программ и уничтожением классического образования, фельетонист газеты «Весть» выступал как один из немногочисленных сторонников академической системы обучения художествам, очевидно, полагая, что отказ от «исторической живописи» будет вредным для развития русского искусства.

Возвращаясь к дискуссии 1865 года вокруг «исторического жанра», отметим, что ИАХ дала ответ фельетонисту «Голоса», почему она не задаёт воспитанникам программы «исторического жанра» из русской истории. Представитель ИАХ, как и в 1861 году, видел причину редкого обращения художников к сценам из русской истории, в ее недостаточной изученности. Поскольку часть дискуссии была посвящена вопросам общего образования, то мы их рассмотрим подробно во второй главе диссертации. Здесь же следует заметить, что Григорович в ответной статье подчеркнул несправедливость суждений ИАХ и привел в пример живописные работы, которые были созданы по конкурсу на ежегодные именные премии ОПХ, изображающие сцены из быта XVII века, чтобы продемонстрировать уязвимость позиции ИАХ²⁵⁴ («Русская боярышня подносит сулею жениху» (автор неизвестен) и М. П. Клодта «Мастерская серебряника при царе Алексее Михайловиче»)²⁵⁵.

Дискуссия завершилась статьей Стасова «Мамки и няньки невпопад», в которой отмечалось, что фельетонист «Голоса» зря упрекает учеников ИАХ в незнании русской истории²⁵⁶. Рассматривая упомянутую выше работу Клодта «Палата золотых дел

²⁵² Стафёрова Е. Л. А. В. Головин и либеральные реформы в просвещении (первая половина 1860 гг.). М.: КАНОН+; РООИ «Реабилитация», 2007. С. 266. Христофоров И. А. «Аристократическая» оппозиция великим реформам: Конец 1850 — середина 1870-х гг. М.: Рус. слово, 2002.

²⁵³ Стафёрова Е. Л. Указ. Соч. С. 266–267.

²⁵⁴ [Григорович Д.В.] Возражение на наш отзыв об академической выставке // Голос. 1865. №329. 28 Ноя. С. 2.

²⁵⁵ Картина Клодта «Палата золотых дел мастеров» на конкурсе ОПХ была поощрена премией. К сожалению, воспроизведений обеих работ нам не удалось найти.

²⁵⁶ В. С. [Стасов В. В.] Мамки и Няньки невпопад // СВ. 1866. № 12. 12 (24) января. С. 1–2; № 13. 13 (25) января. С. 1.

мастеров...», Стасов говорил, что равнодушен к ней так же, как «наши отцы бывали равнодушны к картине: Центавр Хирон учит Ахиллеса стрелять из лука, или как наши потомки будут равнодушны к картине: господин Цайненс учит русских мастеров на Александровском заводе тянуть полосы, ковать железо»²⁵⁷. Очевидная ирония Стасова позволяет предположить, что он скептически относился к возможности развития исторической картины в современной России, поскольку русским художникам практически не удастся передать на картинах дух прошлого. Однако, чуть позже Стасов все же выделит Шварца, как чуть ли не единственного художника, которому все-таки удалось, по мнению критика, воскресить жизнь минувших эпох на своих картинках²⁵⁸.

Вполне вероятно, что за этой дискуссией, которая была спровоцирована Григоровичем, стоял вопрос: вокруг какой именно институции сформируется русская национальная школа живописи²⁵⁹. С введением Устава 1859 года, статус ИАХ, подчинявшейся Министерству Императорского двора, был повышен. С одной стороны, в Уставе проговаривалась образовательная функция институции, с другой подчеркивалось, что Академия является «высшим учреждением» по части художеств (пусть в большей степени и формально)²⁶⁰. Предложенное нами предположение об институциональных интересах подтверждается высказыванием одного из фельетонистов:

Интересно будет, если в один прекрасный день эти почтенные господа [академики], очнувшись от своего покойного сна в удобных и поместательных [sic!] казенных квартирах, вдруг услышат, что на Руси создалась целая школа национальной живописи, процветающая под покровительством частного общества, в то время, как они, в проссонках [sic!], обдумывали, из года в год, свои замысловатые программы Аргусов прочей мифической белиберды... Впрочем, вряд ли подобное событие возмутит их покой...²⁶¹

²⁵⁷ В. С. [Стасов В. В.] Мамки и Няньки невпопад // СВ. 1866. № 13. 13 (25) января. С. 1.

²⁵⁸ Впервые Стасов заговорил об этом в 1872 году и впоследствии неоднократно повторял в разных статьях. В.С. [Стасов В.В.] Новые художественные издания // СВ. 1872. № 149. 2 (14) июня. С. 1-2.

²⁵⁹ Пока у нас нет документов, которые могли бы подтвердить это предположение. Заметим, что в 1870 году по инициативе Д. В. Григоровича при ОПХ будет основан Художественно-промышленный музей. Предположение, что и у ИАХ, и у ОПХ были институциональные интересы вокруг создания русской школы живописи, также выдвигали и А. Г. Верещагина с Н. И. Беспаловой, см.: Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Указ. Соч. С. 65.

²⁶⁰ В §3 Устава отмечалось, что: «Академия дает свои отзывы и заключения разным местам и лицам, кои пожелают представить на ее обсуждение предметы, до художеств относящиеся». См.: Устав Императорской Академии художеств. 30 августа 1859 // Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С приложением Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 299. Основной функцией оставалась образовывать художников.

²⁶¹ Х. Л. Вседневная жизнь. Конкурс общества поощрения художников. Что ожидает, может быть, нашу Академию Художеств в непродолжительном времени // Голос. 1866. № 300. 30 окт. (11 ноя.). С. 2.

Несмотря на эти выпады в прессе, ИАХ продолжала держаться за программы по исторической живописи на античные сюжеты и в дальнейшем. Важным вопросом оставалась проблема образования художников.

Высказанная Григоровичем позиция о жанровой живописи в дальнейшем получила поддержку. Если в первой половине 1860-х годов критики почти единодушно выступали за развитие бытовой живописи, то во второй половине десятилетия некоторые из них писали о том, что осмысленно изображать явления современности не так-то просто. В частности, Н. Д. Дмитриев отмечал, что жанрист:

...имеет дело с тою же самою жизнью, которая удалилась от нас и на тысячелетия; требования от него те же самые, даже, если хотите, большие, чем от историка; «покажите нам, говорят ему, смысл бесчисленных явлений, вертящихся вокруг нас», покажите мировые вечные начала, кои в них непременно есть, потому что в силу их они и вышли на жизненную сцену; из их бесконечной многочисленности сложится наша эпоха, наша история, из этих миллионов мелких сцен и событий составит же общий характер, общий смысл, общее дело, которое мы передадим миру²⁶².

Так, по мнению рецензента, художник-жанрист должен был быть мыслителем и внимательно наблюдать за явлениями будничной жизни. Многие критики отмечали, что изображения античных, ветхозаветных героев были вытеснены кабацкими и т. п. сценами, в которых также нет никакой особой идеи. И потому, они не видели большой разницы между историческими и жанровыми картинами.

1.2.6. Некоторые аспекты жанрового определения произведения на сюжет из отечественной истории.

Несмотря на то, что в лексиконе русских критиков появилась дефиниция «исторический жанр»²⁶³, которая определяла историческую картину нового типа, это не снимало проблемы жанрового определения картин на исторические сюжеты, после того как иерархия жанров стала, скорее, формальностью. В конце 1860-х годов критики пришли к тому, что задачи исторической и жанровой живописи во многом сходны – воспроизведение жизни – и оба жанра вызывают интерес публики в равной степени²⁶⁴. Тем не менее дискуссия о первенстве исторической и жанровой живописи продолжалась вплоть до конца XIX столетия, хотя и с меньшей интенсивностью.

²⁶² Дмитриев Н. Д. Художественные новости // БВ. 1865. 1 дек. № 262. С. 2.

²⁶³ С середины 1870-х годов в равной степени фигурировали в прессе определения «исторический жанр» и «историческая живопись» – обозначая часто один и тот же тип исторической картины. Однако, в словарях термин «исторический жанр» нам не встречался.

²⁶⁴ Буслаев Ф. И. Новые иллюстрированные издания. Басни Крылова, иллюстрированные академиком Трутовским // РВ. Т. 82. 1869. Август. С. 753–754; Дмитриев Н. Д. Художественные новости // БВ. 1865. 1 дек. № 262. С. 2.

Нередко рецензенты переставали видеть различие между исторической и жанровой живописью. Как часто бывало в ту пору, такие стереотипы наглядно формулировались юмористической прессой. К примеру, журнал «Стрекоза» в 1880 году поместил такой шуточный диалог:

- Скажите, Василий Петрович, какая разница между исторической и жанровой картиной?...

- Если вы, например, мне очень надоедите, и я вас побью, это жанр – обыденная сцена, а если вы вздумаете дать мне сдачи – ну, из этого уже выйдет целая история²⁶⁵.

Таким образом, оба жанра с какого-то момента стали мыслиться рядом критиков почти как идентичные²⁶⁶. Собственно, сюжет, притязавший на громкое звание «исторического» далеко не всегда был гарантией того, что картина будет восприниматься именно как историческая.

Часто критики испытывали недоумение при восприятии произведений живописи на выставках из-за формата или выбранного эпизода из истории для воспроизведения, пробуя идентифицировать их жанровую принадлежность.

В 1860-м году П. Н. Петров заметил по поводу развития исторической живописи следующее:

Прошло время для истории в широкой раме: она может быть занимательна эпизодами: и чем эпизоды эти будут вернее передавать обстановку, хотя при небольшом числе, действующих лиц, тем картинка, незначительная даже по размеру, привлечет больше к себе сочувствия. Большие машины в десятки аршин, богатыри, холодные герои долга и вся ватага классицизма сошли со сцены, чтобы не возвращаться больше²⁶⁷ (курсив мой – М. Ч.).

Классицистические исторические картины часто назывались *grandes machines* поскольку они были написаны на холстах огромного размера, поскольку их содержание имело

²⁶⁵ Стрекоза. 1880. № 1. 6 января. С. 6.

²⁶⁶ Так, рассуждая об исторической картине, один из критиков отмечал, что: «Прежде всего, конечно, является вопрос, что такое историческая картина, что мы разумеем под этим названием? По нашему мнению, в широком смысле, *всякая жанровая картина есть историческая*, но это только в очень широком смысле. *Жанр, передающий современную жизнь, обычаи, обряды, есть исторический документ для будущего: для нас это только стереоскоп*» (курсив мой – М. Ч.). См.: А. Г-ский Заметка об исторических картинах на XIII-й передвижной выставке // ИВ. 1885. Т. XX. С. 496.

²⁶⁷ Художественная выставка. Статья вторая. Историческая и портретная живопись // Искусства. 1860. Октябрь. Кн. 1. №2. С. 23

высокое, серьезное значение²⁶⁸, в отличие от жанровых картин²⁶⁹. Очевидно, что критик имел в виду не только размер картин.

С середины XIX столетия, как справедливо заметил критик, исторические картины, как за рубежом, так и в России, действительно начинают приобретать камерный характер, тогда как жанровые – напротив значение исторических полотен²⁷⁰. Собственно, появление картин на которых изображали бытовые практики прошлого или частные эпизоды из жизни людей минувших эпох вызывали много вопросов, в том числе, колебалась и их жанровая специфика. Их часто стали причислять к жанровой живописи, в частности, в обзоре Салона 1861 года, видный французский критик Т. Торе (1807–1869), отмечал:

Современные художники дошли до того, что стали создавать жанровые картины с Сократами или с Венерами. По правде говоря, почти все картины Салона 1861 года жанровые независимо от сюжета и размера. «Фрина перед греческим ареопагом» г-на Жерома такая же жанровая картина, как и маленькие интерьеры г-на Мейссонье.²⁷¹

По большому счёту, в этих сценах современность была «переодета» в костюмы Средневековья, Ренессанса или XVIII века. Самым известным, успешным и влиятельным среди художников, обратившихся к повседневности прошлого, был Э. Мейссонье. Его творчество складывалось под влиянием с одной стороны, работ фламандцев и голландцев XVII века²⁷², а с другой книжной иллюстрации²⁷³. Заметим, что карьера Мейссонье началась с иллюстрирования книг, издававшихся Л. Кюрмером (1801–1870). Он был среди тех, кто иллюстрировал издание «Французы, нарисованные ими самими». Очевидно, художник отчасти перенёс оформившуюся в «энциклопедии нравов» современную типологию общества на изображения сцен из предшествующих эпох. Его произведения были хорошо

²⁶⁸ П. Серие подчеркивает, что формат картины зависел от сюжета и стиля произведения. Как правило, исторические картины скромных размеров часто вызывали у критиков предположение, что перед ними всего лишь эскиз, см. об этом: *Sérié P. Op. Cit. P. 70–71.*

²⁶⁹ В XVIII веке теоретики уже размышляли о формате исторических и жанровых полотен. См.: Дмитриева С. Указ. Соч. С. 56.

²⁷⁰ В частности, историки искусства выделяют «Похороны в Орнане» Гюстава Курбе как яркий пример трактовки жанровой картины в историческом модусе.

²⁷¹ «Les artistes contemporains en sont venus à faire des tableaux de genre avec Socrate ou avec Vénus. A bien dire, il n'y a presque que des tableaux de genres au Salon de 1861, quels qu'en soient les sujets et la dimension. La *Phryné* devant l'Aréopag grec, par M. Gérôme, est une tableau de genre, tout comme les petites intérieure de M. Meissonier». (*Bürger W [Thore] Salon de 1861 // Salons de W. Bürger 1861 à 1868. T. 1. Paris, 1870. P. 8–9.*) Эту цитату приводила А. Г. Верещагиной, чтобы проиллюстрировать характер живописи, которую мог видеть Шварц в Салоне, см.: Верещагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 61–62.

²⁷² Во второй половине XIX века голландская живопись актуализируется, художники все чаще ориентируются на нее при создании своих полотен, см. об этом: Подробнее, см.: *Rosen Ch., Zerner H. Op. Cit. P. 181–202; Chu P. T.-D. French Realism And Dutch Masters: The Influence Of Dutch Seventeenth Century Painting And Development Of French Painting Between 1830 And 1870. Columbia University, 1972.*

²⁷³ О формировании Мейссонье, см.: *Hungerford C. C. Ernest Meissonier. Master in His Genre. Cambridge University Press, 1999. P. 9–30.*

известны и русским художникам, так, порой бытовые сценки Шварца соотечественники сравнивали с работами Мейссонье²⁷⁴.

В России примеры произведений, которые нельзя было определенно отнести к какому-то жанру, стали встречаться с 1870-х годов. Так, недоумение вызвала работа Г. Я. Седова «Царь Иван Грозный любит Василису Мелентьеву», написанная по мотивам драмы А. Н. Островского «Василиса Мелентьева». Один из критиков обратил внимание по ее поводу:

Первое место между жанровыми картинами, по нашему мнению, занимает картина Седова: «Иван Грозный пред спящей Василисой Мелентьевой». Эта картина, собственно, не относится к прямому жанру, но за историческую ее признать тоже нельзя, ибо от картины исторического содержания требуется значительно больше того, чем ограничился художник²⁷⁵.

Как видно, критик испытывал недоумение перед картиной и колебался с определением её жанровой принадлежности, поскольку в рамках привычного понимания жанровых категорий картины такого рода вписывались плохо. По этому поводу консервативно настроенный критик С. В. Флеров замечал, что картины подобного содержания следует относить исключительно к жанру, поскольку они имеют «фамильярный» характер, тогда как:

для исторических жанровых “картинок” необходимо брать такие минуты, когда “человек” вообще берет перевес над своеобразным и резким выражением индивидуальности. Чем крупнее историческая личность, тем более должен художник при изображении ее соразмеряться со своими силами²⁷⁶.

Однако, были куда более сложные примеры жанровых дефиниций в отношении исторических картин. Например, В. И. Якоби нередко манипулировал размерами своих полотен. Картины, изображающие эпизоды из домашней жизни венценосных особ, такие как «Шуты при дворе Анны Иоанновны» или «Ледяной дом», он писал на холстах крупного формата, что само по себе должно было говорить о значимости изображаемого события. В то же время сценам, которые имели серьезное историческое значение, как например «Волинский в кабинете министров», художник придавал камерный характер. «Играя» с

²⁷⁴ Стасов отмечал, что: «Хорошие картинки г. Шварца из старинного русского быта (“Царь Михаил Фёдорович, играющий в шахматы с боярином” и конный воин XVI века), напоминающие тонкую, филигранную работу Мессонье [sic]». (В. С. [Стасов В.В.] Ещё о нынешней выставке // СВ. 1865. № 290. 4 ноя. С. 2.)

²⁷⁵ Ст. Выставка в Академии художеств // РМ. 1876. № 62. 4 (16) марта. С. 1.

²⁷⁶ [Флеров С. В.] Новые картины на постоянной выставке общества любителей художеств // МВ. 1879. № 279. 2 ноября. С. 4.

размером своих работ, художник, таким образом, разрушал шаблон восприятия²⁷⁷. Однако, историк искусства и критик А. В. Прахов заметил весьма любопытную особенность в том, что Якоби выбрал для серьезной политической сцены маленький формат:

Всяк, кто настроен патриотически и не слишком заботятся об искусстве, с удовольствием испытает прилив гражданских чувств перед хиленьким холстиком, ярким и цветистым. Несколько иное впечатление выносит зритель не совсем беззаботный на счет литературы. Он знает, что как ни сокращать картину, как ни уменьшать человеческой фигуры, все-таки она должна иметь все присущие ей признаки и особенности до последних подробностей; *он знает, что если помотришь на людей сквозь уменьшительное стекло, они явятся перед ним тем ярче, со всем их светом и тенью, со всеми характерными особенностями...*²⁷⁸
(курсив мой – М. Ч.)

По мнению критика, художник манипулировал размером исторической картины, чтобы подчеркнуть сложность характера представленной на полотне исторической персоны²⁷⁹. Таким образом очевидно, что художники «играли» с размером и сюжетом картин, чтобы вызвать неоднозначную реакцию зрителей, которые очевидно соотносили эти манипуляции со своим собственным пониманием истории.

1.3. Картины на сюжеты из русской истории: некоторые экономические аспекты.

Отечественных критиков 1860–1870-х годов интересовал вопрос о роли искусства в развитии общества. В этом отношении историческая живопись, имевшая дело с античными или библейскими сюжетами, поначалу представлялась бессодержательным и бесперспективным жанром для национальной школы. Но, несмотря на то что жанровая живопись получала гораздо больше поддержки со стороны публики и передовой журналистики, с середины 1860-х годов задачи исторической живописи начинают пересматриваться. Картины сюжеты из русской истории теперь воспринимаются как инструмент народного просвещения, который гораздо эффективнее может воздействовать на массы, чем литература²⁸⁰. Очевидно, что эти идеи распространились в обществе во многом благодаря развитию наглядного обучения в русской педагогической практике, в том

²⁷⁷ «Картину г. Якоби “Волынский в кабинете министров” можно-бы также отнести к жанрам, но по содержанию своему, она должна принадлежать к разряду исторической живописи. Достоинство кисти г. Якоби хорошо всем известно. Экспрессии и движения в картине очень много, не говоря уже о верности постановки исторических личностей». (А. В. Художественная выставка // ПЛ. 1876. № 44. 3 (15) марта. С. 2).

²⁷⁸ Профан [Прахов А.В.] Художественные выставки в Петербурге. 5-я передвижная Выставка и 1-я Выставка общества Выставок Художественных произведений // Пчела. 1876. № 13. 6 мая. С.10.

²⁷⁹ Странным представляется, что картина не вызывала ассоциации с иллюстрацией, как в случае с «Арестом регента Бирона».

²⁸⁰ Годичная выставка в Академии Художеств // Голос. 1864. 6 (18) декабря. № 337. С. 1.

числе стали появляться издания по русской истории – например, работа педагога-пионера в этой области В. А. Золотова «История России в картинах» (1863-1871)²⁸¹. Кроме того, в 1864 г. Н. А. Благовещенский в статье по случаю столетнего юбилея ИАХ предлагал художникам для преодоления упадка в русской живописи создавать исторические картины на сюжеты из национального прошлого, предполагая, что их будут охотно приобретать, особенно, если эти полотна будут апеллировать к локальному патриотизму потенциальных заказчиков. В конце заметки журналист подчеркивал:

В такой же мере [как и приобретение картин религиозного содержания] будет понятен русскому человеку смысл приобретения картин, содержание которых заимствовано из отечественной истории, особенно если она будет иметь отношение к той местности, где живет жертвователь. Отчего бы, например, не украсить здание казанской городской думы картиной, изображающей взятие Казани Иоанном Грозным? Отчего бы не приобрести для Пскова копию знаменитой, хотя и неоконченной картины Брюллова, содержание которой имеет такое близкое отношение к истории этого города? Затем можно было бы найти в нашей истории множество самых разнообразных сюжетов, понятных и близких для каждого русского человека. Что же касается высших, то есть образованных классов общества, то они могут уже действовать или приучаться действовать, в рассматриваемом случае, во имя чисто художественных потребностей²⁸².

Так критик предлагал способ, благодаря которому воспитанники ИАХ смогли бы в равной степени форсировать развитие исторической живописи, за которую ратовала их альма-матер, и в то же время отвечать общественному запросу на картины из отечественной истории, который стал формироваться в эти годы. Однако, нет данных о том, что эта идея каким-либо образом была поддержана ИАХ или каким-либо частным обществом.

Однако, ещё до возникшего предложения Благовещенского произошёл весьма любопытный прецедент подобного заказа со стороны государства. В 1858 году Государь Император через ректора живописи Ф. А. Бруни заказал художнику А. М. Волкову картину – «Подвиг Ивана Сусанина, умерщвленного поляками за не объявлении о месте укрывательства Царя Михаила Фёдоровича», чтобы преподнести её в дар белопащам (потомкам Сусанина) села Коробово Костромской губернии²⁸³. Изначально, Волков

²⁸¹ Золотов В. А. История России в картинах / Составлен и издан Н.А. Дементьевым. Вып. 1–8. СПб., 1863–1871.

²⁸² Благовещенский Н. К вопросу о губернских художественных музеях. По поводу столетнего юбилея Академии Художеств // Голос. 1864. 25 ноя (7 дек.). № 326. С.1.

²⁸³ Дело относительно заказа картины, представляющий подвиг Ивана Сусанина, умерщвленного Поляками за не объявление о месте укрывательства царя Михаила Фёдоровича и об отсылке сей картины в село Коробово // РГИА. Ф. 472. Оп. 9. Д. 163.

выполнил программу на золотую медаль, которая фигурировала на академической выставке 1855 года и была положительно встречена за «патриотический сюжет»²⁸⁴. К сожалению, из документов остаётся неясно – было ли это авторское повторение или доработанная художником программа²⁸⁵. За свою работу Волков попросил гонорар 300 рублей серебром²⁸⁶. Картина была вручена белопащам 23 марта 1859 года, сохранилась записка протоирея церкви – отца Леандра, в которой описано радостное впечатление белопащцев от императорского дара и подчёркивалась его важность для потомков²⁸⁷. Изначально, произведение Волкова поместили в церкви села Коробово, где хранились все реликвии белопащцев²⁸⁸. Однако, это вызвало вопросы у Министерства Императорского двора (далее - МИДв), во-первых, потому что в православной традиции не существовало обычая помещать картины светского содержания в церквях, а во-вторых, потому что в этот период большую активность проявляли раскольники, обитавшие неподалеку от села Коробово²⁸⁹. Поскольку работа носила назидательный характер, то по совету протопресвитера В. Бажанова было принято решение перенести картину в Училище, «где она могла иметь своё полезное действие»²⁹⁰. Довольно сложно понять насколько была распространённой практика заказов художественных произведений с целью формирования памяти о значимых событиях и исторических персонах в конкретных регионах Российской империи. Однако, подобного рода случаи позволяют предполагать, что зачатки политики в области исторического просвещения со стороны государства предпринимались и предполагали финансирование.

Непопулярность исторической живописи среди молодых художников на протяжении 1860-х годов привела в итоге к тому, что в ИАХ почти никому было преподавать историческую живопись. Так в 1869 году В. П. Верещагину продлевают пенсионерскую стипендию на пять лет, подчеркивая:

В настоящее время произведения живописи исторической, которая одна может быть серьёзною школою для Профессора, не покупаются вовсе или весьма редко лицами частными; а потому мало-по-малу сокращается число исторических живописцев, которые для приобретения средств к жизни по необходимости переменяют род

²⁸⁴ См.: Выставка Императорской Академии Художеств в 1855 году // Северная пчела. 1855. №242. 3 ноя. С. 1276; Выставка художественных произведений в императорской академии художеств // Отечественные записки. 1855. Т. 103. № 11. Отд. VI. Смесь. С. 31.

²⁸⁵ Эскиз программы находится в собрании ГРМ.

²⁸⁶ Дело относительно заказа картины, представляющий подвиг Ивана Сусанина, умерщвленного Поляками за не объявление о месте укрывательства царя Михаила Фёдоровича и об отсылке сей картины в село Коробово // РГИА. Ф. 472. Оп. 9. Д. 163. Л. 5–7.

²⁸⁷ Там же. Л. 10–16 об.

²⁸⁸ Там же. Л. 17.

²⁸⁹ Там же. Л. 18–19 об.

²⁹⁰ Там же. Л. 18.

живописи, занимаясь художественными произведениями, сбыт которых теперь гораздо легче. Уже в настоящее время Императорская Академия Художеств ощущает неудобные последствия такого положения искусства, потому что затруднена в выборе лиц, которые соответствовали бы всем условиям действительного Профессора²⁹¹.

Перед нами весьма редкий пример финансовой поддержки со стороны ИАХ своего бывшего воспитанника и, соответственно развития исторической живописи. Здесь нужно отметить существенное отличие от ситуации в европейских странах, где историческая живопись держалась за счет государственного покровительства²⁹². Очевидно, что случай Верещагина исключительный, и решение ИАХ было направлено в первую очередь на поддержку традиционной исторической картины, носителя «высоких идеалов», вполне архаических в России 1860-х годов.

Тем не менее, можно вспомнить ещё несколько случаев заказа исторических картин на сюжеты из русской истории со стороны государства, во время царствования Александра III. В 1885 году пенсионеру ИАХ Малышеву было заказано исполнить картину – «Пётр Великий посещает Г-жу Ментенон» (Эпизод времен регентства)». За два года работы над ней художнику предполагалось выплатить – 1000 рублей (250 рублей каждое полугодие) из сумм Кабинета Его Величества. Следить за исполнением и его оплатой заказа было поручено А. П. Боголюбову²⁹³. К сожалению, у нас нет сведений о том закончил ли Малышев картину и сохранилась ли она. Но, в связи с этим документом можно сделать предположение, что такого рода предложения периодически делались пенсионерам ИАХ для развития исторической живописи.

В конце XIX века, Государем Императором были заказаны картины, которые должны были быть исключительного высокого патриотического содержания. Так, в 1891 году императором была заказана картина «Доблестная защита Троице-Сергеевой лавры в 1609 году» профессору живописи ИАХ В. П. Верещагину. Она основывалась на героическом эпизоде Смутного времени – осаде Лжедмитрием II Троицкого монастыря, которая была снята войсками М. В. Скопина-Шуйского и Я. Делагарди. За этот заказ художнику было предложено 10000 рублей²⁹⁴. Картина тем не менее, вызвала скепсис

²⁹¹ Личные дела. Верещагин Василий Петрович // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 30-В. Л. 51 об.

²⁹² В частности, на это обращали внимание, см.: Mainardi P. The End of the Salon. Art and State in Early Third Republic. P. 12–13; Уайт Х. С., А. Уайт С. А. Холсты и карьеры: Пер. с англ. / Общ. ред. и вступительная статья М. Л. Магидович. СПб.: Центр социологии искусства, 2000. С. 38–41.

²⁹³ По этому поводу, см.: Дело о заказе, по Высочайшему повелению, бывшему воспитаннику Императорской Академии Художеств Малышеву картины Пётр Великий посещает Г-жу Ментенон // Ф.472. Оп. 27 (407/1927). Д. 50.

²⁹⁴ Личные дела. Верещагин Василий Петрович // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 30-В. Л.202-203.

некоторых знатоков истории. В частности, романист П. Н. Полевой отмечал, что картина является «парадом [т.е. возвращение защитников лавры после вылазки за провиантом²⁹⁵] по заказу императора», в которой – нет правды²⁹⁶, поскольку в ней: «нигде не малейшего признака беспорядка, грязи, лохмотьев, страданий!...»²⁹⁷.

Третий случай заказа исторического полотна Государем императором произошел в 1896 году. Весьма авторитетному живописцу, специализирующемуся на сценах из русской истории – К. Е. Маковскому был заказан «Минин на Нижегородской площади» для Всероссийской художественно-промышленной выставки. Какая именно сумма была предложена художнику изначально, нам не удалось найти, однако, известно, что Маковский просил выделить ему 5 тысяч рублей для поездки в Нижний Новгород с целью изучения исторической обстановки для картины. В этом художнику было отказано, хотя он полагал, что этот заказ носит экстраординарный характер²⁹⁸. Спустя несколько лет, в 1907 году Маковский ходатайствовал у ИАХ о приобретении этой картины за 30000 тысяч рублей, со сроком уплаты за неё от 3 до 6 лет. Кроме того, художник предлагал подарить впоследствии эту картину Нижнему Новгороду, в качестве воспоминания о значимом для города событии и ярмарке, где выставлялось полотно Маковского²⁹⁹. Ходатайство художника было рассмотрено ИАХ положительно и оригинал картины был подарен городу³⁰⁰.

Несмотря на эти документированные случаи, в целом, выявить, каким образом поддерживалась в Российской империи историческая живопись весьма сложно, сохранилось не так много источников по этому поводу, но на основе газетных и журнальных заметок это отчасти можно восстановить. Впрочем, эта весьма серьезная задача для будущего исследования.

Помимо государственных заказов, существовал еще один способ финансовой поддержки сюжетов из национальной истории – конкурсы, которые устраивали, как правило, различные общества. Довольно много на этом поприще сделало Московское Общество любителей художеств (далее –МОЛХ), которое с конца 1860-х годов выделяло для этого специальные премии. Если в начале 1870-х годов художники редко отправляли на конкурс исторические картины³⁰¹, то начиная с 1875 года, ряд живописцев регулярно подавали свои произведения для получения премии. В частности, благодаря премии МОЛХ

²⁹⁵ Пепо [Полевой П. Н.] Исторический жанр на выставках 1891 года // И. В. 1891. Т. 44. Июнь С. 685.

²⁹⁶ Воспоминания С.Д. Милорадовича Черновой автограф // РГАЛИ. Ф. 2056 Оп. 1. Ед. Хр. 3. Л. 32 об.

²⁹⁷ Пепо [Полевой П. Н.] Исторический жанр на выставках 1891 года // И.В. 1891. Т. 44. Июнь С. 685.

²⁹⁸ См. об этом: Личные дела. Маковский Константин Егорович // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 13-М. Л. 53.

²⁹⁹ См.: Там же. С. 80.

³⁰⁰ См.: Там же. С. 81-81 об.

³⁰¹ См.: Из Москвы. Конкурс 1871 года в обществе любителей художеств (корреспонденция «Голоса») // Голос. 1871. № 86. 27 марта (5 апреля). С.2.

и поддержке его председателя А. С. Уварова, бывший жанровый живописец Н. В. Неврев начал карьеру исторического живописца, представив на конкурс картину: «Роман Галицкий перед послами Папы Иннокентия III»³⁰². Впоследствии художник стал одним из видных специалистов в «историческом жанре». В те годы, Уваров стал заниматься разработкой списка картин из русской истории для украшения Исторического музея в Москве. Изначально планировалось, что картины для музея будут выполнять воспитанники ИАХ³⁰³, однако впоследствии сотрудничество с ней не сложилось³⁰⁴. Очевидно, что Уваров стал настаивать, чтобы МОЛХ выделило премии для создания картин из русской истории с тем, чтобы найти художников для воплощения этого проекта³⁰⁵. Это подтверждается предположением Прахова, которое выдвигалось в статье, посвященной «Роману Галицкому» Неврева в «Пчеле». Критик писал по поводу обстоятельств появления картины в Москве:

...в это время стал созревать в Москве проект устройства Русского исторического музея, который предполагалось украсить картинами из отечественной истории. Московское Общество Любителей Художеств стало заботиться с своей стороны о пробуждении в художниках интереса к русской старине, образовало конкурсы и, между прочим, предложило и нашему художнику испробовать свои силы на историческом сюжете из Галицкой Руси, когда она стала подвергаться проискам западного латинства³⁰⁶.

Впоследствии художник стал регулярным соискателем конкурсов МОЛХ. Однако, Неврев отказался от принятия участия в создании исторических картин для музея, побоявшись не справиться со столь серьезной задачей³⁰⁷. Проект картин для исторического музея так и не был воплощен, зато регулярная поддержка МОЛХа сюжетов из русской истории дала определенный импульс к развитию интереса художников к родной старине.

³⁰² В частности, об этом сообщила сам художник в письме Прахову, который потом поместил обстоятельную заметку в журнале «Пчела». См.: Письмо Неврева Николая Васильевича к Прахову Адриану Викторовичу. 15 декабря 1875 г. // ОР ГТГ. Ф. 23. Прахов А.В. Ед. хр. 79. Л. 7.

³⁰³ Извлечение из протокола заседания 9-го Декабря 1872 г. Управления музея имени Государя наследника Цесаревича // ОПИ ГИМ. Ф. 17. Ед. Хр. 316. Л. 4.

³⁰⁴ По какой причине, ИАХ отказалась участвовать в проекте неизвестно. Судя по документам князь Владимир Александрович планировал объявлять конкурс среди воспитанников. См., подробнее об этом: О принятии Академией участия в воспроизведении картин по заданным темам, для учреждаемого в Москве Музея Имени Государя Наследника Цесаревича // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873. Д. 46.

³⁰⁵ В одной из заметок, говорилось, что Уваров упразднил премии для других живописных жанров в 1876 году, см.: А. Л. Московские письма. «Общество любителей художеств» и его председатель гр. Уваров, излавливающий двух зайцев // БВ. 1876. № 37. 7 февраля. С. 2.

³⁰⁶ А. П. Николай Васильевич Неврев. Автор картины «Роман Галицкий, принимающий послов Папы Иннокентия» // Пчела. 1876. № 15. 28 марта. С. 15.

³⁰⁷ Письмо художника Н.В. Неврева Уварову с отказом работать в музее. от 5 декабря 1882 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 17. Ед. Хр. 318 Л. 86.

Тем не менее несмотря на эти весьма любопытные прецеденты, если русские художники и писали картины на сюжеты из отечественной истории, то это происходило либо на их собственные средства, в расчёте на то, что кто-то приобретет их произведение на выставке (например, с передвижной), либо они их писали по заказу частных лиц, что было по-видимому редкостью³⁰⁸. Несмотря на попытки стимулирования художников к написанию исторических полотен, они редко к ним обращались, в 1889 году в журнале – Художественные новости, по этому поводу констатировали:

Для того, чтобы написать историческую картину, требуется много труда и времени; следовательно, цена ей должна быть высокая, а при такой цене картина лишь с большим трудом может найти для себя покупателя среди обыкновенных смертных и остается на руках у автора, если будет приобретена правительством или таким меценатом, каким является у нас едва ли не один П. М. Третьяков. Для чего же художнику много трудиться и расходоваться, почти без надежды пристроить куда-либо свое детище³⁰⁹.

Очевидно, что это было дорогостоящее предприятие и относительно небольшое число картин исторического содержания объяснялся во многом именно экономическим фактором – прежде всего, отсутствием сколько-нибудь систематического государственного или частного патронажа.

В этой главе мы попытались рассмотреть состояние развития исторической картины с 1860-х годов в связи с формированием запроса на сюжеты из национального прошлого. Основной фокус анализа был на трансформации жанровой структуры исторической картины и адаптации «исторического жанра». Поскольку развитие «исторического жанра» требовало от художника серьезных знаний обстоятельств национальной истории, в следующей главе мы предложим реконструкцию циркулирования знаний в художественной среде.

³⁰⁸ В частности, Н. В. Невреву заказал полотно «Боярышня» и «Дорогой гость» купец Н. С. Мазурин для своей столовой. См., например: Игорь. Письма из Москвы. Новая картина Н. В. Неврева // СВ. 1877. № 53. 22 февраля (6 марта). С. 2. Однако, эти работы не показывали на выставках, а сразу попадали в коллекции, на что сетовали критики. См.: Московские заметки. Новый дом художников на выставке и в мастерской // Голос. 1878. № 80. 21 марта (2 апреля). С. 2–3.

³⁰⁹ А. А. Годичная академическая выставка // ХН. 1889. Т. VII. № 8. 15 апреля. Ст. 201–202.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ: ВОПРОСЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ³¹⁰.

Роль отечественной исторической науки в развитии русской исторической живописи на сюжеты из национального прошлого во второй половине XIX века – до сих пор не изучена с необходимой полнотой³¹¹. Во многом причина кроется в фрагментарности сохранившихся сведений и разрозненности архивных материалов, которые требуются для реконструкции функционирования исторических знаний в художественной среде. Тем не менее судя по различным источникам, художники интересовались отечественной историей, изучали древности, а влияние исторической науки было ощутимо в создании немалой части исторических картин второй половины XIX века. Кроме того, с переосмыслением отечественного прошлого и задач исторической науки на рубеже 1850-х–1860-х годов русская историческая живопись существенно трансформировалась. Наш анализ должен выявить, какие представления имели художники о русском прошлом, как они формировались, как приобретенные знания об отечественной истории применялись ими в их практике и какой образ отечественной истории транслировался через произведения живописи.

Эта глава диссертации разделена на две части. В первой мы рассмотрим проблему преподавания русской истории в ИАХ и МУЖВЗ в контексте вопросов общего образования художников. Вторая часть будет о путях распространения исторических знаний в художественной среде: лекциям, консультациям историков, кругу чтения и т.д.

2. 1. Преподавание русской истории в художественных учебных заведениях Российской империи в середине-второй половине XIX века.

В конце 1850-х годов среди вопросов, которые занимали русский художественный мир, немаловажное место занимала проблема общего образования молодых художников. В частности, в 1858 году Н. Г. Чернышевский опубликовал в «Современнике» статью, где были изложены мысли А. А. Иванова о развитии отечественного изобразительного

³¹⁰ За помощь в работе над этой главой считаю приятным долгом поблагодарить свою коллегу А. В. Волошко (Государственный Русский Музей).

³¹¹ Конечно, упоминания о влиянии историков на русское изобразительное искусство второй половины XIX века встречались в работах предшественников, однако детально этот вопрос не анализировался. Связи истории, этнографии, археологии второй половины XIX столетия с современным им искусством рассматривались относительно подробно В. И. Плотниковым, см.: Плотников В. И. Указ. Соч. Однако, обратим внимание на то, что это исследование грешит целым рядом неточностей, часть фактов, которые изложены ученым, вырваны из контекста и искажают обстоятельства, связанные с влиянием исторической науки на изобразительное искусство. Аналогичную попытку в отношении В. И. Сурикова предпринимал историк, профессор Иркутского государственного университета А. С. Маджаров, см.: Маджаров А. С. Указ. Соч. С. 88–105. Тем не менее его работа строится лишь на сравнении трудов историков и работ Сурикова. При этом нет ни анализа прессы, ни указаний на то, читал ли эти работы художник, что дало бы возможность выяснить, на какие именно сочинения ориентировался Суриков при создании своих картин.

искусства и задаче художника. Иванов полагал, что основная причина отсутствия великих русских художников кроется в недостатке общего образования³¹², он подчеркивал:

Владеть кистью – этого еще очень мало для того, чтобы быть живописцем. Живописцу надобно быть вполне образованным человеком. Если я получу какое-нибудь влияние на искусство в России, я прежде всего буду хлопотать об устройстве такой школы живописи, где молодые люди, готовящиеся быть художниками, получали бы основательное общее образование³¹³. (Курсив мой – М. Ч.)

В 1840 году по распоряжению от имени императора Николая I было внесен ряд кардинальных изменений в устав ИАХ, в результате которых было упразднено училище для казённокоштных воспитанников и начался прием на обучение только вольноприходящих молодых людей³¹⁴. Помимо этого, было отменено преподавание общеобразовательных дисциплин, от имени государя предполагалось, что воспитанники, если возникнет необходимость, смогут получить недостающие им знания в гимназиях или посещая лекции в университете³¹⁵, ИАХ должна была сосредоточиться на профессиональной подготовке будущих творцов³¹⁶. Последствием этого решения явилось значительное снижение уровня общего образования у русских художников.

Недостаток образования у художников стал существенно ощущаться к концу 1850-х годов, о чем неоднократно размышляли в прессе на протяжении следующего десятилетия. Русское общество беспокоило неудовлетворительное знакомство русских художников с отечественной историей. Часто при рассмотрении исторических картин на сюжеты из национального прошлого рецензенты подчеркивали, что авторы этих работ плохо осведомлены в обстоятельствах, изображаемых ими событий и нередко допускают

³¹² По-видимому, для членов Московского художественного общества (о котором пойдет речь в представленном фрагменте) мнение Иванова было авторитетно, и к нему прислушивались. Однако, безусловно, далеко не все художественное сообщество разделяло взгляд Иванова на необходимость образования для художников. В 1864 году инспектор МУЖВЗ М. С. Башилов в одном из раппортов в Совет общества по поводу хода научного образования в Училище, заметит: «Не все художники разделяют мнение покойного Александра Андреевича Иванова <...>. Если с одной стороны ученики-художники мало интересовались науками, то с другой нельзя тоже сказать, чтоб люди образованные, научно-развитые особенно интересовались в это время искусством» (Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 58).

³¹³ Чернышевский Н. Г. Заметка по поводу предыдущей статьи // Чернышевский Н. Г. Указ. Соч. Т. 5. С. 338

³¹⁴ Подробнее об этом см.: Молева Н. Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963. С. 257

³¹⁵ Однако, в Николаевское царствование образование было привилегией высших слоев общества – при нем был введен запрет на прием крепостных в университеты, см.: Stites R. Serfdom, Society, And The Arts In Imperial Russia: The Pleasure and The Power. New Haven; London: Yale Univ. Press, 2005. P. 270. Гимназии были доступны главным образом дворянам и чиновникам.

³¹⁶ В документах об упразднении воспитательного училища подчеркивалось: «Государь император...изъявил свою высочайшую волю, чтобы вольноприходящие ученики обучались в Академии только художествам, и чтобы никаких других наук в ней не преподавалось». (Цит. по: Молева Н. Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. С. 257).

анахронизмы³¹⁷. Во многом по этим причинам и в связи с изменениями политического климата в стране, произошедшими в начале царствования Александра II, в конце 1850-х годов в двух основных учебных художественных учреждениях Российской империи (ИАХ и МУЖВЗ³¹⁸) начинают вводиться курсы научных дисциплин, в числе которых была русская история.

В правление Александра II снова становится актуальной концепция «образованного художника»³¹⁹ или художника-интеллектуала, которая окончательно оформилась в XVII веке, когда была основана Королевская Академия живописи и скульптуры во Франции³²⁰. Перенесение этой концепции на русскую почву произошло вместе с учреждением в 1757 году ИАХ. В 1793 году в трактате И. Ф. Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опыте» было изложено какими качествами должно обладать художнику³²¹ и искусство определялось главным образом как интеллектуальная деятельность. В конце 1850-х–1860-е годы и в МУЖВЗ, и в ИАХ в Санкт-Петербурге начинает осознаваться важность возрождения задачи воспитания образованного художника с учетом изменений интеллектуального климата, современных требований к образованию и социальных конвенций.

Проблема художественного образования в Российской империи не была обойдена вниманием исследователей, но, в основном, они сосредотачиваются на профессиональной подготовке будущих художников³²². Преподавание же научных дисциплин все ещё остается

³¹⁷ Например, один из критиков подчеркивал: «Вообще, к сожалению, нужно заметить, что наши молодые художники, посвящая себя исторической живописи, мало заботятся при этом и об историческом изучении, отчего впадают в смешные промахи и грубые анахронизмы» (Т-в Годичная выставка Императорской Академии Художеств // СО. 1858. № 21. 25 мая. С. 607).

³¹⁸ До присоединения в 1865 году Московского дворцового архитектурного училища – Московское Училище живописи и ваяния.

³¹⁹ Понятие «образованный художник» был нами заимствован из документов о МУЖВЗ. Иногда эквивалентом к нему в документах встречается словосочетание «просвещенный художник».

³²⁰ Концепция «художника-интеллектуала» стала развиваться примерно с XIII столетия, когда изобразительные искусства стали расцениваться как продукт интеллектуальной деятельности. См.: Mckeown A. Humanist Discourse and the Idea of the Learned Painter // *Exemplaria*. 2006. Vol. 18. №. 2. P. 367–385. С возникновением во Франции Королевской Академии живописи и скульптуры появилась задача воспитания художников-интеллектуалов. Подробнее об этом, см.: Pevsner N. *Academies of art*. New York: Da Capo Press, 1973. P. 15–18; White H. C., White C. A. *Canvases and careers: Institutional change in the French painting world*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 6-7; Michel C. *The Académie royale de Peinture et de Sculpture: The Birth of the French School, 1648–1793*. Los Angeles: Getty Publications, 2018. P. 241–242. Про Россию, см.: Blakesley R. P. *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757–1881*. New Haven, CT, London: Yale University Press, 2016. P. 17–18.

³²¹ Урванов отмечал: «Для художника необходимо нужны, и премного в сходстве с оратором, пять следующих доброт: во-первых, природные дарования, как-то из душевных: остроумие и память, из телесных же: хорошее зрение и свободная рука; во-вторых, учение; в-третьих, подражание древностям и славнейшим новых времен художникам; в-четвертых, упражнение; в-пятых, знание других наук» (Урванов И.Ф. Указ. Соч. С.5).

³²² См., например: Молева Н. М., Белютин Э. М. П.П. Чистяков - теоретик и педагог. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1953; Молева Н. М., Белютин Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956; Богдан В.- И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. СПб.: [б. и.], 2007.

на периферии интересов исследователей русского искусства; исключение составляют несколько статей И. А. Бартенева, посвященных общеобразовательным курсам в ИАХ в XVIII и XIX веках³²³.

В первых двух частях второй главы будет предпринята попытка реконструировать и проанализировать, как преподавалась русская история в главных художественных институциях Российской империи в контексте общей системы преподавания вспомогательных дисциплин. Как будет видно из последующего анализа, подходы к общему образованию в этих художественных институциях имели ряд существенных различий.

2.1.1. Преподавание русской истории в Училище Живописи, Ваяния и Зодчества в Москве.

Введение общеобразовательных дисциплин в Московском училище живописи, ваяния и зодчества Москвы.

В МУЖВЗ научные дисциплины были введены в 1858 году³²⁴, на год раньше, чем в ИАХ³²⁵. Таким образом, Училище могло послужить своего рода примером для высшей художественной институции Российской империи в деле просвещения молодых художников. Н. А. Дмитриева обращает внимание, что введение научных дисциплин в обеих институциях было признаком сближения искусства с наукой, сопоставляя эти события с осмыслением в России истории искусства как научной дисциплины (в 1859 году в Московском университете К. Я. Герц начинает свой курс лекций по истории искусства)³²⁶.

В работах Н. А. Дмитриевой³²⁷ и С. С. Степановой³²⁸, посвященных МУЖВЗ, уделено внимание преподаванию общеобразовательных дисциплин, но весьма кратко,

³²³ Бартенев И. А. Преподавание общеобразовательных предметов и истории искусств в Академии художеств в XVIII и первой половине XIX века // Вопросы художественного образования. Вып. 7. Л., 1973. С. 87–90; Бартенев И. А. Преподавание общеобразовательных предметов и истории искусств в Академии художеств во второй половине XIX века // Вопросы художественного образования. Л., 1974. Вып. 9. С. 84–88; Статья, посвященная преподаванию вспомогательных дисциплин во второй половине XIX века, была напечатана не полностью, потому довольно трудно составить представление о позиции автора по этой проблеме. Вопросы, связанные с преподаванием русской истории в опубликованных текстах, не рассматривались.

³²⁴ Дмитриева ошибочно пишет, что введение дисциплин произошло в 1857 году, однако это был долгий процесс, который завершился к осени 1858 года, см.: Дмитриева Н. А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М: Искусство, 1951. С. 76.

³²⁵ В последствие «хроникер» МУЖВЗ подчеркивали первенство Училища в введении научных дисциплин. См.: Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М.: Губ. тип., 1863. С. 33–34; С. 37–38. прим. Рукопись Ю. Ф. Вишпера «История училища Живописи, ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 35–36 об. Автор рукописи «История училища живописи, ваяния и зодчества – Ю. Ф. Вишпер около 1880-х годов исполнял обязанности инспектора МУЖВЗ. Сведения, изложенные им главным образом пересказаны по архивным источникам, ныне частично хранящимся в РГАЛИ. Также отметим, что он пытается остаться нейтральным в изложении положения дел в МУЖВЗ, тем не менее, нередко видно, что он подчеркивает исключительную роль Училища в художественной жизни России.

³²⁶ Дмитриева Н. А. Указ. Соч. С. 76.

³²⁷ Там же.

³²⁸ В работе Степановой почти не говорится о первой попытке введения вспомогательных дисциплин, она пишет о чтении лекций Шевыревым об итальянских художниках эпохи Возрождения (1845–1846) и чтении

несмотря на то что, судя по документам, хранящимся в архивах, этот вопрос чрезвычайно волновал его преподавателей и членов Московского художественного общества (при котором, собственно, и состояло Училище; далее МХО)³²⁹.

Московское училище живописи и ваяния (далее МУЖВ) было организовано на базе Московского художественного класса в 1843 году³³⁰ и формально находилось в подчинении ИАХ³³¹. Но, преподаватели Училища желали, чтобы учебное заведение стало автономным³³². В этом параграфе мы попытаемся показать, что введение общеобразовательных дисциплин и вопросы, связанные с их преподаванием в Училище, использовались преподавателями для того, чтобы достигнуть его независимого положения от ИАХ³³³, которого ему удалось добиться только в конце XIX века.

Основной контингент, который поступал на обучение в МУЖВЗ, в отличие от ИАХ³³⁴, составляли низшие слои русского общества³³⁵. Р. Стайтс и Р. П. Блексли обратили внимание на оговорку в Уставе МХО, что в Училище могли быть приняты представители

лекций по добровольной инициативе по русской словесности поэта и переводчика Н. Берга (по рекомендации Шевырева). Исследовательница чуть подробнее сосредотачивается на ситуации 1856–1858 годов. Она кратко уделяет внимание казусу, который произошел в связи с введением русской истории в Училище, однако детальную его реконструкцию не представляет, см.: Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 57–58; 133–135.

³²⁹ МХО (1833–1918) – сообщество меценатов, любителей, коллекционеров и историков искусства. В свою очередь МХО состояло «под высочайшим ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА покровительством и главным начальством Министра ИМПЕРАТОРСКОГО двора». См.: Устав Московского Художественного Общества: утв. 1 окт. 1843 г. М.: Губернская тип., 1843. С. 1. Глава I, §1.

³³⁰ В 1830-м году ряд художников и любителей искусств организовали в Москве творческий кружок – «натурный класс». В 1833-м году было основано МХО, а «натурный класс» был переименован Московский художественный класс (на базе которого впоследствии московские художественные круги хотели основать аналог Академии художеств в Москве). В 1843 году был утвержден устав МХО, с этого момента начинается официальное его существование.

³³¹ Считалось, что в Училище занимаются, главным образом, подготовкой к дальнейшему обучению в Академии художеств. С. Степанова предполагает, что эта задача появилась вследствие ликвидации в 1840 году воспитательного училища при Академии. См.: Степанова С. С. Указ. Соч. С. 47. Кроме того, до 1866 года МУЖВ не могла награждать своих воспитанников медалями и давать им звания.

³³² См.: Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. С. 38. прим).

³³³ Как показала Р. П. Блексли, резкой конфронтации между ИАХ и МУЖВ (какой картина была представлена в советское время) – не было. В отличие от космополитичной Академии – МУЖВ ряд рецензентов расценивал как оплот национализма и патриотизма. См.: Blakesley R. P. Academic Foot Soldier or Nationalist Warhorse? The Moscow School of Painting and Sculpture, 1843–1861 // From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture: Essays in Honor of Elizabeth Kridl Valkenier / ed.: R. P. Blakesley, M. Samu. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014. P. 13–26. Действительно, сильной вражды между Академией и Училищем не было, но при этом преподаватели последнего, как мы покажем ниже, ратовали за его автономию.

³³⁴ Р. Стайтс анализируя состав обучающихся в ИАХ и МУЖВ, отмечает резкий контраст. Он подчеркивает, что в ИАХ в ту пору низшие слои общества составляли примерно треть обучающихся. См.: Stites R. Op. Cit. P. 327.

³³⁵ Статистику поступающих в Училище с основания МХО в 1833 году до 1856 года была приведена в записке Московского художественного общества для того, что по ходатайствовать о введении научных дисциплин. Согласно ей, из податного сословия в Училище обучалось 488 человек из 613 поступивших. См.: Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21 Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847–27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847–27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп.1. Ед. Хр. 87. Л 14 об. Также ее приводил председатель общества, военный генерал-губернатор Москвы А. А. Закревский в письме к графу Адлербергу. См.: Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 37.

податного и крепостного состояний, только при условии подачи заявления помещика об освобождении ученика, если он удостоится серебряной медали или получит звание художника от ИАХ³³⁶. Однако, Блексли отмечает, что вопреки официальной политике, в Училище обучалось довольно существенное количество крепостных. Для обучения в Училище воспитанники должны были вносить ежемесячную плату 5 рублей, однако каждый член Совета МХО мог назначить двух учеников, которые могли обучаться в Училище бесплатно³³⁷. От поступающих в учебное заведение до изменения Устава МХО в 1860 году³³⁸ не требовалось каких-либо общих знаний, достаточно было демонстрации склонности к рисованию или иметь какие-нибудь успехи на этом поприще³³⁹. В связи с этим обстоятельствами члены МХО стали осознавать необходимость преподавания в Училище – вспомогательных дисциплин с целью повышения уровня образования будущих художников.

Впервые о введении общеобразовательных дисциплин в МУЖВ зашла речь в 1847 году на заседаниях совета МХО. 28 октября того же года писатель и театральный деятель Н. Ф. Павлов (1803–1864) внес предложение организовать при училище класс вспомогательных наук и пожертвовал на его устройство 300 рублей серебром³⁴⁰. Он полагал, что любому художнику крайне необходимо быть эрудированным в истории, мифологии, русской словесности, а также знать иностранные языки, поскольку: «без них едва ли он может легко достигнуть до такой степени совершенства, к какой предназначены были его природные дарования»³⁴¹. Инициативу поддержали и другие члены совета: А. Д. Чертков, И. Д. Лутин и В. Я. Суровцов, которые готовы были внести пожертвование по 100 рублей серебром³⁴². Руководить разработкой программы вспомогательных дисциплин вызвался влиятельный славянофил, сторонник доктрины официальной народности,

³³⁶ Это правило распространялось и на ИАХ. См.: Stites R. *Op. Cit.* P. 327; Blakesley R. P. *Academic Foot Soldier or Nationalist Warhorse? The Moscow School of Painting and Sculpture, 1843–1861.* P. 15.

³³⁷ См.: Blakesley R. P. *Academic Foot Soldier or Nationalist Warhorse? The Moscow School of Painting and Sculpture, 1843–1861.* P. 15.

³³⁸ После изменения Устава, в правилах оговаривалось, что: «Желающий поступить в Училище должен знать: 1) Уметь читать и писать по-русски. 2. Краткий Катехизис. 3) Четыре правила Арифметики» (Глава VIII. § 50 // Устав Московского художественного Общества. М.: Тип. И. Чгесина, 1861. С. 17; РГАЛИ Ф. 680. Ед. Хр. 12. Л. 247).

³³⁹ См.: Устав Московского Художественного Общества: утв. 1 окт. 1843 г. М.: Губернская тип., 1843. С. 11. Глава VII. § 43.

³⁴⁰ Протокол совета Московского художественного общества 28 октября 1847. (Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18-21 Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847 – 27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847 – 27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп.1. Ед. Хр. 87. Л. 1.).

³⁴¹ Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 28 об.

³⁴² Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18-21 Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847 – 27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847 – 27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп.1. Ед. Хр. 87. Л. 1.).

профессор московского университета С. П. Шевырев, которого с начала 1840-х годов чрезвычайно занимали вопросы образования. К сожалению, найти проект дисциплин, который разрабатывал Шевырев не удалось³⁴³. Если судить по его программной статье «Взгляд русского на современное образование Европы», опубликованной в журнале «Москвитянин» в 1841 году, он был сторонником того, чтобы учитывать достижения европейской культуры, но все же стремиться в большей степени к изучению древней Русской культуры, в котором «хранится чистый облик нашей народности»³⁴⁴. Шевырев, однако, советовал испросить разрешения на организацию класса у князя А. Г. Щербатова³⁴⁵, занимавшего в ту пору пост московского градоначальника. В составленной Чертковым записке князю Щербатову было предложено в виде опыта ввести: Священную, Всеобщую и Русскую истории, Мифологию, Историю Искусства, Русскую словесность и французский язык³⁴⁶. Инициатива членов МХО не встретила возражений со стороны князя Щербатова, однако тот обратил внимание, что учредить отделение вспомогательных наук будет невозможно без получения разрешения МИДв³⁴⁷. В учреждении класса вспомогательных наук в итоге было отказано. 24 сентября 1848 года Чертковым было отправлено письмо Министру императорского двора с объяснением того, что класс вспомогательных дисциплин был введен всего лишь как опыт, он подчеркивал благотворный характер этого нововведения, но в тоже время сообщал, что Совет принял решение опыт:

более не продолжать и существование впредь при Училище подоб. классов предоставить совершенно начальническому благоусмотрению и милостивейшему покровительству Вашей светлости. Если, для существенной пользы учеников, соблаговолите, Светлейший князь, исходотайствовать Высоч. разрешения на заведение таких классов и определения постоянные источники для основания оных, то Совет выскажет себе надеждою что благосклонно изволит принять и содействие Членов общества столь полезному делу³⁴⁸.

Помимо закрытия класса, преподавателям-художникам было запрещено давать воспитанникам Училища какие-бы то ни было свои записи (по-видимому, что-то наподобие конспектов лекций)³⁴⁹.

³⁴³ В Училище он хотел читать курс лекций, посвященный искусству Италии эпохи Возрождения. Он высоко ценил этот период искусства. См.: Дело о рассмотрении предложения Шевырева прочесть курс лекций по истории живописи Италии и биографии знаменитых художников // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 67.

³⁴⁴ Там же. С. 294.

³⁴⁵ Там же.

³⁴⁶ Там же. Л. 3.

³⁴⁷ Там же. Л. 5.

³⁴⁸ Там же. Л. 8 об. –9.

³⁴⁹ Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 29. Это свидетельство также приводил Н. Рамазанов в своей небольшой заметке по поводу

Запрет на введение отделения вспомогательных дисциплин в МУЖВ³⁵⁰ мог быть продиктован банальной бюрократической оплошностью членов Совета МХО, которые невнимательно отнеслись к 21§ своего Устава, где было обозначено, что на существенные изменения и дополнения в нем следует ходатайствовать высочайшего соизволения у Министра Императорского двора. Но не стоит исключать и того, что МХО не получило разрешение на организацию отделения вспомогательных дисциплин, поскольку Николаю I, как мы уже отмечали выше, виделось правильным, чтобы при воспитании художников делался больший упор на их профессиональной подготовке³⁵¹. Кроме того, в 1848 году, во время революционных событий в Европе, реакционность николаевского царствования стала усиливаться, в том числе, это отразилось и на просвещении³⁵², следовательно, могло повлиять на инициативу введения научных дисциплин в Училище. Стоит также упомянуть, что, к 1840-м годам Училище стало сосредоточием художественной жизни Москвы, и жители города надеялись на появление собственной Академии художеств³⁵³. Н. Молева и Э. Белютин предполагают, что власть столь остро восприняла самовольное введение научных дисциплин Училищем³⁵⁴, поскольку считала, что в стране на тот момент могла быть только одна главная художественная институция³⁵⁵.

введения научных дисциплин, см.: Рамазанов Н. А. Водворение наук в Училище живописи и ваяния // Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М.: Губ. тип, 1863. С. 288.

³⁵⁰ Н. А. Дмитриева описывала первый неудачный опыт введения научных дисциплин в МУЖВ и полагала, что запрет на преподавание был продиктован «мракобесием правящих кругов». См.: Дмитриева Н. А. Указ. Соч С. 49–50. Безусловно, на подобных гиперболизированных оценках сказывалась советская идеология, однако представляется, что за запретом стояла сумма причин. Помимо этого, Дмитриева смешивает обстоятельства, происходившие в 1840-е и конца 1850-х годов. Так, например, инициативу читать бесплатно научные дисциплины преподаватели училища высказали в 1856 году, а не в 1847 году, потому тезис, что на организацию класса не потребовалось в этом случае ни казенных средств, ни средств, выделенных Н. Ф. Павловым, представляется не вполне корректным.

³⁵¹ Н. А. Дмитриева обращает внимание на то, что в поздний период царствования Николая I не могло и речи идти о введении наук в Училище и сопоставляет с отсутствием преподавания научных дисциплин и в ИАХ: Дмитриева Н. А. Указ. Соч. С. 73.

³⁵² Об этом, см.: Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. / [Подготовка текста, вступ. статья, с. V–XLIV, и примеч. И.Я. Айзенштока]. Т. 1–3. Т. 1: 1826–1857. 1955. С. 317–318.

³⁵³ См.: Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа второй половины XIX–начала XX века. С. 64.

³⁵⁴ См.: там же. С. 64–65.

³⁵⁵ Рамазанов в своих «Материалах для истории художеств в России» писал о проекте гражданского губернатора Г. Н. Сенявина по поводу учреждения Академии художеств в Москве, представленный на рассмотрение Николаю I в 1843 году. Император отреагировал на этот проект, согласно версии Рамазанова, «что двух академий в Государстве быть не может». См.: Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. С. 37. Молева и Белютин основываясь на этом свидетельстве предполагают, что причина запрета организации отделения вспомогательных дисциплин крылась именно в том, чтобы в Москве не появилось второй Академии художеств: Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа второй половины XIX–начала XX века. С. 64.

Спустя почти десять лет, в 1856 году в МХО возвращается к идее введения в Училище научных дисциплин³⁵⁶. 19 марта 1856 года в заключительной части Манифеста Александра II о прекращении [Крымской] войны говорилось: «да развивается повсюду и с новою силою стремление к просвещению и всякой полезной деятельности, и каждый под сенью законов, для всех равно справедливых, всем равно покровительствующих, да наслаждается в мире плодов, невинных»³⁵⁷. Таким образом, одной из ключевых задач царствования Александра II определялось распространение знаний в различных слоях общества.

Через несколько дней после оглашения манифеста – 31 марта³⁵⁸ того же года преподаватели Училища подали в Совет МХО записку, в которой просили посодействовать водворению наук, в которой выражали готовность преподавать дисциплины бесплатно³⁵⁹.

Совет Общества, как и преподаватели, осознавал и сетовал на недостаток образования у воспитанников Училища, полагая, что осведомленность в науках только поспособствует в постижении художественной деятельности³⁶⁰. Кроме того, члены Совета не без оснований полагали, что в ту пору в России нет учебных заведений, которые «могли удовлетворить <...> потребности и дать полное образование художнику»³⁶¹. Однако, в отчете 1856 года говорилось об отсутствии средств у Совета общества для введения общеобразовательных предметов, но в то же время подчеркивалось, что это предприятие:

так важно, что при первой и малейшей возможности Совет постоянно будет иметь в виду исполнение этого нравственного долга в отношении молодых людей, которых мы призывали к художественной деятельности³⁶².

³⁵⁶ Молева и Белютин упоминают об этой ситуации, указывая, что широкая подготовка учащихся оставалась приоритетной для преподавателей Училища, однако подробно обстоятельства введения дисциплин и их значение не рассматривают: Русская художественная школа второй половины XIX–начала XX века. С. 72.

³⁵⁷ 30273 – марта 19. Манифест. – о прекращении войны // Полное собрание законов Российской империи. 1856. Т. 31. Отд. 1. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1857. С. 132.

³⁵⁸ Помимо Манифеста, где говорилось о просвещении, важным контекстом этих событий может послужить распространение слухов в Москве об освобождении крестьян и речи Александра II, обращенная к предводителям московского дворянства 30 марта 1856 года. Об этом, см.: Попельницкий А. Речь Александра II, сказанная 30-го марта 1856 г. московским предводителям дворянства // Голоса минувшего. 1916. № 5/6. С. 393). Возможно, это событие также форсировало обращение преподавателей в Совет МХО с просьбой ввести науки.

³⁵⁹ Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21 Программа предполагаемого преподавания наук в МУЖВ. 28 окт. 1847 – 27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847 – 27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 87. Л. 13.

³⁶⁰ Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 34 об.

³⁶¹ Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21 Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847–27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847 – 27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 87. Л. 19.

³⁶² Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 34 об.

Таким образом, воспитание образованных художников (под которыми понимались главным образом те, кто сможет создавать исторические картины или скульптуры³⁶³) в Училище определялось членами Совета МХО как их непосредственная миссия.

Помимо недостатка общего образования учеников Совет был недоволен снижением их уровня и по художественной части³⁶⁴. По этому вопросу возникла дискуссия внутри Училища. Особенно этот вопрос занимал инспектора Училища – С. К. Зарянку, полагавшего, что причина неудовлетворительных успехов учащихся кроется в методике преподавания живописи³⁶⁵. Кроме того, Зарянку высказал свое мнение и о введении научных дисциплин, отличное от большинства преподавателей Училища. Зарянку полагал, что высшим родом живописи является – «исторический или другой, в котором, образами, созданными фантазией, выражается мирозерцание художника»³⁶⁶. Зарянку не отрицал, что для воспитания «истинных» художников, сравнимых с первоклассными европейскими мастерами, необходимо знание наук³⁶⁷. Однако он указывал на две причины, по которым идея введения общеобразовательных дисциплин не будет, скорее всего, успешно воплощена:

1. Ссылаясь на авторитет Академии художеств, где научные дисциплины не преподавались, он предлагал, ориентируясь на нее, уделять большее внимание совершенствованию рисунка и технической стороне живописи, которые не были на удовлетворительном уровне у воспитанников в ту пору;
2. Зарянку подчеркивал, что у училища недостаточно средств на введение и поддержания отделения общеобразовательных дисциплин. Поскольку большая часть воспитанников из бедных семей, то научные классы будут посещаться ими

³⁶³ В проекте программ, которые планировалось ввести в МУЖВ давалась следующая характеристика образованного художника: «Вполне образованным живописцем и ваятелем назваться может только тот художник, который в силах изобретать картины и статуи: источники же изобретения предполагают ему Священная, Всеобщая и Русская история, Словесность в ее художественных произведениях, мифология; средства же к исполнению заключаются в познаниях археологии, как отечественной, так и всемирной. История и теория искусств изящных венчают образование художника, знакомя его с произведениями искусства у всех народов и непреложными законами изящного, которые олицетворяются в его разнообразных явлениях» (Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21 Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847–27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847–27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 87. Л. 19).

³⁶⁴ Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 34 об. Л. 34 об.–35.

³⁶⁵ Зарянку полагал, что ученикам следует больше писать предметы с натуры и думал устроить для этого класс. См.: Письмо Е. Я. Васильева Н. А. Рамазанову [1858] // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 8. Л. 40 об.

³⁶⁶ Мнения преподавателей Е. Я. Васильева, П. А. Десятова, С. К. Зарянку, А. Н. Мокрицкого, А. К. Саврасова об улучшении учебного процесса, методов преподавания и др. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 173. Л. 4.

³⁶⁷ Там же. Л. 4–4 об.

нерегулярно, поскольку им необходимо обеспечивать свое существование (таким образом может снизиться уровень поступающих в училище)³⁶⁸.

Зарянка предлагал немного изменить порядок образовательного процесса в Училище: вместо семи лет обучения, как было прежде, брать учеников более раннего возраста и обучать их в течение десяти лет³⁶⁹, а также назначить воспитанникам содержание и обеспечить их учебными средствами, тогда, подчеркивал он:

при лучшем настоящем методе преподавания живописи, который избавит учеников от излишней потери времени, введение наук, в ограниченном объеме и по ограниченным программам, чтобы образовывать просвещенных художников, а не образованных людей, понимающих искусство непременно обязательное, будет великим благодеянием для Училища. Тогда счастливы будут воспитанники своими мудрыми и великодушными попечителями и таким образцовым Училищем!³⁷⁰.

Другим преподавателям не сильно импонировала точка зрения Зарянка³⁷¹, и они полагали, что введение наук является существенной необходимостью для развития будущих художников³⁷². Главным оппонентом Зарянка в этом вопросе был второй инспектор Училища, преподаватель исторической живописи А. Н. Мокрицкий, который считал: «первою необходимостью для художника научное образование и указывал на необходимость твердого изучения основных начал искусств»³⁷³.

³⁶⁸ Там же. Л. 6–6 об. Также на этот аспект обращала внимание Дмитриева, оговаривая, что в исторической перспективе Зарянка оказался прав, см.: Дмитриева Н.А. Указ. Соч. С. 74.

³⁶⁹ Зарянка приложил проект того как будут распределяться классы при десятилетнем образовании, см.: Там же. Л. 15-16. В итоге ряд изменений, предложенных Зарянкой был принят, см.: Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 36 об.

³⁷⁰ Мнения преподавателей Е. Я. Васильева, П. А. Десятова, С. К. Зарянка, А. Н. Мокрицкого, А. К. Саврасова об улучшении учебного процесса, методов преподавания и др. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 173. Л. Л. 7 – 7 об.

³⁷¹ Молева и Белютин обращают внимание на возражение Зарянка по поводу идеи введения научных дисциплин, они подчеркивают, что для Зарянка, важнее была «ремесленная выучка» в художественном образовании. Исследователи полагают, что Зарянка был против идеи водворения наук, хотя это было не совсем так, см.: Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа второй половины XIX - начала XX века. С. 73.

³⁷² О мнении другого инспектора Мокрицкого, см.: Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 36 об.; по этому поводу также сохранилось мнение Саврасова, см.: Мнения преподавателей Е. Я. Васильева, П. А. Десятова, С. К. Зарянка, А. Н. Мокрицкого, А. К. Саврасова об улучшении учебного процесса, методов преподавания и др. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 173. Л. 26-26 об.

³⁷³ См.: Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 36 об. Подобной точки зрения придерживался и Саврасов, уже после того как было получено повеление на введение наук, он заметил: «Будущее преподавания необходимых для художников наук даст им возможность приобретать посредством развития умственных способностей и конечно уже образованного вкуса, личного убеждения, развивать в них способность понимать общие идеи красоты и, знакомя молодых людей с теорией и историей изящных искусств, научить прилагать эти познания практически в живописи. А мы все хорошо знаем, что есть три источника, из которых мы извлекаем самое чистое понятие об искусстве: это суть собственное убеждение каждого образованного художника, общие идеи красоты и наконец изучения великих произведений искусства прошлых веков или современного со стороны гения художника его века и духа народа, к которому он принадлежал. Итак, введение необходимых для истинного образования каждого художника наук в нашем Училище – лучшая основа для будущих успехов наших учеников». (Мнения

21 декабря 1857 года московский военный генерал-губернатор и председатель МХО, граф А. А. Закревский³⁷⁴ обратился к Министру императорского двора, графу А. В. Адлербергу с ходатайством о введении наук в Училище³⁷⁵. В ходатайстве подчеркивалось, что вспомогательные дисциплины важны для художественного развития³⁷⁶, поскольку многие воспитанники из «низшего класса народа», которые нуждаются в образовании, чтобы на него не смотрели как на ремесленника³⁷⁷.

Таким образом, Совет МХО видел целью – повышение в русском обществе той поры как статуса искусства как интеллектуальной деятельности³⁷⁸, так и социального положения художника, как человека умственного труда, а не как ремесленника³⁷⁹. В тоже время цели Общества отвечали тому просветительскому пафосу, который был обозначен в вышеупомянутом манифесте Александра II. Обратим внимание, что эта инициатива Общества в просвещении художников была проведена в жизнь раньше, чем начали проводиться реформы Александра II по освобождению крестьян и образовательная.

Спустя десять дней от Министра Императорского двора поступило сообщение, что Государь Император изволил в МУЖВ:

преподавателей Е. Я. Васильева, П. А. Десятова, С. К. Зарянко, А. Н. Мокрицкого, А. К. Саврасова об улучшении учебного процесса, методов преподавания и др. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 173. Л. 26 об.–27). Также об этой внутренней полемике, см.: Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа второй половины XIX–начала XX века. С. 73.

³⁷⁴ Если верить Н. А. Дмитриевой и С. С. Степановой, то московский генерал-губернатор автоматически избирался председателем МХО, см.: Дмитриева Н. А. Указ Соч. С. 47; Степанова С. С. Указ. Соч. С. 81.

³⁷⁵ Дело о введении в существующем при Московском художественном обществе Училище живописи и ваяния отделения некоторых вспомогательных наук и об учреждении при означенном Обществе должностей четырех почетных соревнователей из купеческого сословия, с правом госуд. службы и мундиром VIII класса // РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Внутр. оп. 110/947. Д. 115. Л. 1. С. Степанова немного ошибочно относит эти события к началу 1858 года: Степанова С. С. Указ. Соч. С. 133.

³⁷⁶ Следует обратить внимание, что записка от МХО и письмо Закревского текстологически во многом совпадают (в частности, цитируемый фрагмент о причине введения наук в Училище полностью совпадает), однако, есть различия, на которые мы укажем ниже.

³⁷⁷ Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 37 об.

³⁷⁸ Собственно это соотносилось с основными целями МХО, которые были изложены во 2§ Устава: «Цель оного есть: а) образование Художников живописи и ваяния, и б) распространение художественных познаний и вкуса к изящному» (Устав Московского Художественного Общества: утв. 1 окт. 1843 г. М.: Губернская тип., 1843. С. 3. Глава I. §2.).

³⁷⁹ Действительно, подобного рода суждения встречались в критических заметках, в том числе после приведения в действие инициативы по введению наук, так Н. Ф. Крузе фон по поводу выставки в МУЖВ, выражал своё разочарования от произведений его учеников. Он полагал, что в Москве ощущается недостаток высоких произведений искусства, на которых воспитанникам следовало учиться и потому: «При таких обстоятельствах положение учениках становится очень трудным, а при отсутствии при этом к этому ещё строго художественного преподавания, всякий талант может заглохнуть. Мудрено ли после этого, что из учеников так мало выходит истинных художников, понимающих высокое призвание искусства и осознающих всю бездну между ним и ремеслом? Отсюда происходит то, что ученик, таким жалким образом направленный, кончает свой курс, получает с грехом пополам звание художника, с одной целью только избавиться от повинностей податного состояния, и всю деятельность свою посвящает малеванию икон» (Крузе Н. Ф. фон. Художественная выставка в залах Московского училища живописи и ваяния. М.: [б.и.] 1859. С. 23–24). Статья была впервые опубликована в феврале 1859 года в «Московских ведомостях».

вести отделение следующих наук: Священной Истории, Русского языка, Географии и Истории, Мифологии, Археологии, Теории и Истории искусств, которые и преподавать в объеме, необходимом только для развития круга понятия молодых художников и преимущественно в применении к искусству, но с тем однако же, чтобы училище это не превратилось в обыкновенное учебное заведение; почему и принимать в отношении таких только воспитанников, в которых будет заключен талант к какому-либо из означенных двух искусств; поступивших же и не оказавших успехов исключить из училища³⁸⁰.

Основным требованием Государя при введении научных дисциплин было сохранение специфики учебного заведения как художественного. Для финансовой поддержки класса вспомогательных наук было принято решение учредить при обществе четырех соребнователей из купеческого сословия³⁸¹, которые должны были вносить ежегодно сумму не менее 500 рублей серебром³⁸². 29 января 1858 года А. А. Закревский объявил Совету МХО и преподавателям Училища об Указе правительствующего Сената о введении в Училище научных дисциплин³⁸³, с этого момента начался новая веха в истории его существования³⁸⁴. Однако, как справедливо отметила С. Степанова, проблема общего образования в Училище оставалась актуальна и после утверждения нового устава 1860 года³⁸⁵.

В 1864 году инспектор Училища М. С. Башилов обратил внимание членов Совета МХО на неэффективность введенных научных дисциплин, поскольку воспитанники с

³⁸⁰ Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21 Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847–27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847 – 27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 87. Л. 26–26 об.

³⁸¹ Занимая должность, член-соребнователь имел право считаться в Государственной службе, носить мундир VIII класса и освобождался от службы по городским выборам. См. об этом: Там же. Л. 28 об.

³⁸² Там же.

³⁸³ Там же. Л. 28. К письму Закревского также был приложен копия текста сенаторского указа (там же. Л. 29–29 об.)

³⁸⁴ Это событие действительно воспринималась как новый этап в жизни Училища (однако быстрого эффекта от нововведения не ожидали), Собоцинский в письме к Рамазанову писал об этом событии: «Мы не только знаем, что науки утверждены, но даже Граф сам, при открытии выставки лично объявил нам о таковой монаршей милости. Разумеется, многие при сем случае удивились, а некоторые в душе остались недовольны, хотя по необходимости должны были высказать чувство восторга и радости. Итак, теперь начинается новая эпоха, в Истории нашего Училища. Надеюсь она будет отраднее минувшей. Теперь остается только беречь наш молодой дуб, чтобы черви не подвели его корней, а то и науки не принесут никакой пользы. Вся моя надежда в будущем. Я думаю, что нововведение это принесет пользу только тем, которые еще народятся в I классе; но не далее. Все же старшие ученики едва ли способны, да и достаточно избалованы уже для того, чтобы спокойно слушать лекции» (Письмо А. Г. Собоцинского Н. А. Рамазанову 12 января 1858 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 15. Л. 83–83 об.).

³⁸⁵ См.: Степанова С. С. Указ. Соч. С. 139.

неохотой посещали лекции по наукам³⁸⁶. Башилов в рапорте от 19 декабря изложил мнение преподавателей о причине сложившейся ситуации:

Главнейшая причина тому, как полагают Гг. Преподаватели заключается в том, что Училище не имеет самостоятельности.

Почему Гг. Преподаватели считают своим долгом:

Просить покорнейше Совет Московского Художественного общества и Г. Преподавателей оного вновь усиленно ходатайствовать перед высшею властью о самостоятельности Училища о даровании ему прав и преимуществ, о которых почти уже два года было представлено Г. Министру Императорского Двора, и на приобретении которых Императорская Академия Художеств изъявила свое полное согласие³⁸⁷.

Как видно из этого прошения, ситуация с преподаванием научных дисциплин использовалась преподавателями Училища как один из способов для достижения независимого положения от ИАХ, хотя безусловно, основания сложившегося положения были другие. Башилов в другом рапорте от 22 декабря того же года позволил себе заметить, что «неуспешный ход преподавания наук в Училище лежит в самой его организации»³⁸⁸.

Башилов отмечал, что ученики, поступившие в Училище с минимальным набором знаний, едва могут усвоить курс наук, кроме того он указал на отсутствие мотивации у учеников получать знания по наукам, поскольку от этого не зависел ни переход в другой класс, ни присвоение званий или награждения³⁸⁹. Башилов предлагал сделать преобразование училища на два отделения: подготовительное и художественно-специальное, но это предложение не было исполнено так как требовало изменения Устава МХО³⁹⁰. Башилов предпринимал попытки с целью заставить воспитанников посещать лекции научных дисциплин, но помимо перечисленных выше причин и методы преподавания оказались неудовлетворительными, кроме того в Училище не хватало учебных пособий для эффективного преподавания. Также ученики предпочитали тратить время не на лекции по образовательным предметам, а на зарабатывание денег³⁹¹. Эти изменения, предложенные Башиловым были приведены в действие только в 1890-м году³⁹².

³⁸⁶ Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 59.

³⁸⁷ Рапорт от 19 декабря 1864 г. Дело об организации Московского художественного общества и Училища живописи, ваяния и зодчества при нем. лл. 48–55 Устав общества 1843 г. лл. 239–253 Устав Общества 1860 г. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 275–275 об.

³⁸⁸ Там же. Л. 276.

³⁸⁹ Там же. Л. 276 об. – 277.

³⁹⁰ Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, Ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89. Л. 55.

³⁹¹ Там же. Л. 55 об.; 57 об.

³⁹² Дмитриева Н. А. Указ. Соч. С. 86.

2.1.1.2. Преподавание русской истории в Московском училище живописи, ваяния и зодчества

Ниже мы рассмотрим казус с введением преподавания русской истории. При объявлении списка дисциплин, которые собирались вводить в Училище в письме министра Императорского двора фигурировали «священная история» и «география и история»³⁹³, в связи с чем возникло предположение, что лекций по русской истории в Училище читаться не будет, тогда как этот предмет был особенно важен для московских художников. Так, преподаватель училища Е. Я. Васильев писал в Петербург по этому поводу скульптору и художественному критику Рамазанову, следующее:

Перед выставкой мы все были собраны и был губернатор, читали бумагу о утверждении наук и какие предметы читать, а русская История пропущена³⁹⁴, тогда как это важно также, как и священная, и мне кажется, что русскую историю должен читать непременно русской и душой и сердцем, непременно патриот, впрочем мне понравилось, что в бумаге этой сказано, чтобы не сделали из этих предметов какое-нибудь учебное училище, а чтобы читать столько, сколько только нужно для художника и чтобы все предметы были применимы к нашим искусствам...³⁹⁵.

В этом письме Васильев подчеркнул важность изучения юными художниками как священной, так и русской истории в равной степени и, естественно, что пропуск русской истории в списке предметов привел преподавателя в замешательство. Известно, что с момента организации Училища славянофилы принимали активное участие в его жизни (в частности, А. С. Хомяков был среди тех, кто разрабатывал проект Устава МХО)³⁹⁶, о развитии учебного заведения и его успехах регулярно появлялись заметки в журнале

³⁹³ В записке от МХО, его члены просили ввести: «Священную, Всеобщую и Русскую истории, Географию всеобщую и в особенности Русскую, Мифологию и Археологию, теорию и историю Искусств, Русскую словесность [карандашом сверху: и Итальянский язык]; кроме того, для пособия учащимся устроить по возможности библиотеку и галерею. Науки эти преподавать в объеме, необходимом только для развития круга понятий молодых художников и преимущественно в применении к искусству». (Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21. Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847 – 27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847 – 27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 87. Л. 15 об-16). В черновике письма Закревского говорится: «я полагаю ввести в Училище живописи и ваяния отделение вспомогательных наук, самых необходимых для художника, а именно: священную историю, русский язык, географию и историю, Мифологию, Археологию, Теорию и истории искусств. Науки сии преподавать в объеме необходимом только для развития круга понятий молодых художников и преимущественно в применении к искусству» (Там же. Л. 24). Как видно, деление истории: на Русскую, Всеобщую уже отсутствует и фигурирует в соединении с Географией. Собственно, в ту пору Русскую историю читали в гимназиях как часть Всеобщей истории и предметы обычно не разделяли [ниже об этом будет сказано чуть подробнее].

³⁹⁴ В том же письме ниже Е. Я. Васильев перечисляет предметы, которые собираются ввести в Училище: «История Священная, история просто, светская или всеобщая, География, Археология, Мифология, Русская словесность и Теория изящных искусств» (Письмо Е. Я. Васильева Н. А. Рамазанову [1858] // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 8. Л. 42 об.). Русская история не фигурирует в этом списке, хотя имеется и всеобщая.

³⁹⁵ Там же. Л. 40.

³⁹⁶ С. Степанова, см.: Степанова С. С. Указ. Соч. С. 47.

«Москвитянин», который редактировался авторитетным историком и панславистом М. П. Погодиным и Шевыревым³⁹⁷. Так или иначе исследователи предполагают, что преподавателям Училища могли быть близки славянофильские воззрения и представителей теории официальной народности³⁹⁸, следовательно, для них введение русской истории как отдельной дисциплины было ожидаемым шагом.

Закревский подал ходатайство о введении наук, не оповещая ни членов Совета МХО (за исключением, только секретаря Общества А. Г. Собоцинского), ни преподавателей³⁹⁹. 31 декабря 1857 года Собоцинский писал Рамазанову:

Потрудитесь узнать в канцелярии Министерства Императорского Двора в каком положении находятся два наши представления одно о 25 копеечном сборе во время выставки, а другое о введении наук в Училище, но только о сем последнем пожалуйста никому не говорите, потому что это секрет даже и для наших членов Совета, об этом никто не знает, утвержден хорошо, а нет так нечего делать. Граф писал об этом в конце нынешнего месяца. Если Вы знакомы с Панаевым, то недурно было бы Вам повидаться с ним и попросить об содействии. Но смотрите не болтайте, это секрет, а почему скажу после⁴⁰⁰.

Но Рамазанову не потребовалось узнавать о ходе утверждения наук, поскольку 31 декабря того же года Закревскому поступило письмо от Министра императорского двора о положительном разрешении дела. Закревскому не импонировали славянофильские воззрения, в связи с чем Степанова выдвигает предположение, что его антипатии могли сказаться на внутренних взаимоотношениях внутри МХО, которое покинули в 1857 году Хомяков, Шевырев и Чертков⁴⁰¹. В Москве Закревский виделся воплощением реакционности николаевского царствования, невежества и противником интеллигенции⁴⁰². Он не особо учитывал мнение других членов МХО (которые по-видимому планировали заняться введением наук позднее, более последовательно и изыскав на это средства), в частности, неожиданно скорое введение наук в училище было его личной инициативной⁴⁰³.

³⁹⁷ Подробнее о связях славянофилов и МУЖВ писала С. Степанова, см.: там же. С. 45–57.

³⁹⁸ Там же. С. 50.

³⁹⁹ На этот факт также указывала С. Степанова, см.: Там же. С. 134.

⁴⁰⁰ Письмо А.Г. Собоцинского Н. А Рамазанову 31 дек. 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 15. Л. 81–81 об.

⁴⁰¹ Там же. Степанова отмечает и другие причины, по которым вышли из членов МХО перечисленные персоны.

⁴⁰² О репутации А. А. Закревского, см, например: Чичерин Б. Н. Воспоминания, мемуары. М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2001. 91–92. Более положительный взгляд на Закревского, см.: Фигнер А. В. Воспоминание о графе А. А. Закревском // ИВ. 1885. Т. XX. Апрель. С.666–671.

⁴⁰³ Е. Я. Васильев описывает в письме к Рамазанову вечер у Лорис-Меликова, которому было поручено заниматься поиском преподавателей научных дисциплин для Училища. На том вечере преподаватели обсуждали казус водворения наук в Училище и сетовали, что их мнение не учли в этом вопросе. Присутствовавшие на том вечере и два представителя Совета МХО подтвердили, что им также ничего не было

Однако, о деятельности Закревского встречаются различные оценки⁴⁰⁴. Скорее всего, в связи с введением русской и всеобщей истории произошло недоразумение. Закревский попросил ввести всеобщую историю, вероятно потому что так было принято в гимназических курсах Российской империи той поры, где русская история читалась как приложение к ней. Московские художники, очевидно, не вникали в проблемы связанные с традицией преподавания дисциплин в учебных заведениях и потому резко отреагировали на отсутствие русской истории как отдельно преподаваемой дисциплины в Училище.

Рамазанов, служивший с 1847 года преподавателем скульптуры в Училище, отсутствовал на заседаниях Совета МХО, во время обсуждения введения научных дисциплин. Он был чрезвычайно возмущен фактом пропуска русской истории и французского языка в числе вводимых в Училище предметов. По этой причине, он составил письмо «По поводу новой программы преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния» Вице-председателю МХО, сенатору А. И. Казначееву⁴⁰⁵. Помимо составления письма, он сообщил об этом обстоятельстве Погодину, с которым состоял в товарищеских отношениях и сотрудничал в журнале под его редакторством:

Благодать сошла на наше училище – водворяются науки в нем; в числе их назначены Мифология и Археология, а пропущена Русская История. Мнение моего как специалиста за отсутствием моим долгим в Петербурге, не спрашивали; но я хочу навязать его, - и считаю это моим долгом. Я написал письмо к А. И. Казначееву, как к нашему Вице-Председателю. Прошу Вас прочесть Его и сообщить Александру Ивановичу; проходя чрез Ваши руки оно будет иметь более весу⁴⁰⁶.

Рамазанов считал крайне важным ознакомление молодого художника с науками, будучи бывшим воспитанником ИАХ, он оставил следующие воспоминания о годах своего учения: «Насколько я любил науки, особенно историю и словесность, настолько ненавидел

известного об инициативе Закревского и почеркнули его равнодушие к их мнению, в том числе по этому вопросу. См.: Письмо Е. Я. Васильева Н. А. Рамазанову [1858] // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 8. Л. 40 об.

⁴⁰⁴ Закревскому удалось сделать блестящую военную карьеру, не имея связей при дворе. О начале карьеры Закревским, см.: Давыдов М. А. Оппозиция его Величества / Михаил Давыдов. М.: Зебра Е, 2005. С. 22–24. Вполне вероятно, что отчасти оценка деятельности Закревского была несколько предвзятой. Очевидно, что решение написать Министру Императорского Двора прошение о введении научных дисциплин вступает в противоречие в его характеристику как противника просвещения.

⁴⁰⁵ Это письмо известно по авторской копии, направленной кому-то из знакомых Н. А. Рамазанова: Письмо Рамазанова Н.А. по поводу новой учебной программы преподавания в Училище живописи и ваяния. 1857. О включении курса русской истории в учебную программу (взамен курсов античной археологии и мифологии). 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 23. Л. 180–186. К этому источнику обращался В. И. Плотников, однако, ученый рассматривал это письмо изолировано от институциональной истории МУЖВ, связывая его с призывами обращаться к национальным сюжетам, направленных к русским художникам в отечественной критике в конце 1850-х–1860-е годы. См.: Плотников В. И. Указ. Соч. С. 58.

⁴⁰⁶ Письмо Н. А. Рамазанова М. П. Погодину от 10 февраля 1858 г. // РО РГБ. Ф. 231. (Погодина М. П.) / П. Карт. 27. Ед. Хр. 56. Л. 3.

наружность классов академии»⁴⁰⁷. С одной стороны, педалирование Рамазановым введения отдельного курса русской истории могло быть инспирировано его личным интересом к этому предмету. С другой, напомним, что примерно со второй половины 1850-х годов разговоры о национальной художественной школе в России, начатые уже в 1840-е годы славянофилом Хомяковым⁴⁰⁸, стали усиливаться. Рамазанов был участником дискуссий в русской прессе о существовании в России национальной школы живописи. Но, в отличие от большинства критиков 1860-х годов, ратовавших за развитие жанра, он был, сторонником эволюции исторической живописи⁴⁰⁹. Кроме того, еще при открытии Училища в 1843 году гражданский губернатор Москвы И. Г. Сенявин в своей речи (автором которой был Шевыревым)⁴¹⁰ подчеркивал, что национальное русское искусство может и должно особенно развиваться в Первопрестольной, поскольку:

и физиономия народа, и памятники древности, и исторические памятники, все, все призывает искусство изящное к раскрытию. Переняв через северную столицу сокровища западного художественного образования, Москва может быть назначена к тому, чтобы дать ему свой национальный характер⁴¹¹.

Как представляется, по этой сумме причин, Рамазанов полагал существенным изучение русской истории воспитанниками Училища. В частности, после изложения письма Казначееву своей возлюбленной, он подчеркивал свое «сильное желание способствовать тем [нрзб.] всему русскому», поскольку:

Рабская подражательность, то грекам, то французам, то итальянцам, совершенно убивает у нас все самобытное, как будто Бог на долю русского человека ничего и не послал⁴¹².

⁴⁰⁷ Дневник и записки Н. А. Рамазанова // Русский художественный архив. 1892. Вып. 1. С. 18. Также, см.: Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания / [сост., авт. вступ. ст. и примеч.: Н.С. Беляев науч. ред.: Г.В. Бахарев Б-ка Рос. акад. наук]. СПб.: БАН, 2014. С. 700. Автор вступительной статьи к сборнику публицистических работ Рамазанова, указывает что еще в годы учебы в ИАХ, художник полагал важной задачей изображение сюжетов из отечественной истории в русском искусстве, см.: Беляев Н. Вступительная статья // Там же. С. 12.

⁴⁰⁸ Имеем в виду статью Хомякова «О возможностях русской художественной школы», опубликованную в 1847 году.

⁴⁰⁹ Подробнее об этой дискуссии, см.: Чукчеева М. А. Проблема «национального» в отечественном искусстве: дискуссия об историческом и бытовом жанрах живописи в русской прессе 1860-х годов // Актуальные проблемы истории и теории искусства. Сб. науч.ст. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 351–362; Чукчеева М. А. Трансформация концепции «ut pictura poesis» и новая формула презентации истории в русском искусстве: дискуссия об академической иерархии жанров в отечественной прессе в 1860-е годы // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 28–51.

⁴¹⁰ На авторство речи Шевырева, указывает Степанова, см.: Степанова С. С. Указ. Соч. С. 54.

⁴¹¹ Московское художественное общество // Москвитянин. 1843. № 11. С. 536.

⁴¹² Письмо Рамазанова Н.А. по поводу новой учебной программы преподавания в Училище живописи и ваяния. 1857. О включении курса русской истории в учебную программу (взамен курсов античной археологии и мифологии). 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 23. Л. 186.

Однако, несмотря на твердость в своем решении настойчиво добиться введения русской истории в число читаемых дисциплин в Училище, на полях письма к Погодину Рамазанов все же выразил опасение: «Не отнесут ли мнение мое к неудачному русскому воззрению?»⁴¹³, догадываясь об антипатии к славянофильству, которая превалировала в те годы в МХО. Отчасти, так и была воспринята острая реакция Рамазанова на пропуск русской истории в числе вводимых предметов некоторыми членами Общества, Собоцинский, не без доли иронии, писал ему:

Да, кстати, с чего вы это взяли, что мы пропустили русскую историю? Я думаю, что это вам шепнул какой-нибудь славянофил, который не смог догадаться, что Русская история входит в состав Истории вообще⁴¹⁴.

Рамазанов начал письмо Казначееву с риторического вопроса: неужели такие предметы как мифология и археология способны развить фантазию художника сильнее, чем русская история? Рамазанов подчеркивал уникальность отечественной истории в сравнении с историей других народов и обосновывал пользу от её изучения для развития художеств в России⁴¹⁵. Он форсировал:

Неужели предпочтительнее здесь в сердце России, средоточии православия, в Москве, изощрять фантазию молодого русского человека на любовных проделках Юпитера, нежели на жизни и подвигах Св. Александра Невского. Неужели при изучении языческих мифов, дух юного художника может возвыситься на ту нравственную высоту, на которую может поставить его повествование о подвигах святых митрополитов московских Петра и Алексея? Неужели изучение имен трех парок, девяти муз и занятий последних, необходимее и полезнее знания истории своего родного края?⁴¹⁶

Все письмо Рамазанова построено на противопоставлении – античное vs русское. С целью достижения введения преподавания отечественной истории в Училище, он всячески педалирует важность этого предмета для художника. Справедливости ради, отметим, что автор анализируемого письма, безусловно, не считал совсем бесполезным знакомство будущих творцов с античной культурой, по крайней мере такие воззрения прослеживаются в его критических заметках, написанных позднее, в 1860-е годы⁴¹⁷. Рамазанов отмечает, что

⁴¹³ Письмо Н. А. Рамазанова М. П. Погодину от 10 февраля 1858 г. // РО РГБ. Ф. 231. (Погодина М. П.) / II. Карт. 27. Ед. Хр. 56. Л. 3.

⁴¹⁴ Письмо Собоцинского А. Г. Рамазанову Н. А. от 17 марта 1858 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. хр. 15. Л. 88 об.

⁴¹⁵ Письмо Рамазанова Н.А. по поводу новой учебной программы преподавания в Училище живописи и ваяния. 1857. О включении курса русской истории в учебную программу (взамен курсов античной археологии и мифологии). 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 23. Л. 181.

⁴¹⁶ Там же. Л. 181 об.

⁴¹⁷ Так, в 1862 году, полемизируя со Стасовым он отмечал: «Гораздо страшнее за искусство, когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей их отвратительности, делаются новейшим

греческих и римский героев и так достаточно часто прославляли и в живописи и скульптуре, потому выпускникам Училища – это будет малоинтересно и невыгодно. Прогнозируя общественный запрос в недалеком будущем на произведения, которые будут основаны на сюжетах из национального прошлого (а также локальных историй различных местностей России)⁴¹⁸, Рамазанов подчеркивал:

археология греков и римлян окончательно не будут иметь приложения в будущей деятельности учеников нашего училища, тогда как русская история ознакомит их с великими и поэтическими представителями своей земли, будет в то же время одушевлять их и развивать фантазию прямо к осуществлению многих прекрасных образов нашего отечества, которое до сих пор еще не вызвало к осязаемому бессмертию ни в ваянии, ни в живописи. И где же как не в Москве указать новому поколению наших художников на отечественных героев и других деятелей?⁴¹⁹

Рамазанов, в этом фрагменте продолжает традиционную риторику о значимости роли Москвы для развития отечественной художественной школы, которая обозначилась в московской публицистике уже в 1840-е годы⁴²⁰. Помимо этого, он обращает внимание на недостаток произведений искусства, посвященных деятелям и событиям русской истории и сетует:

Разве нельзя опоясать залу московской биржи, внутри, широкого литого барельефа, изображающего историю Москвы, так мало знакомую большинству русских, и всё потому, что мы постоянно изучаем чужое и не изучаем своего⁴²¹.

поколением художников и служат предметом их любви и восторгов, - и так как подобные содержания картин для большинства публики несравненно знакомее, доступнее и занимательнее Илиады, Одиссеи и истории, то и понятно, что такой живой действительности тысячи рукоплещут; а молодые художники, ободряемые легким успехом, отыскивают в запуски сюжеты один другого пикантнее, один другого грязнее» (Художник. [Рамазанов Н.] На ответ г-на О. Художнику // СЛ.1862. Декабрь. № 49. С.27).

⁴¹⁸ Интересно, что спустя несколько лет Н. А. Благовещенский выступит с инициативой обращаться к историческим сюжетам локальных местностей для преодоления кризиса, в котором находилась русская живопись. (Благовещенский Н. А. К вопросу о губернских художественных музеях. По поводу столетнего юбилея Академии Художеств // Голос. 1864. 25 ноя (7 дек.). № 326. С.1.). Подробности, см. в первой главе.

⁴¹⁹ Письмо Рамазанова Н.А. по поводу новой учебной программы преподавания в Училище живописи и ваяния. 1857. О включении курса русской истории в учебную программу (взамен курсов античной археологии и мифологии). 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 23. Л. 182.

⁴²⁰ Например, ср.: «Неужели покрытый историческою славою древности, великолепный, фантастический Кремль наш не пробудит в душе, оживленной любовью к Родине, желание иметь свою историю в картинах? Неужели Москва, преисполненная отечественной народности, не оживит Русского быта в верных картинах, далеко превосходящих так-называемый genre?» (Рабус К. И. Несколько слов о состоянии живописи в Москве. (Из дневника художника) // Москвитянин. 1851. № 3. Кн.1. С. 212). Коллега Рамазанова по Училищу, преподаватель живописи К. И. Рабус стремился пробудить широкий общественный интерес к московским современным художникам, он отмечал, что недоверие к искусству в обществе тормозит его развитие и не предоставляет возможности писать «многосложные картины».

⁴²¹ Письмо Рамазанова Н.А. по поводу новой учебной программы преподавания в Училище живописи и ваяния. 1857. О включении курса русской истории в учебную программу (взамен курсов античной археологии и мифологии). 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 23. Л. 182.

Рамазанова удручает предпочтение изучения западной истории и их традиций, чем русской истории и ее древностей. По его мнению, восполнить знание античной мифологии, воспитанники, если в этом у них возникнет потребность, могли бы при чтении иностранной литературы, изучив как раз французский язык⁴²². Он был убежден, что

Русская же история должна быть изучаема как первый необходимый предмет после катехизиса. Разве тот только, кто не любит Россию и не знаком с ее историей дозволит себе сказать что-нибудь против этого⁴²³.

Рамазанов предполагал, что глубокое изучение мифологии русскими художниками скорее пагубно сказывается на их творчестве, особенно тех, кто работает с сюжетами из отечественной истории:

какую же пользу принесла эта и важная в глазах других, для художника наука [мифология]? – Как применили ее даже самые даровитые наши художники к своему отечественному искусству? Ниже факты покажут, что изучение мифологии лишь затмило здравый смысл в русском художнике; попав на мифологическую стало быть и аллегорическую рутину, не сумел он проявить и в своем искусстве самых простых, удобопонятных предметов⁴²⁴.

В качестве примера последствий изучения античной мифологии, Рамазанов приводит статую Ломоносова Мартоса, поставленную в Архангельске. Он отмечает, что архангелогородцам аллегорическое изображение, облаченного в греческую тунику Ломоносова с подле него стоящей нагой фигурой Гения поэзии не нравится и непонятно, именуют его «болваном», винят во всех бедах, таким образом, по мнению Рамазанова, цель памятника (то есть ознакомление с жизнью и деятельностью Ломоносова) не достигается⁴²⁵. Завершает письмо Рамазанов повторением своего утверждения о важности изучения национальной истории со ссылкой на тренды в современном европейском искусстве:

Русская же история, с своей мифологией, археологией, с своими богатырями и преданиям, должна составлять насущное фантазии нашего художника. При подробном ознакомлении с отечественной историей, у нас встанет на ноги свое искусство самобытное, как оно уже возникло во Франции, в картинах Делароша и его последователей, как возникло оно в Баварии, в Валгальских барельефах и других произведениях Шванталлера⁴²⁶.

⁴²² Там же.

⁴²³ Там же.

⁴²⁴ Там же. Л. 184.

⁴²⁵ Там же. Л. 184 об.– 185.

⁴²⁶ Там же. Л. 185 об.

Письмо Рамазанова отражает смену эстетических предпочтений в России, которая происходила на рубеже 1850-х–1860-х годов и свидетельствует о росте национального самосознания в художественном сообществе. Классицистическое искусство, основанное на идеалах античности, начинает устаревать, тогда как реалистические тенденции только усиливаются и становятся предпочтительней. Однако, Рамазанова вряд ли можно причислить к строгим «приверженцам реализма»⁴²⁷. В рассмотренном письме, в большей степени, выражены славянофильские эстетические позиции. Известно, что Рамазанов примыкал к «молодой редакции» журнала «Москвитянин», печатая в журнале статьи о русских художественных успехах. В 1855–1856 году «молодая редакция», как отмечают К. Ю. Зубков и А. В. Вдовин, пересматривает свои эстетические воззрения и начинает интересоваться национальным значением русской литературы, ориентируясь в том числе на тексты славянофилов, посвященных возможности зарождения «русской художественной школы»⁴²⁸. Однако, в отличие от других членов «молодой редакции» «Москвитянина», Рамазанов скорее разделял идеи «старой редакции» журнала (Шевырева и Погодина)⁴²⁹ и уже в ранних своих текстах обращается к проблематике «национального» в русском изобразительном искусстве, в которых возникает антитеза античное и русское. В частности, в статье, в которой рассматривается картина художника-любителя А. П. Мясоедова «Мамаево побоище», Рамазанов делает следующее замечание:

В исторической живописи русской школы едва ли не Угрюмов первый воскресил своею бойкою кистью красноречивые страницы нашей истории в огромных картинах своих: Возведение на царство Михаила Федоровича Романова, Покорение Казани и Ян Усмович. Долго после него в мастерских русских художников, за исключением образной живописи, изображались лишь герои Древней Греции, Рима и боги и богини греческой мифологии, что и отзывалось в самых программах учеников Академии. И скульптура, ближайшая родственница живописи, рядила русских героев в римские тоги и в греческие туники. <...> Только развязывая и снимая с русской ноги сандалий, мы можем стать на свою ногу, и только в таком случае искусство сроднится с народом, чего начатки мы уже видели⁴³⁰.

⁴²⁷ Это отмечал, прежде всего, Плотников, см.: Плотников В. И. Указ. Соч. С.26.

⁴²⁸ Зубков К. Ю., Вдовин А. В. «Спор Петербурга с Москвою». Литературная полемика первой половины 1850-х годов // "Современник" против "Москвитянина": литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / [Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) Рос. акад. наук]; изд. подгот.: А. В. Вдовин [и др. отв. ред.: А. Ю. Балакин и К. Ю. Зубков]. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 29–30.

⁴²⁹ Степанова отмечает, что Шевырев оказывал влияние на Рамазанова, она также обращает внимание на схожесть их публицистики: Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. СПб: Искусство-СПБ, 2005. С. 56. Близость текстов Рамазанова к публицистике славянофилов отмечал и Плотникова, см.: Плотников В. И. Указ. Соч. С.26.

⁴³⁰ Рамазанов Н. А. Замечание о картине г. Мясоедова // Москвитянин. 1852. № 4. С. 135–136. Также, см.:

Таким образом, Рамазанов последовательно пытался повлиять на обращение русских художников к отечественной истории для формирования национальной школы живописи. Введение русской истории было важно преподавателям Училища и идеологически. Приобщая будущих художников к изучению отечественной истории и культуре, Училище таким образом противопоставляло себя космополитичной Академии в Петербурге.

Через несколько дней после «жалобы» Рамазанова Погодину, который очевидно поддержал его мнение, от Казначеева поступил ответ о сложившейся ситуации по поводу введения русской истории. Вице-председатель, прежде всего выразил несогласие с Рамазановым в преуменьшении значения мифологии для воспитанников Училища, справедливо отметив, что без знакомства с нею им мало будут понятны произведения старых мастеров⁴³¹. По поводу же преподавания истории, Казначеев заметил:

При назначении курса наук Всеобщей Истории, мы отнюдь не могли предположить, чтобы кому-нибудь пришло в голову исключить из нее русскую историю. Напротив, мы рассуждали и говорили: что преподавание русской Истории надлежит производить преимущественно, специально, с большою подробностью, не ограничиваясь принятым в ученом совете подразделении общих периодов и эпох⁴³².

Видимо, Закревским было принято решение, что читать русскую историю в Училище следует также как её преподавали в гимназиях в 1850-е – 1860-е годы, то есть в контексте всеобщей истории, но чуть более расширено⁴³³.

Совет МХО, скорее всего, действительно, обсуждал введение курса «Русская история и русские древности», по крайней мере, в проекте программ⁴³⁴, которая была приложена к записке МХО по поводу ходатайства введения наук, эта дисциплина

Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания / [сост., авт. вступ. ст. и примеч.: Н.С. Беляев науч. ред.: Г.В. Бахарев Б-ка Рос. акад. наук]. СПб.: БАН, 2014. С. 73.

⁴³¹ Письмо А. И. Казначеева М. П. Погодину 19 февраля 1858 г. // РО РГБ. Ф. 231 М. П. Погодин Карт. 14. Ед. Хр. 39. Л. 7.

⁴³² Там же. Л. 7 об.

⁴³³ О преподавании русской истории в гимназиях в ту пору, см.: Добряков А. Русская история в русских гимназиях // ЖМНП. 1863. Т. XVIII. №. 4. С. 71–76. Добряков отмечает, что русской истории уделялось значительно меньше внимание, чем всеобщей. Также он отмечает неудовлетворительное качество учебников той поры, по которым читались уроки, которые разбавлялись выдержками из трудов Карамзина и Соловьева.

⁴³⁴ С. Степанова предполагает, что этот документ мог появиться ближе к концу 1859 года, после внутренних дискуссий среди преподавателей МУЖВ о методике преподавания, однако ссылок, подтверждающих этот факт исследовательница не приводит, см.: Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. СПб: Искусство-СПБ, 2005. С. 136–139. Однако, вряд ли документ появился столь поздно, во-первых, дискуссия о которой упоминает Степанова произошла в конце 1857-го–1858-м годах, а во-вторых уже во втором полугодии 1858 года русская история преподавалась в Училище, см.: Годовые отчеты Совета Художественного общества, списки учащихся, докладные записки преподавателей с отчетами об учебных планах, успеваемости учащихся и др. март 1851–3 июня 1859 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 111. Л. 432.

фигурировала⁴³⁵. В программе были прописаны какого способа преподавания следует держаться при чтении того или иного предмета воспитанникам Училища. По поводу преподавания Русской истории давались следующие рекомендации:

В преподавании Русской Истории надобно всего более держаться простого, верного, ясного и немудренного рассказа самих событий, по летописям и Истории Карамзина, для древнего ее периода; в преподавании же Русских древностей иметь в виду по векам одежды Русских, их оружие, утварь и проч., руководствуясь изданиями Памятников Государственных древностей⁴³⁶, Историю вооружения войск⁴³⁷, сокровищами Оружейной палаты и проч. При этом необходимо доставлять художникам средства к тому, чтобы они срисовывали подобные предметы со старинных образцов⁴³⁸.

Как видно, члены Совета при составлении программы с большим вниманием отнеслись к адаптации предмета для художников, планируя чтение лекций, основываясь не столько на школьных учебниках (как это было принято в школах, гимназиях, семинариях)⁴³⁹, а ориентируясь, в большей степени, на источники и труды историков, а также делая упор на их ознакомлении с визуальным материалом (в частности с памятниками национальной старины)⁴⁴⁰.

Очевидно, чтобы избежать еще большего скандала, поскольку известие о пропуске в числе научных дисциплин – Русской истории получило, благодаря Рамазанову, огласку в интеллектуальных кругах Москвы, в 1858 году в Училище пришли к компромиссному решению: ввести преподавание «Русской истории и древностей», а также оставить в лекции

⁴³⁵ В записке говорилось: «Науки необходимые для полного образования художника суть следующие: 1. Священная История в связи с Еврейскими древностями и с иконописанием по древним Византийским и Русским памятникам религиозного искусства. 2. Русская история и Русские древности. 3. Всеобщая история и всеобщая археология, преимущественно Греческая и Римская. 4. Русская География. 5. Всеобщая География. 6. Русский язык и Русская Словесность. 7. Мифология Греко-Римская, Славянская и всемирная. 8. История и Теория изящных искусств, преимущественно Живописи и Ваяния. 9. Анатомия. 10. Итальянский язык и словесность» (Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21 Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847 – 27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847–27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 87. Л. 19 об.).

⁴³⁶ Имеются в виду: Древности Российского Государства (1849–1853), подготовленные Ф. Г. Солнцевым.

⁴³⁷ Предполагаем, что имеется в виду: Историческое описание одежды и вооружения российских войск, с рисунками, составленное по высочайшему повелению, с рисунками (1841–1862), вышедшее под редакцией А. В. Висковатова.

⁴³⁸ Там же. Л. 20.

⁴³⁹ Отметим, что школьные учебники мало удовлетворяли качеством как преподавателей, так и учащихся в 1840-е–1850-е годы, см. подробнее: Фёдорова Н. Г. «Воспитание историей» по гимназическим учебникам в первой половине XIX века // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: коллективная монография в честь профессора И.М. Савельевой. С. 74–91.

⁴⁴⁰ В. И. Плотников предполагал, что на создание курса по русской истории повлияли труды И. Е. Забелина, однако, вряд ли можно установить связь между сочинениями историка и введением общеобразовательных предметов в Училище в 1858 году. См.: Плотников, см.: Плотников В. И. Указ. Соч. С. 60. Скорее всего, интерес к бытовой стороне отечественного прошлого мог быть инспирирован влиянием славянофилов.

по мифологии и археологии. Впоследствии русскую и всеобщую историю⁴⁴¹ в Училище читали исключительно как отдельные дисциплины, разные преподаватели, что отличалось от того как эти предметы преподавались в большинстве учебных заведений Российской империи, включая ИАХ⁴⁴².

Примерно первые десять лет после введения научных дисциплин в Училище русская история читалась согласно с рекомендацией данной в проекте программ преподавания научных дисциплин, составленного членами МХО. За это время в Училище сменилось четыре преподавателя русской истории⁴⁴³, к отбору которых МХО подходило весьма тщательно⁴⁴⁴. Наиболее приближенно к изначальной программе МХО, читал курс первый преподаватель русской истории в Училище – В. Н. Собчаков, в основном ориентируясь на «Историю государства российского» Карамзина. Изложение истории делилось по периодам правления от первых русских князей до царствования Николая I (впоследствии последующими преподавателями повествование было расширено до правления Александра II). В первые годы преподавания, помимо лекций, разбавленных рассказами о древнерусском быте и раздачи кратких записок (конспектов), которыми ученики могли руководствоваться при изучении дисциплины, Собчаков задавал в качестве домашнего задания читать выдержки из Карамзина⁴⁴⁵. Судя по отчетам преподавателей, в Училище, первые несколько лет после введения научных дисциплин, внимательно следили за достижениями русской исторической науки и пытались ориентироваться на актуальные исследования отечественных историков. После выхода брошюры Костомарова в 1860 году «Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях» при чтении русских древностей Собчаков использовал её как руководство и задавал чтение из неё⁴⁴⁶. В эту пору преподаватели Училища, включая Собчакова излагая события русской

⁴⁴¹ До 1870-х годов в Училище читали только Древнюю и Всеобщую историю, начиная с 1870-х годов до правления Наполеона. См.: Отчет за 1870-1871 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. Хр. 32. Л. 63.

⁴⁴² В 1894 году, после смерти преподавателя всеобщей истории и географии Н. С. Маслова, Побойнин просил совет МХО передать преподавание русской и всеобщей истории ему. См.: Прошения лиц поступить на службу, в училище, но не поступивших // РГАЛИ. Ф. 680. Ф. 680. Оп. 1. ед. хр. 230. Л. 27.

⁴⁴³ Помимо русской истории, преподаватели читали еще Русскую географию (за исключением Н. Кондакова, который читал курс по раннехристианскому и византийскому искусству).

⁴⁴⁴ Известно, что при выборе преподавателей в МУЖВ члены Совета выбирали исходя из собранных сведений о преподавательском опыте кандидатов. Порой они руководствовались рекомендациями именитых историков, так после того как Н. Кондаков покинул пост преподавателя русской истории, С. М. Соловьев советовал взять на это место некоего добросовестного преподавателя русской истории С. Н. Гаврилова. См. по этому поводу: Журнал совета Московского художественного общества // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. Хр. 29. Л. 5 об. Однако преподавал этот преподаватель весьма недолго, в 1869 году этот пост занял кандидат Московского университета И. И. Побойнин, который преподавал в Училище примерно до 1898 года.

⁴⁴⁵ Годовые отчеты Совета Художественного общества, списки учащихся, докладные записки преподавателей с отчетами об учебных планах, успеваемости учащихся и др. март 1851–3 июня 1859 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 111. Л. 432.

⁴⁴⁶ «По предмету Русской Археологии пройдены статьи, касающиеся домашней жизни и нравов Великороссиян в XVI–XVIII ст. по руководству Костомарова. Статьи о следующем: домашняя мебель и утварь, обзор домашней жизни, здоровье и болезни, семейные нравы, прием гостей, пиршество, праздники и

истории, основывались на вышедшем в 1860-м году учебник – «Краткие очерки русской истории», подготовленные русским историком антинорманистом Д. И. Иловайским⁴⁴⁷, который благодаря своей патриотической направленности, монополизировал педагогическую литературу по истории с 1870-х годов⁴⁴⁸.

Наиболее проработанный, продуманный, и в некотором роде, радикальный курс по русской истории в Училище, был создан будущим выдающимся ученым-византистом Н. П. Кондаковым, читавшим лекции художникам после выпуска из Московского университета с 1865 по 1868 годы. При составлении занятий он ориентировался на сочинения Карамзина и Соловьева при изложении древнего периода истории⁴⁴⁹, о смутном времени – на современные работы Костомарова⁴⁵⁰, лекции о Петре I базировались на работах Н. Г. Устрялова, Соловьева⁴⁵¹ и П. К. Щербальского⁴⁵². При чтении лекций о русских древностях и истории культуры Древней Руси Кондаков основывался на свежих сочинениях Забелина⁴⁵³, Ключевского (работу, основанную на его диссертации, которая была посвящена известиям иностранцев о Московии)⁴⁵⁴, Костомарова⁴⁵⁵ и автора популярных книг по русской истории для детей В. И. Водовозова⁴⁵⁶.

И. И. Побойнин, вступивший в должность в 1868 году, изначально руководствовался наработками Кондакова⁴⁵⁷, однако, затем, постепенно, преподавание русской истории в

домашние обряды» (Дело о переизбрании председателя и членов художественного общества, и годовые отчеты преподавателей Училища об исполнении учебных планов и успехах учеников // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 185. Л. 146).

⁴⁴⁷ Там же.

⁴⁴⁸ Подробнее об Иловайском и его учебнике истории, см.: Фукс А. Н. Русская история в школьных учебниках Д. И. Иловайского // Отечественная история. 2008. № 5. С. 185–192; Чекурин Л. В. Историк Д. И. Иловайский: педагог и ученый (1850-1860-е годы). Рязань: Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. образования "Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина", 2018. С. 172–175. Конечно, следует уточнить, что для 1860-х годов учебник Иловайского был прорывом в школьной литературе, он отличался, как отмечают исследователи, ясностью изложения и отсутствием серьезных ошибок.

⁴⁴⁹ Отчеты инспектора и преподавателей Училища // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 31. Л. 92.

⁴⁵⁰ Там же.

⁴⁵¹ Там же.

⁴⁵² Там же. Л. 27.

⁴⁵³ Там же. Л. 27, 92.

⁴⁵⁴ Там же. Л. 92.

⁴⁵⁵ Там же. Л. 27, 92.

⁴⁵⁶ Там же. Л. 27.

⁴⁵⁷ Подробно какие лекции Кондакова, в каком классе читались, см.: Протоколы заседаний Московского Художественного общества // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. Хр. 29. Л. 23–26 об. Кратко программа Кондаковым излагалась в отчете: «По Русской истории в IV кл. пройдено до царствования Петра Великого, при чем обращено было особенное внимание на древний период и быт Славян в этот период (по Истории Карамзина и Соловьева), а также на царствование Иоанна Грозного (чтение по Истории Соловьева) и Смутное время (чтение из нового сочинения Костомарова). Очерк быта Русских в XVII веке составлял предмет особых чтений по книге Ключевского «о Московском Государстве по известиям иностранных послов».

Курс Истории в V кл. обнимал эпоху от царствования Михаила Феодоровича до царствования Александра Павловича (чтение по Истории Петра Великого Устрялова и XVII т. Ист. Соловьева).

Преподавание Археологии было ведено по-прежнему в виде лекций, мною составлен и распределен на двухгодичный курс; пройдены были также две главы из книги Забелина «Домашний быт русских царей» - Глава II стр. 186-193 и глава III стр. 216-237.

Училище свелось к изложению событий по учебнику Иловайского⁴⁵⁸ (как это было принято в других средних учебных заведениях Российской империи), а изучение его воспитанниками русских древностей, по-видимому, после 1870 года вовсе прекратилось⁴⁵⁹.

Помимо чтения общеобразовательных дисциплин в Училище, с 1856 года члены МХО пытались устроить добротную ученическую библиотеку⁴⁶⁰. В 1883 году в докладе инспектора Ю. Ф. Виппера был снова поднят вопрос об организации библиотеки в Училище, поскольку покупка книг для большинства учеников была роскошью, а их чтение было, по мнению инспектора и преподавателей, существенной необходимостью⁴⁶¹. Помимо

Лекции распределялись по примеру прежнего года; на курс собственно бытовой Археологии (описание в историч. порядке жилищ, одежд, курганов, металлического, финифтяного и ценинского производств, устройство городов в России и города и Москвы, в особенности (по Забелину, глава I и Костомарову), быта русских царей, устройства Кремля и различных дворцовых зданий) и на описание художественных памятников с включением истории этих городов. К этому последнему курсу присоединены были чтения по древнехристианской Археологии, а именно: древнехристианской архитектуре и живописи; катакомб и про фрески, о мозаиках Рима и Равенны, по архитектуре и живописи византийской, как введение необходимое для понимания последующего курса» (Отчеты инспектора и преподавателей Училища // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 31. Л. 92).

Ср. с программой по русской археологии Побойнина: «Курганы. Их форма. Способы погребения в древности. Вещи, находимые в курганах. Каменная, бронзовая и железная эпохи.

Финифтяное дело в России. Исторический обзор финифтяного дела в России. Производство работ из финифти. Греческие художники финифтяного дела. Отличие русской финифти от византийской. Состав финифтяной массы. Способы наводить финифть на металлы. Памятники финифтяного дела византийского и древне-русского производства. Финифтянные памятники западного производства: немецкого и фряжского. Финифтянные памятники царградского и вообще восточного производства. Памятники русского производства.

Ценина. Производства изразцев. Различие между финифтью и муравой. Постройка, украшение цениной.

Одежда. Древнейшая одежда Русских. Ее отличие от позднейшей. Одежда в 6-м и 17-м веках. Обувь. Мужская одежда. Рубаха. Зипун. Кафтан. Опашень. Однорядка. Шуба. Пояс. Шапки. Украшения. Женская одежда. Рубаха. Летник. Опашень. Шуба. Волосник. Венцы.

Учениками 5-го класса пройдено было следующее:

Об употреблении колоколов, форма колоколов. Замечательнейшие колокола иностранные: Руанский, Берлинский. Эрфуртский, Бреславский и английские. История Московского царь-колокола. Колокол Сергиевской Лавры, колокол Саввина-Звенигородского монастыря, Симонова-Московского монастыря колокола.

Иконопись в России до конца XVII века. Материалы для истории иконописания в России. Иконы-письма Новгородского. Иконы письма Строгановского 1-го, 2-го и 3-го или Барановского. Техническое производство в старых русских школах иконописания.

Очерк истории зодчества в России. в X-XV веках. Влияние принятия христианства Русскими из Византии на искусство вообще. Византийский стиль. Храм Софии в Константинополе. Десятинная церковь в Киеве. Русские храмы с 10-го века по 15-й» (Там же. Л. 132-133). Подробную программу по преподаванию русской истории Побойнина, см.: Там же. Л. 130-132 (Читалась по «Краткой русской истории» Д. И. Иловайского).

⁴⁵⁸ Отчеты И. И. Побойнина по истории после 1870-го года строились следующим образом прошли историю с такого по такой-то период по учебнику Иловайского, см. подробнее: Годовые отчеты Совета Художественного Общества и преподавателей Училища за 1870/71, 1871/72, 1872/73 учебные годы // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 23, 89, 137, 170. Годовые отчеты инспектора Училища и Совета художественного общества // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 291. Л. 43, 59 об., 84 об., 181, 216, 274 об.; Годовые отчеты преподавателей и инспекторов Училища // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. 301. Л. 38, Л. 62.

⁴⁵⁹ В отчетах Побойнина археология в последний раз упоминается в отчете за 1869-1870-й год, см.: Отчеты инспектора и преподавателей Училища // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. Хр. 31. Л. 193.

⁴⁶⁰ Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18–21. Программа предполагаемого преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847 – 27 ноября 1865. 65 л. 28 октября 1847 – 27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 14 об.

⁴⁶¹ Доклады инспекторов Училища К. А. Трутовского, Ю.Ф. Виппера, Н. А. Философова в Совет Художественного общества за 1877-1890 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 326. Л. 6 об.– 8 об.

того, что библиотека могла бы стать подспорьем для воспитанников в постижении вспомогательных дисциплин, Виппер подчеркивает пользу чтения и для художественных занятий:

Преподаватели живописи и скульптуры систематически задают для эскизов темы из истории русской и всеобщей, бытовые темы большей частью из произведений русских писателей, предполагая в учениках знакомство как с теми, так и с другими. А между тем приходится убеждаться на каждом шагу, что весьма многие из способных учеников, составляя эскизы, иногда в первый раз слышат о содержании заданной темы, при всем своем интересе писать, не знают к каким книгам обратиться или, еще чаще, не могут их достать⁴⁶².

Уровень образования воспитанников, и, к сожалению, преподавателей, и инспекторов Училища, оставался не удовлетворительным. Виппер напоминает Совету МХО об их миссии – выпускать из Училища «образованных художников» и обосновывает просьбу жертвовать средства на организацию библиотеки, поскольку:

Эта в высшей степени важная сторона в подготовке будущих художников не может быть выполнена в течение каких-нибудь пяти лет одними только обязательными занятиями в научных классах. Разумному, последовательному чтению здесь должна быть отведена огромная роль; ученики по возможности должны познакомиться с произведениями русских писателей классических и лучших современных, с произведениями выдающихся западных писателей, с лучшими и доступнейшими историческими и историко-литературными сочинениями, не говоря уже об сочинениях по истории, теории и критике искусства⁴⁶³.

Осуществить организацию ученической библиотеки в Училище удалось только в 1896 году⁴⁶⁴.

Несмотря на существенные усилия членов МХО и желание преподавателей МУЖВЗ способствовать выпуску из него просвещенных художников, это благородное начинание не увенчалось существенным успехом. Воспитанники неохотно посещали лекции по общеобразовательным предметам (включая занятия по русской истории) и не имели возможности уделять большого внимания их постижению.

⁴⁶² Там же. Л. 7.

⁴⁶³ Там же. Л. 7 об.

⁴⁶⁴ См.: Проект устройства ученической библиотеки. 1896 г. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 584.

2.1.2. Преподавание и понимание русской истории в ИАХ и развитие академической исторической живописи на сюжеты национальной прошлого в России в 1860–1880-е годы⁴⁶⁵.

Как будет продемонстрировано в этом параграфе, в МУЖВЗ и в ИАХ преподавание русской истории и отношение к этому предмету имело несколько различий. Если хотя бы первые годы после введения научных дисциплин преподаватели и руководство Училища следили за современными тенденциями в исторической науке⁴⁶⁶ и стремились к адаптации предмета к художественной практике, то в Академии отношение к русской истории как преподаваемой дисциплине постоянно менялось в зависимости от социально-политического контекста и от эстетических воззрений, к которым придерживался тот или иной профессор или административное лицо.

Картина преподавания научных дисциплин в Академии была куда более запутанной, в особенности с бюрократической точки зрения, чем в МУЖВЗ. Кроме того, распространение сведений о национальном прошлом было распределено в ИАХ по четырем предметам: русская история, история русской церкви, история древнерусского искусства и история русской словесности, и эти дисциплины формально были связаны друг с другом, по-видимому для того, чтобы у воспитанников была возможность получить цельное образование.

Заметим, что, несмотря на различие в подходе к преподаванию вспомогательных дисциплин в двух главных художественных институтах Российской империи, результаты в деле просвещения художников как в Училище, так и в Академии не были плодотворными (во многом по социальным причинам), как того ожидали реформаторы системы образования художников.

⁴⁶⁵ После 1881 года лекции по научным дисциплинам дочитывали воспитанникам, которые поступили до этого года, в связи с тем, что вырос уровень образованности поступающих в Академию. В ту пору стало поступать много молодых людей, получивших качественное гимназическое образование. Обозреватели истории Академии при Александре III отмечают, что ее руководство хотело ввести распоряжение о приеме молодых людей с гимназическим образованием, поскольку считалось, что высокий уровень образованности необходим будущему художнику. См. об этом: Обзор деятельности Министерства императорского двора и уделов за время царствования в бозе почившего государя императора Александра III. (1881–1894 гг.): Ч. 1. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1901. С. 9–10. Также в Отчете Академии за 1881 год отмечалось, что с 1882 года следует принимать в число воспитанников молодых людей, окончивших гимназию. Эта мера применялась с целью расширения преподавания специальных предметов. См.: Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1880 г. по 4 ноября 1881 г. СПб: [б.и.], 1884. С. 3. В 1893 году в связи с обсуждением нового устава, научные дисциплины снова будут находиться в центре обсуждения.

⁴⁶⁶ Конечно в случае с МУЖВЗ следить за тенденциями в русской исторической науке было несколько проще, поскольку многие именитые историки жили и работали в Москве. В частности, авторитетные ученые, подобно Соловьеву, давали советы по выбору преподавателей в Училище.

Воспитанию будущих исторических живописцев в ИАХ во второй половине XIX столетия была посвящена обстоятельная работа В.-И. Т. Богдан, в которой автор сосредотачивается на профессиональной подготовке будущих исторических живописцев, т. е. на практике создания учебных эскизов композиций и программ на серебряные и золотые медали. Автор затрагивает преподавание научных дисциплин в Академии и делает небольшой обзор преподавания истории и археологии будущих живописцев-«историков»⁴⁶⁷. Основываясь на нескольких архивных документах из фонда ИАХ в РГИА, исследовательница делает вывод об основательном подходе к преподаванию научных дисциплин ее воспитанникам и большому вниманию к ним со стороны руководства⁴⁶⁸. В этом параграфе, на основе найденных материалов, которые ранее не привлекались исследователями, мы попытаемся показать более неоднозначную и, скорее всего, не такую «радужную»⁴⁶⁹ картину знакомства будущих художников с отечественной историей (и смежными с ней дисциплинами) в стенах ИАХ. Хотя, конечно, представить реконструкцию даже относительно полной картины обучения вспомогательным дисциплинам в ИАХ во второй половине XIX века вряд ли представляется возможным из-за фрагментарности сохранившихся источников.

Напомним, что в 1840-м году в Устав ИАХ по распоряжению от имени Николая I были внесены существенные изменения⁴⁷⁰, в результате которых было отменено чтение научных (или вспомогательных) дисциплин для ее воспитанников⁴⁷¹. Руководство ИАХ полагало, что молодым художникам следует сосредоточиться на своих профессиональных задачах, т.е. на совершенствовании в технике исполнения произведений, а необходимые им знания по общеобразовательным предметам они смогут получить в других учебных заведениях (гимназиях или университетах)⁴⁷². Очевидно, что принятая академическим руководством мера привела к значительному снижению уровня образования воспитанников ИАХ⁴⁷³, свидетельством чего может служить, например, фрагмент уже упомянутого нами в первой главе рассказа И. Белова «Доморощенный художник». Напомним вкратце сюжет

⁴⁶⁷ Богдан В.-И. Т. Указ. Соч. С. 10-12.

⁴⁶⁸ Там же. С. 12.

⁴⁶⁹ В 1880-е годы критики писали, что ИАХ потерпела фиаско в попытке воспитать образованных художников. См. об этом: Русское искусство за двадцать пять лет. Ст. Дилетанта // ЖО. 1880. № 8. С. 150.

⁴⁷⁰ При Николае I было упразднено училище при ИАХ, где воспитывались ученики за казенный счёт, в нее стали принимать вольноприходящих молодых людей. См.: См.: Ге Н. Н. Жизнь художника шестидесятих годов // Северный вестник. 1893. № 3 (Март). С. 377. Прим.

⁴⁷¹ Подробнее об этом см.: Молева Н. Белюгин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. С. 257

⁴⁷² См.: Ге Н. Н. Жизнь художника шестидесятих годов // СевВ. 1893. № 3 (Март). С. 377. Прим.

⁴⁷³ На это также обращала внимание В.-И. Т. Богдан, см.: Богдан В. - И. Т. Указ. Соч. С. 10.

рассказа. После восьми лет обучения сибирский художник-самоучка Корзинкин написал картину «Иван Грозный и Вассиан» на получение классного художника. В этом рассказе приводится следующий диалог между рассказчиком и Корзинкиным:

- «В бытность в Петербурге, вы не забыли моего совета учиться кроме искусства и наукам?»

- Начал было, Василий Иванович, да трудно показалось. В классах-то у нас не преподают ни истории, ни географии; из дому-то я приехал с одной грамотой, так, знаете, проводил более в Золотом Якорь, да в Любеке.⁴⁷⁴

Процитированный фрагмент (который был основан на ситуациях, которые могли происходить с воспитанниками ИАХ в действительности⁴⁷⁵) демонстрирует, что художники довольно редко стремились к самообразованию и вряд ли посещали курсы наук в других учебных заведениях.

В 1860-е годы началось частичное реформирование ИАХ, закрепившееся составлением нового Устава в 1859 году, которое было поручено И. П. Арапетову (1811–1887) – чиновнику МИДв⁴⁷⁶. В последствии самой главной из них институция расценивала возобновление преподавания научных дисциплин для воспитанников, которое делало образование будущего художника полноценным⁴⁷⁷.

Преобразование произошло во многом благодаря инициативе Вице-президента ИАХ князя Г. Г. Гагарина (1810–1893),⁴⁷⁸ человека достаточно либеральных взглядов, известного

⁴⁷⁴ Белов И. Доморощенный художник // Светопись. Художественный журнал. 1858. № 2. (Февраль). С 59.

⁴⁷⁵ В частности, упомянутые Корзинкиным питейные заведения «Якорь» и «Любек» располагались недалеко от Академии и часто посещались её воспитанниками.

⁴⁷⁶ В Академии Устав начал действовать с 30 апреля 1860 года. О составлении устава, см.: Дело об улучшении положения Императорской Академии Художеств и о составлении нового Устава и штата оной // Ф. 472. Оп. 18 (111/948). Д. 81. И. В. Гинзбург предполагает, что при составлении нового Устава Арапетов руководствовался представлениями двора на образование и не учитывал вопросы изобразительного искусства, однако ссылок на документы, которые подтверждают это в статье не приведено. См.: Гинзбург И. В. К истории Академии художеств во второй половине XIX века // Вопросы художественного образования. 1974. Вып. IX. С.6–7. Однако, при составлении Устава инициаторы старались учесть как повышение уровня образования художников, так и соотносимость с обучением технической стороне. См.: Дело об улучшении положения Императорской Академии Художеств и о составлении нового Устава и штата оной // Ф. 472. Оп. 18 (111/948). Д. 81. Л. 1–2. Реформирование ИАХ рассматривалось Гинзбург, как реакционное явление, чтобы там могли обучаться представители привилегированных сословий.

⁴⁷⁷ В частности, это педалировалось в академических отчетах середины 1870-х годов, см., например: Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1874 г. по 4-е ноября 1875 г. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1876. С. 3; Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1875 г. по 4-е ноября 1876 г. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1876. С. 3.

⁴⁷⁸ Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / изд. под редакцией П.Н. Петрова и с его примечаниями. Ч. 3: 1852–1864: ко дню празднования юбилея Академии / сост. почетный вольный общинник П.Н. Петров. 1866. С. 341. Здесь следует также отметить, что к инициативам князя Гагарина относились внутри Академии скептически, поскольку Вице-президент «был убежден, что для пользы искусства, нужно непременно удалить из академии всех прежних профессоров и устроить отдельные мастерские, по примеру, французской академии, где каждый профессор имеет свою мастерскую и принимает в ней учеников. Раз это желание сделалось известным, все старики профессора стали бояться за свои казенные квартиры. Кн. Гагарин по свойству своего характера, не был в состоянии прибегнуть к крутым мерам, хотя ему сильно хотелось привести в исполнение свой проект. Присутствуя в собрании

своей апологией русско-византийского стиля⁴⁷⁹. Гагарин полагал, что основной задачей ИАХ является образование и воспитание мыслящих художников, «ценимых публикой», но подчеркивал, что воплощение этой задачи будет возможно если Академия станет национальной (народной)⁴⁸⁰. По-видимому, с приходом Гагарина на пост Вице-президента, в ИАХ попытались возродить задачу воспитания образованных художников, с учетом современных социальных условий, изменений в требованиях к образованию, в интеллектуальном климате эпохи и т.д.

По причине снижения уровня культурного развития и образования среди молодых художников (основной контингент обучающихся в Академии не заканчивал гимназического курса), с 1860 года (по уставу 1859 года) в ИАХ, снова вводились общеобразовательные и научные дисциплины (Закон Божий и Церковная история, Всеобщая история и археология, История искусства, Русская словесность, математика и

совета, кн. Гагарин не принимал в прениях никакого участия: очень рассеянный и робкий, он часто своими вопросами доказывал, что он или не слушает, или не понимает, в чем дело. Тогда все решили, что все делается Львовым и, хотя он исполнял только желания и предписания кн. Гагарина, все неудовольствие, возбужденное введением нового устава, обратилось на Львова, которого считали единственным виновником всего, что делалось в академии» (Художник [Львов Ф.Ф.] Воспоминания об Академии Художеств 1859–1861 // РС. 1880. Т.29. Октябрь. С. 338). Интересно заметить, что в 1863 году началось реформирование Школы изящных искусств во Франции, в результате которого появились специализированные мастерские, в которых обучались живописи, скульптуре, архитектуре и гравюре. В том числе, планировалось сократить число награждений римскими премиями. Кроме того, предполагалось, что ученики Школы будут посещать занятия вне мастерских для повышения общего образования. Образование разделилось на практическое и теоретическое, в которое включалось преподавание истории и археологии. См. об этом: Bonnet, Alain. "La réforme de l'École des beaux-arts de 1863: Peinture et sculpture." *Romantisme*. 1996. Vol. 26, no. 93. P. 30; Luxenberg A. *Originality and Freedom: The 1863 Reforms to the École des Beaux-Arts and the Involvement of Léon Bonnat* // *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2017. Vol. 16. No 2. URL: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn17/luxenberg-on-1863-reforms-to-the-ecole-des-beaux-arts-the-involvement-of-leon-bonnat>. Таким образом, можно говорить о том, что реформы петербургской Академии художеств совпали с реформированием Школы изящных искусств во Франции, насколько в России было об это известно, информации, к сожалению, нет.

⁴⁷⁹ Представляется любопытным, что в 1850-х годов за девять лет до вступления Гагарина в должность вице-президента в ИАХ, случился казус в связи с запиской кавказского наместника М. С. Воронцова, в которой предлагалось посылать воспитанников ИАХ в Грузию вместо Италии. Академия дала ответ почему это предложение является нецелесообразным и подчеркнула: «Национальное не есть искусства – а изящное; к сему последнему должно стремиться, а национальное явится само собою. Наша школа есть Русская и никогда не была иною» (Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / изд. под редакцией П. Н. Петрова и с его примечаниями. Ч. 3: 1852–1864: ко дню празднования юбилея Академии / сост. почетный вольный общинник П.Н. Петров. 1866. С. 124). Также об этом, см.: Гинзбург И. В. Указ. Соч. С.4.

⁴⁸⁰ О будущности искусства в России. Записка в трех экземплярах // РО ИРЛИ. Ф. 66. Д. 125. Л. 9. об. Документ не датирован, в машинописном экземпляре указано, что записка бывшего Вице-президента ИАХ. Это указание позволяет предположить, что именно этот документ был написан после 1872 года. Гагарин обращался к подобного рода размышлениям не единожды См., например: Записка о развитии свободных искусств в России, поданная Ее Имп. Выс. Вел. Кн. Марии Николаевны. Князь Г. Г. Гагарин // РО ИРЛИ. Ф. 66. Д. 122. (не датирован), имеется и второй экземпляр: ОР ГРМ Ф. 137. Оп. 1. Ед. Хр. 2385., датированный 1871 годом. С. В. Дмитриев датирует записку из ИРЛИ 1855 годом, см.: Дмитриев С. В. К истории развития идеи создания Российского национального музея в XIX в.: Концепция князя Г.Г. Гагарина (1855 г.) // *Собор лиц: сборник статей*. СПб.: [б. и.], 2006. С. 122. Действительно, она сопровождает «Краткую хронологическую таблицу в пособие по Византийскому искусству», датированной 1856 годом, составленной в г. Тифлис. В этих записках Гагарин излагал свою концепцию национального музея, который должен был оказать влияние на становление русской художественной школы.

механика).⁴⁸¹ Однако, введение научных дисциплин, как отмечалось позднее, не должно было отвлекать юных художников от главной цели обучения в ИАХ – совершенствования своих навыков в живописи, скульптуре и архитектуре. Потому добиться относительно удовлетворительных результатов этой реформы удалось, как полагали в Академии, только к 1874 году⁴⁸².

Несмотря на это уточним, что, согласно правилам, которые были закреплены в Уставе 1859 года, поступающие в ИАХ уже должны были обладать минимальным набором знаний. В частности, каждый абитуриент должен был знать: катехизис и краткую священную историю, русскую грамматику, арифметику, географию, краткую всеобщую, и русскую историю⁴⁸³. С середины 1860-х в 1870-е годы правила поступления стали периодически изменяться. В частности, для поступления было необходимо сдавать вступительный экзамен по всеобщей истории. ИАХ, как и МУЖВЗ, рекомендовала готовиться по изданиям под редакцией И. Д. Иловайского⁴⁸⁴, одобренные Министерством народного просвещения.

Поначалу введение научных дисциплин в ИАХ положительно было воспринято в прессе⁴⁸⁵. Однако, московский историк и археолог К. К. Герц предлагал расширить в ИАХ количество научных дисциплин, включив также курс лекций по истории костюма, предполагая пользу от него для будущих исторических живописцев⁴⁸⁶. Как мы уже

⁴⁸¹ Отчет Императорской Академии художеств с 10 мая 1859 с 10 мая 1859 по 4-е сентября 1860 г. СПб.: Тип. почтового департамента, 1860. С. 13.

⁴⁸² Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1874 г. по 4-е ноября 1875 г. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1876. С. 3.

⁴⁸³ §110 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Сборник постановлений Совета Имп. Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 322. Правила часто менялись, поскольку ИАХ старалась следить за изменениями в преподавании предметов в гимназиях, поскольку ученики, закончившие 4 класса, могли поступать в ИАХ без экзаменов. Программа экзаменов претерпела изменения в 1871 году, когда отменен был курс по Всеобщей истории и который следовало сдавать в качестве вступительного испытания. Однако, правила поступления до 1864 года были не совсем ясными. В 1864 году предпринималась попытка изменения устава ИАХ, в том числе в обсуждениях участвовали преподаватели наук. Сохранилось мнение преподавателя физикоматематических наук Коновалова, который указывал на беспорядочность академических правил поступления. См. подробнее об этом: Дело членов Академии Художеств об изменениях, требующихся в уставе Академии // РГИА. Ф. 789. Оп. 4. 1864. Д. 200. Л. 105-105 об. В. И. Суриков в переписке с родными писал о том, что при Академии были учреждены подготовительные курсы для поступающих, в том числе по научным дисциплинам, однако подробной информации об этом мне так и не удалось найти. (См.: Суриков В.И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1977. С. С. 24).

⁴⁸⁴ Правила для поступления в Императорскую Академию художеств. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1874. С.7.

⁴⁸⁵ См.: П. К. [Ковалевский П. М.] О художниках и искусствах в России (По поводу выставки в Петербургской Академии Художеств) // Современник. 1860. Т. 83. Октябрь. С. 365; В. Т. Ещё посильное, более пространное обозрение нашей художественной выставки // СП. 1860. № 212. 24 сен. С. 867; Плаксин В. Мысли и заметки. По случаю обозрения выставки Академии Художеств // Семейный круг. 1860. №46. 17 ноя. С. 156-160. Герц К. К. Новый устав Императорской Академии Художеств // РВ. 1860. Т. XXVIII. С. 149-158.

⁴⁸⁶ Герц К. К. Новый устав Императорской Академии Художеств // РВ. 1860. Т. XXVIII. С. 138. (В этом случае Герц учитывал опыт Берлинской Академии художеств). Отдельный курс лекций по истории костюма в Академии не читался, однако был организован костюмный класс, где художники могли заниматься изучением

указывали в первой главе диссертации картины на исторические сюжеты (в том числе программы академических воспитанников) в конце 1850-х годов часто грешили анахронизмами, это нередко служило причиной раздражения рецензентов⁴⁸⁷. Некоторые критики выражали надежду, что чтение лекций, в частности по истории благотворно скажется на развитии исторической живописи в России и она сможет подняться до уровня европейских школ⁴⁸⁸.

Если изначально в периодической печати нововведения в ИАХ приветствовались, то начиная с середины 1860-х годов – к ним стало формироваться куда более критичное отношение. Академические реформы той поры стали обсуждаться в контексте дискуссии об упадке русского искусства и причинах, сложившейся ситуации.

В 1864–1865 и 1867 годах в ИАХ планировали пересмотреть Устав, введенный в 1859 году, поскольку ее ученики одновременно одинаково успешно не смогли усваивать курс наук, так и совершенствоваться в художественной технике⁴⁸⁹. В сложившемся положении планировалось брать в ИАХ учеников, уже окончивших гимназию⁴⁹⁰, однако к этому решению академическое руководство пришло только в 1881 году. Особое мнение по поводу возрождения задачи воспитания образованных художников, выразил Крамской, реагируя на обвинения в прессе в сторону ИАХ по поводу кризиса в искусстве:

Все замечают печальное положение искусства и неспособность Академии помочь делу, а между тем считают достаточным бросить два-три поверхностных совета, да несколько громких фраз о невежестве художников, о необходимости для них гуманного развития, и дело, по их мнению, считается поконченным⁴⁹¹.

В отличие от большинства хулителей Академии, Крамской справедливо отмечал, что:

костюмов разных эпох. Сведения об устройстве костюмного класса встречаются в отчетных документах с 1859-го года: Отчет Императорской Академии художеств с 10 мая 1859 с 10 мая 1859 по 4-е сентября 1860 г. СПб: Тип. почтового департамента, 1860. С. 27-28. Подробнее об истории костюмного класса, см.: Богдан В. - И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. С. 62. Прим. 18.

⁴⁸⁷ Т-в. Годичная выставка Императорской Академии Художеств // СО. 1858. № 21. 25 мая. С. 607; Егоров П. Газетные заметки. Беглый взгляд на выставку в Академии Художеств 1859 года // СП. 1859. 25 мая. № 111. С. 442; Злов Антип Петербургский телеграф. Деша 2-я // Развлечение. 1859 № 26. 4 июля. С. 11.

⁴⁸⁸ В. Т. Ещё сильное, более пространное обозрение нашей художественной выставки // СП. 1860. № 212. 24 сен. С. 867.

⁴⁸⁹ Репин приводит следующие воспоминания: «Ученики, даже самые прилежные к науке, в продолжении первых двух курсов в четыре года так перетягивались в сторону искусства, что обыкновенно третий и четвертый курсы всё редели, пустели, и инспекции надо было принимать меры к понуканию учеников посещать лекции и являться на экзамены. Разумеется, единственная строгая мера – исключение из списка учеников». (Репин И. Е. Далекое близкое. М.: Искусство, 1953. С. 227).

⁴⁹⁰ См.: Крамской И. Н. Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств // Крамской И. Н. Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837-1887 / Издал Алексей Суворин; [Под ред. и с предисл. В.В. Стасова]. СПб., 1888. С. 708.; Крамской И. Н. Академия художеств в 1867 году // Крамской И. Н. Указ. Соч. С. 587.

⁴⁹¹ Крамской И. Н. Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств // Крамской И. Н. Указ. Соч. С. 705.

Сколько нам известно все истинно сочувствующие успехам искусства и близко прикосновенные к делу предлагают какие-нибудь меры к улучшению, стремятся искоренить недостатки и, особенно, пополнить пробел в образовании художников, хлопочут, чтобы общее образование шло параллельно со специальным. Бесспорно, художник не должен быть ниже того уровня образования, который существует в обществе в данный момент, но, повторяем, что меры, в роде уже приведенных в исполнение не могут способствовать прочному развитию искусства⁴⁹².

Причины упадка изобразительного искусства в России Крамскому виделись не столько в качестве образования молодых художников, как считали некоторые критики, например, Григорович, сколько в их социально-экономическом положении. Художник считал полумерами решения, принимаемые ИАХ после уничтожения воспитательного училища и статуса казённокоштных учеников, которые содержались за счет государства, таким образом имели возможность получать должное образование⁴⁹³, а не совмещать учебу с заработками. Он полагал, что:

Академия должна быть школой – и ничего больше, со всеми пособиями современного состояния науки: библиотекой, совершенно доступной нуждающимся, музеем, лекциями, необязательными, из вспомогательных наук: история искусств, история народов, по преимуществу с археологической ее стороны, особенно частной их жизни, нравов, обычаев, одним словом в приспособлении к искусству; все эти лекции не должны быть обязательны⁴⁹⁴.

Тем не менее, как видно, Крамской полагал, что ИАХ должна давать воспитанникам необходимые им знания, в том числе по истории в современном на тот момент понимании. Примерно тех же взглядов он придерживался при пересмотре Устава в 1867 году, которые высказал в своей неопубликованной статье.

В 1868 году в «Петербургской газете» было высказано мнение Дмитрия Лопатина – некоего специалиста по пластическим искусствам⁴⁹⁵, что упадок искусств в России произошел после введения Устава 1859 года. Кроме того, он считал, что новый устав

⁴⁹² Там же.

⁴⁹³ Эту мысль он развивал при пересмотре устава как в 1865, так и в 1867 году. См.: Крамской И. Н. Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств // Крамской И. Н. Указ. Соч. С. 707–708; Крамской И. Н. Академия художеств в 1867 году // Там же. С. 587.

⁴⁹⁴ Крамской И. Н. Записка по поводу пересмотра Устава Академии Художеств // Там же. С. 715.

⁴⁹⁵ Характеристика Лопатина, как специалиста была дана редакторами «Петербургской газеты». Кем был Дмитрий Лопатин на самом деле, пока выяснить не удалось.

повлиял и на малочисленность появления академических программ на большую золотую медаль⁴⁹⁶. По поводу чтения лекций по истории, он высказал следующее суждение:

Чтение истории также отнимает у художника много времени, которое ему очень бы пригодилось для занятия чем-либо специальным, относящимся до искусства. Если проповедники и защитники словесных лекций скажут нам, что художник должен знать историю, то мы на это ответим: если художнику придется писать историческую картину, то он и не учась школьным образом истории, напишет картину верно и согласно с фактом. Вот почему, прежде чем составить эскиз предполагаемой им картины, он прочитает по возможности, все, относящееся до содержания предполагаемой им картины. Учился он в академии истории или нет, а все-таки придется справиться с историческими источниками – следовательно, лекции истории, в продолжении академического курса, составляют только бесполезную трату времени, тем более, что историю прочитать в срок академический можно только плохо⁴⁹⁷. (Курсив мой – М. Ч.)

Таким образом, Лопатин считал чтение лекций в стенах ИАХ бесполезным. Рецензент полагал, что художник должен сосредотачиваться на специальных задачах и отмечал, что в рамках, предлагаемых ИАХ курсов качество их все равно будет неудовлетворительным.

Единодушия в вопросе о необходимости общего образования современному художнику, включая в области истории не было. Чуть позже художник и критик А. З. Ледаков высказывал мнение, что будущие исторические живописцы все же должны иметь качественное образование по гуманитарным дисциплинам⁴⁹⁸. Вполне очевидно и то, что без чтения книг по истории и знакомства с источниками создание исторических картин было невозможно, но насколько молодые люди нуждались в лекциях – вопрос оставался открытым. Внутри Академии споры на этот счёт не утихали.

⁴⁹⁶ На выставке 1867 года было выставлено всего две картины на программу – «Смерть Олега». Этот факт вызвал удивление критиков. Картины напоминали театральные сцены и вызывали, в большинстве своем, ироничные отзывы критиков.

⁴⁹⁷ Дмитрий Лопатин Заявление. Возможны-ли успехи искусства при настоящих условиях учения в Академии Художеств // ПГ. 1868. № 68. 22 июня. С. 3–4

⁴⁹⁸ Худож. А.З. Ледаков Наши художественные выставки // СВ. 1881. № 56. 27 февраля. (11 марта). С. 2.

Согласно Уставу 1859 года⁴⁹⁹ обучение в ИАХ длилось шесть лет и распределялось на три отделения⁵⁰⁰. Занятия делились на общие и специальные: как по художественным классам, так и по классам вспомогательных дисциплин⁵⁰¹. Всеобщая и русская истории и смежные с ними дисциплины относились к общим предметам по вспомогательным дисциплинам и преподавались во втором отделении⁵⁰². Лекции по научным дисциплинам читались с утра по особому расписанию. Утреннее расписание лекций являлось одной из причин по которой юные художники редко их посещали.

Приглашенные преподаватели по научным дисциплинам (словесности, истории русской и всеобщей, а также церковной истории, позднее по истории древнерусского искусства) должны были не только читать лекции, но и объяснять содержание программ, которые задавались Советом воспитанникам ИАХ, особенно на тот случай если от заданной программы «требовалось познание обычаев, костюмов и проч.»⁵⁰³. У нас нет сведений о том давались ли воспитанникам ИАХ какие-либо объяснения на этот счет со стороны преподавателей по наукам. Однако можно констатировать, что ИАХ нередко сопровождала задачи программ выдержкой из сочинений авторитетных историков (в основном это были труды: Карамзина, Устрялова, Соловьева), из которых заимствовался эпизод, требующийся для изображения⁵⁰⁴.

Обучение в ИАХ для воспитанников заканчивалось получением аттестата об окончании курса наук⁵⁰⁵. Если молодые художники получали во время учёбы серебряные и

⁴⁹⁹ Устав 1859 года был изменен в 1893 году. Однако, попытки внести изменения в устав или составить новый предпринимались в Академии за этот период трижды: в 1864, в 1867 и в 1872 года, поскольку положения, зафиксированные в нем, нередко вызвали путаницу при решении вопросов образования воспитанников.

⁵⁰⁰ Устав Императорской Академии Художеств [1859] // Сборник постановлений Совета Имп. Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 315–317.

⁵⁰¹ §75 и §76 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Там же. С. 313.

⁵⁰² §78 и §81 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Там же. С. 314, 315. Впоследствии предметы добавлялись (появлялись необязательные общеобразовательные предметы, которые воспитанники могли посещать по желанию) или изменялся порядок их преподавания и т.д.

⁵⁰³ Отчет Императорской Академии художеств с 10 мая 1859 с 10 мая 1859 по 4-е сентября 1860 г. СПб: Тип. почтового департамента, 1860. С. 16. В последствии в документах фигурировало, что: «Некоторые науки, преподаваемые в Академии, предоставляют отдельные вопросы, могущие служить сюжетами для художественных произведений; это в особенности относится до Всеобщей Истории и Русской Словесности. Почему преподаватели сих предметов приняли на себя обязанность обратить особое внимание на такие вопросы и давать по оным ученикам объяснительные чтения» (Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860–1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 17 об.). Как видно из этой ремарки Русскую историю еще пока мало расценивали как предмет, который может служить предметом для художников в ту пору.

⁵⁰⁴ См., например: О назначении программ на звание профессора, академика и свободного художника и об открытии Конкурса // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1860. Д. 145. Л. 6.; Назначение программ на золотые медали для званий академика и художников классного и не классного // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1861. Д. 136. Л. 7, 8, 9.

⁵⁰⁵ Аттестат установленного образца давался академику, прослушавшему курс наук, см.: §90 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Сборник постановлений Совета Имп. Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 396.

золотые медали и желали продолжать своё развитие на художественном поприще, они могли конкурировать на большую золотую медаль, которая давала возможность поехать совершенствоваться за границу⁵⁰⁶. Кроме того, после завершения обучения в ИАХ, ее выпускники имели право получить звания некласного⁵⁰⁷ или класного⁵⁰⁸ художника (степень, которая в свою очередь делилась ещё на три класса). Далеко не все выпускники ИАХ стремились продолжать карьеру по намеченной ИАХ схеме, вершиной которой было получение звания профессора живописи⁵⁰⁹. Так, видный представитель «исторического жанра» А. С. Янов, произведения которого высоко оценивались критиками, начиная с их первого появления в 1879 году на ученических выставках в МУЖВЗ⁵¹⁰, заметил:

Выйду вот из всяких училищ и академий удовольствовавшись званием своб. художника и поправившись в здоровье примусь за дело подвигаясь по мало торенной

⁵⁰⁶ Участвовать в конкурсе на большую золотую медаль допускались только ученики, окончившие академический курс, получивший серебряную и малую золотую медаль. См. об этом: Глава V §119-121 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Там же. С. 322.

⁵⁰⁷ Некласный или свободный художник – звание, которое получал воспитанник ИАХ, окончивший курс обучения и получивший Малую серебряную медаль, а также получал за экзамены не менее трех баллов. См.: Глава VI. § 139 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Сборник постановлений Совета Имп. Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 327. Также в правилах для руководства учеников и вольнослушающих ИАХ отмечалось на основании свода законов Российской империи могли получить право на личное почетное гражданство, если не принадлежали к высшему сословию, а спустя десять лет, если художники отличались на художественном поприще «могли быть возводимы в потомственные почетные граждане». См.: Глава VI. § 131 // Правила для руководства учеников и вольнослушающих Императорской Академии художеств, составленные на основании устава Академии, постановлений Совета и распоряжений начальства. СПб: Тип. Морского министерства в Главном Адмиралтействе, 1870. С. 23. В правилах за 1875 год отмечалось, что некласные художники принимались в гражданскую службу с зачислением в 3-й разряд канцелярских служителей и производились в чин XIV класса. См.: §154 // Правила для руководства учеников и вольнослушающих Императорской Академии художеств, составленные на основании устава Академии, постановлений Совета и распоряжений начальства. СПб: Тип. Императорской Академии наук, 1875. С. 32. Помимо этого, некласные художники и класные художники 3-й степени состояли на действительной военной службе год и шесть месяцев и в запасе армии тринадцать лет и шесть месяцев. См. § 155 // Там же.

⁵⁰⁸ Звание Класного художника присуждалось за получение больших и серебряных медалей, а за сдачу экзаменов по научным дисциплинам, получивших четыре балла за каждый предмет. См.: Глава VI § 140 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Сборник постановлений Совета Имп. Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 327. Как звание класного, так и некласного, можно было получить, не обучаясь в Академии художеств. Для этого соискателю надо было написать программу на тему, которую задаст Совет и сдаче предметов, которые требуются для получения звания в искомой отрасли искусства. См.: Глава VI § 142 // Там же. С. 128. Также в правилах за 1875 год указывалось, что класные художники 1-й и 2-й степени состояли на действительной службе шесть месяцев и в запасе армии четырнадцать лет и шесть месяцев. См.: § 154 // Правила для руководства учеников и вольнослушающих Императорской Академии художеств, составленные на основании устава Академии, постановлений Совета и распоряжений начальства. СПб: Тип. Императорской Академии наук, 1875. С. 32.

⁵⁰⁹ Помимо званий некласного и класного художника, профессора, Академия могла присудить звание Академика. Каждое из этих званий равнялось определенному классу табеля о рангах. См.: Глава VI Возведение художников в почетные звания § 138 Устава Императорской Академии Художеств [1859] // Сборник постановлений Совета Имп. Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 327.

⁵¹⁰ См., например: Урусов Г. Художественная выставка в училище живописи, ваяния и зодчества // СИ. 1879. № 6. 7 января. С. 2; Московские ведомости. Ученическая художественная выставка // Голос. 1880. № 29. 29 января (10 февраля). С. 2; Ур-в. Художественная выставка в училище живописи, ваяния и зодчества // СИ. 1881. № 1. 2 января. С. 2-3.

дорожке исторического жанра – думаю, что это будет лучше, чем сидеть три года на науках учить катехизис и русскую историю, да глядеть на то как пакостят и измываются над искусством⁵¹¹.

Очевидно, что Янов полагал бесполезным получение образования в ИАХ как общеобразовательного⁵¹², так и профессионального. Он не видел преимуществ, которые могла бы дать ИАХ будущим художникам. Художник также отмечал, что оказавшись в Академии, он остался неудовлетворен и разочарован процессом обучения и результатами, которые получались у воспитанников в виде картин на программы на большую золотую медаль⁵¹³. Заметим, что начиная уже с 1860-х годов в прессе неоднократно писали о незавидной карьере художника после окончания ИАХ⁵¹⁴.

2.3.4. Программы на большую золотую медаль по исторической живописи и проблемы национального в русском изобразительном искусстве.

Прежде чем перейти к анализу преподавания русской истории и смежных с ней дисциплин в ИАХ следует рассмотреть отношение к программам по исторической живописи внутри институции и, в частности, к задачам изобразить событие из национальной истории.

Как стало понятно из первой главы, несмотря на скепсис к программам по исторической живописи в прессе, ИАХ продолжала отстаивать первенство исторической живописи в русском изобразительном искусстве. Но, следует обратить внимание на то, что внутри институции не было единодушия относительно как жанровой, так и исторической живописи – в связи с чем решения, которые принимались руководством ИАХ по поводу профессионального образования нередко были непоследовательны и противоречивы.

В частности, Гагарин полагал, что следует идти в ногу со временем и поддерживать любые жанры живописи. Так, 22-го сентября 1862 года в Журнале Академии были

⁵¹¹ Письмо Янова Александра Степановича. неустановленному лицу с обращением Иван Васильевич // РГАЛИ. Ф. 1348. Оп. 4. Ед. Хр. 90. Л. 2. об.

⁵¹² Тем не менее, по-видимому получив неплохое общее образование в Училище

⁵¹³ См.: Письмо Янова Александра Степановича. неустановленному лицу с обращением Иван Васильевич // РГАЛИ. Ф. 1348. Оп. 4. Ед. Хр. 90. Л. 1-2 об.

⁵¹⁴ До появления ТПХВ, художники в основном строили свою карьеру либо по схеме намеченной ИАХ, т.е. получая звания за картины на заданные сюжеты, либо становились после ее окончания иконописцами. О незавидной судьбе художника довольно много рассуждали критики той поры. См., например: В. С. [Стасов В. С.] Ещё о нынешней выставке // СВ. 1865. № 290. 4 (16) ноября. С. 1. Также о положении художника, который решил строить карьеру при ИАХ, получая звания и падения репутации академических профессоров в 1860-е годы отмечали следующее: «Художники поняли, что от мнения совета академических профессоров ни тепло, ни холодно, и общественное мнение гораздо выше и несомненно полезнее. Многие художники и с профессорскими званием сидят без работ и работы их не пользуются никакою симпатию, в то время как простой любитель, не имеющий ровно никакого звания, заслуживает всеобщее уважение и достигает самого лучшего звания – его имени. Ни медаль, ни звание нам, кажется, ей не помогут поднять своего значения и придать полезность своим выставкам». (Н. Выставка в Академии художеств // БВ. 1870. № 379. 21 октября. С.2.).

обозначены новые правила на задачу программ на золотые медали, в том числе и на первую (или большую), получение которой давало право поехать воспитаннику за границу. Ученикам предлагалось:

делать по задаче, вместо эпизода исторического, выражения какого-либо чувства или общего действия, как например: война, грусть, тоска по отчизне, радость и проч., предоставляя ученикам выразить заданную таким образом тему в том роде живописи, к которому он более чувствует влечение⁵¹⁵.

Как видно из описания новых условий выполнения программы на получение первой золотой медали, молодому художнику представлялось право самостоятельно выбирать в каком роде живописи писать картину на поставленную академическими профессорами задачу. Таким образом, выдвинув такие условия, руководство ИАХ пыталось уравновесить жанры живописи: историческую картину, живописи народных сцен (*genre*) и баталию⁵¹⁶. Далеко не все профессора ИАХ были согласны с подобным решением руководства. В частности, скульптор Н. С. Пименов, ознакомившись с этим постановлением, записанным в журнал Совета, выразил свое неудовольствие. Его точка зрения демонстрировала во многом архаичное (классицистическое) понимание исторической живописи как «высшего искусства равного скульптуре и архитектуре»⁵¹⁷. Рассматривая природу исторической картины и выражения в ней человеческих страстей Пименов подчеркивал:

И так в составе исторической картины могут быть все почти или многие способности души в проявлении их разнородных, т.е. соответствующих возрасту, степени умственного и нравственного развития. человека и проч. Сверх всего этого непременно требуется в картине главные закон исторического искусства, как искусства формы и цвета - /l'art du dessin/, а именно истина и изящное во всех ее частях, как сущность всякого искусства, без которой не существуют. <...>. Следовательно, задавая как программу для исторической живописи, факт из истории, неизбежно сама собою является и тема для выражения души, ибо искусство изображает человека⁵¹⁸.

В связи с этим пониманием исторической картины Пименов полагал, что молодым людям, начавшим свой творческий путь как историческим живописцам, следует писать на первую золотую медаль программу, изображающую исторический эпизод, поскольку они

⁵¹⁵ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 19 об.-20.

⁵¹⁶ На это обращала внимание Верещагина, см.: Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века. С. 27.

⁵¹⁷ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 26 об. Также, см. по этому поводу: Верещагина, см.: Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века. С. 27.

⁵¹⁸ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 27-27 об.

изначально выбрали специализацию согласно своему влечению. Скульптор считал, что требуется изменить формулировку в решении Совета и сделать акцент на том, чтобы ученик выполнил программу в том роду живописи «которому он посвятил себя ранее»⁵¹⁹. По мнению профессора, при принятии Советом такого решения сделается возможным, что:

историческая живопись, как главное и высшее искусство живописи, будет являться на Академических конкурсах и выставках в полном своем блеске и будет по справедливости занимать первое место наравне с скульптурою и архитектурую⁵²⁰.

По-видимому, академический Совет прислушался к этому мнению и возвратился к прежней практике предложения программ по выбранной изначально воспитанниками специализации⁵²¹.

Заметим, что ряд журналистов все же лелеял надежду, что рано или поздно, но ИАХ прекратит задавать программы по исторической живописи своим воспитанникам вообще. Так в 1863 году в статье «Расшаркивающееся искусство», авторство которой приписывают некому И. Дмитриеву, по этому поводу выдвигалось следующее суждение:

Говорят, что с будущего года ученикам не станут задавать программы. Пора, господа, давно пора! Ведь у нас же на здании академии огромными буквами красуется надпись: Свободным искусствам. А уж какое тут свободное искусство, если мне прикажут нарисовать, как “Иоанн III разорвал ханскую грамоту?..” И не остановитесь вы в этом случае, тем, что некоторые художники прямо поступают в академию от сохи, что многие из них настолько неразвиты, что не в состоянии сами додуматься до благородного сюжета. Разумеется, они не додумаются, если их все будут водить на помочах.⁵²²

Автор заметки, указывая на социальный статус учеников ИАХ той поры предполагал, что вряд ли ее воспитанники сами взялись бы за исполнение исторического эпизода, будь он из русской или зарубежной истории – поскольку представлений среди них об исторических событиях были, скорее всего, весьма скудны. Тем не менее, программы по исторической живописи продолжали задаваться ученикам Академии, преимущественно, из Библии и классической древности.

Однако подчеркнем, что Гагарин и молодые профессора прекрасно осознавали популярность среди широкой публики жанровой живописи. В 1864 году, когда в Академии

⁵¹⁹ Там же. Л. 28.

⁵²⁰ Там же. Л. 28 об.

⁵²¹ Собственно, в связи с этим постановлением и дискуссией вокруг него, произошел, т.н. «Бунт четырнадцати», см. подробнее об этом: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века. С. 33-37.

⁵²² [Дмитриев И.?] Расшаркивающееся искусство. По поводу годичной выставки в Академии Художеств // Искра. 1863. № 38. 4 окт. С. 529.

встал вопрос о пересмотре Устава о неэффективности введенных преобразований в 1859 году, вице-президент подчеркивал самобытность русского искусства (вопрос, который чрезвычайно его занимал с момента вступления в должность):

За исключением нескольких жанровых картин, появившихся за последние годы и не поднявшихся выше уровня скромной посредственности, мы не можем назвать ничего “национального”, рассматривая ретроспективно нашу живопись⁵²³.

Как и большинство критиков той поры, Гагарин оценивал жанровую живопись как национальное искусство. Очевидно то, что он пытался способствовать тому, чтобы сделать ИАХ национальной и воспитывать художников, которые смогут сделать русское искусство самобытным. Однако, все нововведения, которые исходили от Гагарина принимались весьма враждебно старыми профессорами, которые входили в Совет ИАХ⁵²⁴.

В марте 1873 года Н. Н. Ге и ряд других молодых профессоров Академии в связи с современными эстетическими принципами предлагали усовершенствовать принцип задачи программ на большие золотые медали. Они подали прошение в академический Совет, в котором отмечалось:

Многолетний опыт доказал несостоятельность системы заданий сюжетов при соискании золотых медалей. Историческая живопись одна, оставаясь при этой системе, с каждым годом вместо развития становится более и более живописью условных сюжетов. Принимаем в соображение, что такой существенный вопрос может быть возбужден и рассмотрен в свое время, я ограничился предложением заменить определенные сюжеты “историческими темами”, чтобы хоть в слабой степени, поднять как уровень занятий учеников, так и испытания при оценке их работ; тем более, что такое предложение не нарушало смысла статьи устава. Такие задачи дали бы возможность ученикам проявить свои познания, выбор и художественные способности. Эти, хотя и не в полном значении, подлежали бы испытанию. Предложив со своей стороны две темы из Русской истории: 1) Царь Борис по отношению к убийству Царевича Димитрия и 2) Столкновение двух

⁵²³ Дело о мнениях членов Академии Художеств об изменениях, требующихся в уставе Академии // РГИА. Ф. 789. Оп. 4. 1864. Д. 200. Л. 367 об. Перевод с французского А. Г. Верещагиной, см.: Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века. С. 31.

⁵²⁴ Однако, старые профессора ИАХ полагали, что главный двигателем академических реформ является конференц-секретарь Ф. Львов, а не Гагарин. Львов так описывал атмосферу в ИАХ в конце 1850-х–в середине 1860-х годов: «Все старые члены Академии смотрели на него [конференц-секретаря] недружелюбно, видели в нем какого-то чиновника-реформатора, скрытничали перед ним и притворялись; но так как их взаимные отношения между собою были вообще дурны, то правда угадывалась без особенного труда. Условия, на которых предполагалось возобновить Академию, были приняты всеми весьма недружелюбно» (Художник [Львов Ф.Ф.] Воспоминания об Академии Художеств 1859–1861 // РС. 1880. Т.29. Октябрь. С. 338).

элементов христианского и языческого во время Владимира Святого, и тем самым, устранится от выбора сюжетов, заданных в заседании Совета 10 марта 1873 года⁵²⁵.

Однако, инициатива не была поддержана ректором живописи Ф. И. Иорданом и Советом. Ректор полагал, что все равно будет лучше, если задавать программы для нескольких воспитанников по сложившейся в Академии традиции⁵²⁶.

Как видно, консенсус в ИАХ достигался с трудом. С одной стороны, руководство и молодые профессора внимательно следили за тенденциями в современном русском искусстве и осознавали, что их надо учитывать при обучении будущих художников, с другой – старые профессора Академии придерживались классицистического направления в изобразительном искусстве и едва ли готовы были мириться с реализмом, который в ту пору господствовал и вызывал интерес у публики.

В связи с тем, что в 1860–1870-е годы охотнее приобретались произведения жанровой живописи, мало кто из художников стремился строить карьеру исторического живописца. Тем не менее Академия продолжала оставаться «оплотом» исторической живописи. К концу 1860-х годов она столкнулась с нехваткой профессиональных кадров. Она не могла найти кандидатуру, которая могла бы занять пост профессора исторической живописи, которая для них была синонимом высокого искусства. Таким образом, постепенно руководство осознало необходимость финансовой поддержки воспитанников, которые все же собрались заниматься после окончания Академии исторической живописью⁵²⁷. В последующие десятилетия администрация ИАХ пыталась расширить финансирования исторических живописцев, включая тех, кто писал картины на сюжеты из национального прошлого⁵²⁸.

В 1865 году, в контексте рассмотренной нами в первой главе дискуссии об «историческом жанре», обсуждались, в том числе, и сюжеты, которые следует задавать воспитанникам ИАХ, конкурирующим на золотую медаль. Напомню, что Григорович ратовал за увеличение сцен из национального прошлого в русском изобразительном искусстве. Критик видел причину редкого обращения художников к изображению эпизодов

⁵²⁵ По внесенному в Совет Академии, некоторыми Гг. профессорами, мнению касательно задачи сюжетов при конкурсах на золотые медали. 13 марта 1873 г. // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873 г. Д. 80. Л. 1–1об.

⁵²⁶ Там же. Л. 1 б об.

⁵²⁷ Об этом, см. первую главу.

⁵²⁸ Темы для эскизов по исторической живописи на денежные премии с 1868 по 1884 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 800; Дело правления Академии Художеств. По предложению Его Императорского Высочества, Президента, о предоставлении Членам Совета Академии художественных работ, на особо ассигнованные суммы; тут же по вопросу о распространении его права и на художников, не служащих при Академии // РГИА. Ф.789. Оп. 10.1878. Д. 59.

из русской истории в существенных пробелах в образовании молодых талантов. Он подчеркивал:

Готовятся быть художниками - *а многие ли из них знают русскую историю хоть по гимназическому курсу. О подробном изучении истории уж и говорить нечего.* Понятно, что все эти господа кидаются на жанр; им кажется, что для этого рода живописи не нужно даже грамоту знать; о том, что для этого, кроме таланта к живописи и изучения техники искусства, нужно еще и много, очень много ума, наблюдательности, современного образования, политического и социального смысла и развития, - никто из них и не думает⁵²⁹.

Точка зрения Григоровича была во многом справедлива, хотя отметим, что и гимназическое преподавание истории оставляло желать лучшего⁵³⁰. Она спровоцировала ответную реакцию Академии, в которой её представитель объяснил почему невозможно задавать произведения «исторического жанра» воспитанникам в качестве программ на золотую медаль. Так, представитель ИАХ делал акцент на том, что для создания картин «исторического жанра»:

нужна ведь уже не история по учебнику, а полное знание домашнего быта в данное время. А где у нас обработка, хоть ближайших, положим XVIII века, не только XVII и далее? На чем же основаться молодому художнику? Опять и тут уже вина науки и литературы, а не искусства⁵³¹.

Совет ИАХ полагал, что проблема заключается именно в состоянии изучения русской истории. Они подчеркивали, что пока исследование национального прошлого находится не на должном уровне для того, чтобы была возможность задавать из нее программы для своих учеников. По-видимому, профессора живописи не сильно следили за состоянием исторической науки в ту пору, хотя и имели некоторое представления об ней.

Григорович отметил необъективность суждения представителя Академии, высказанное в печати, отметив вину самой институции за то, что ее воспитанники имеют настолько незначительные представления о национальном прошлом и она не сумела снабдить свою библиотеку необходимыми изданиями и организовать музей русских

⁵²⁹ [Григорович Д.В.] Несчастливая выставка в академии художеств // Голос. 1865. №278. 17 окт. С.2.

⁵³⁰ В частности, довольно много рассуждал о проблемах школьного образования в области истории во второй половине XIX века Ф. И. Булгаков, отмечая зависимость преподавания предмета от политики и отсутствие формирования у учеников видеть причинно-следственные связи. См.: Булгаков Ф. И. Тенденциозный взгляд на преподавание истории // ИВ. 1881. Т. IV. С. 168-176; Ф. Б. [Булгаков Ф. И.] Историческая подготовка // ИВ. 1881. Т. V. С. 127-133. Булгаков Ф. И. Фабрикация учебников истории // ИВ. 1882. Т. VIII. С. 417-420.

⁵³¹ [Бруни Ф. И. ?] Антагонистам Академии Художеств // БВ. 1865. № 257. 25 ноя. С. 2.

древностей⁵³² на таком должном уровне для того, чтобы задавать ученикам программы из отечественной истории. Критик также подчеркивал:

Вы обвиняете науку и литературу: вы говорите, что они вам ничего не подготовили для изучения быта прежнего быта русских. Напрасно! Поищите, – найдете в императорской публичной библиотеке не мало из того, что вам нужно. Правда, это не собрано в одно целое, да этого вы и требовать не имеете права; а если это вам нужно для того, чтобы облегчить труд изучения вашим ученикам, то почему же вы до сих-пор не поручили никому из русских ученых заняться эти трудом, разумеется за порядочное вознаграждение? <...>. Заплатить за такой труд дело учреждения, которое не может существовать без него, что лучше доказывается вашими словами. Не можете же вы сказать, что для этого труда нет в России людей. А пока этого труда нет, как же не позаботиться о том, чтоб составить хотя бы каталог тех сочинений, в которых ученики могут найти нужные им сведения, с подробными указаниями где и что именно они найти могут? Такой каталог академия, если б захотела получила бы от любого русского историка и не за дорогую плату. Но у неё и этого нет, хотя и это уже значительно бы облегчило бы желающих посвятить себя историческому жанру. Наконец, неужели мы виноваты, что ученики академии большею частью люди малограмотные? Кто же в этом более всех виноват: мы, ученики или академия? Кто же должен подумать об образовании учеников академии?⁵³³

Действительно, уже на момент дискуссии появилась масса работ палеоологов (так именовали в России антикваров), в которых описывались древности допетровского времени, но пока без научной критики⁵³⁴ и ряд трудов, где освещался быт минувшего, например: А. В. Терещенко. «Быт русского народа» (1848); К. С. Аксакова «О древнем быте у славян вообще и русских в особенности на основании обычаев, преданий, поверий и песен» (1852); Костомарова «Очерк домашней жизни и нравов Великорусского народа в XVI и XVII столетиях» (1860); Забелина «Домашний быт русских царей в XVI–XVII веках» (1862), которые могли позволить начать развитие исторической картины нового типа на русской почве.

⁵³² Григорович ошибался музей существовал с 1856 года, однако, по-видимому, потому что коллекция не была столь обширна, он решил упрекнуть Академию в том, что им не удалось сделать музей русских древностей.

⁵³³ [Григорович Д.В.] Возражение на наш отзыв об академической выставке // Голос. 1865. №329. 28 Ноя. С. 2.

⁵³⁴ Подробнее о том, какие сведения существовали о древностях допетровского времени, см. реферативный обзор: Чукчеева М. А. Образ допетровской Руси в творчестве В.Г. Шварца и историко-бытовая концепция в русской исторической науке 1860-х гг // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2019. Т. 21. №. 4 (193). С. 76–91. и работу А. Н. Пыпина и Г. И. Вздорнова, см.: Пыпин А.Н. Сороковые года. Перелом в науке исторической и в этнографии // Пыпин А.Н. История русской этнографии. СПб, 1891. Т.2. С. 1-47; Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986.С. 51–59.

Заключительное слово в дискуссии о необходимости познаний в области истории, и должна ли ИАХ обеспечивать своих воспитанников пособиями по археологии и истории, высказал Стасов в статье «Мамки и няньки не впопад». Критик полагал, что нападки Григоровича в этом случае несправедливы в отношении ИАХ и художников в целом. Стасов подчеркивал, что знание истории и археологических подробностей приведут лишь к созданию работ, которые на его взгляд, будут представлять собой малозначимые явления в изобразительном искусстве⁵³⁵.

Нападки Григоровича и других фельетонистов на ИАХ во многом были не совсем объективны. С приходом Гагарина на пост Вице-президента в ИАХ стали происходить значительные изменения, здание учреждения стало адаптироваться под учебные нужды, пополнялись коллекции академических музеев и библиотеки, а курсы научных дисциплин пусть даже и несовершенные, но все-таки воспитанникам читались.

Case-study: программа «Поход Олега на Царьград» 1861 года и исторические дискуссии

Как уже стало очевидно, трудно утвердительно говорить о серьезном влиянии крупных исторических дискуссий на выбор академическим советом сюжетов из отечественного прошлого для программ на большую золотую медаль. Тем не менее, известен один случай, когда задача программы из русской истории совпала с актуальной дискуссией между историками в 1860-е–1870-е годы, который следует рассмотреть подробнее.

В 1861 году Совет ИАХ задал ученикам программу на золотую медаль: «Поход Олега на Царь-Град», сюжет которой основывался на фрагменте из «Истории Государства Российского» Карамзина⁵³⁶. Одним из конкурентов на эту программу был И. Н. Крамской, получивший за нее 2-ю золотую медаль⁵³⁷.

⁵³⁵ В.С. [Стасов В.В.] Мамки и Няньки не впопад // СВ. 1866. 12 (24) янв. №12. С.1-2.; 13 (25) янв. № 13. С.1

⁵³⁶ «Все народы Олегу подвластные Новгородцы, Финские жители Белоозера, Ростовская меря, Кривичи, Северяне. Поляне Киевские, Радимичи, Дульбы Хорваты и Тивирцы соединились с Варягами под его знаменами Днепр покрылся двумя тысячами легких судов на всяком было сорок воинов, конница шла берегом.

Надлежало победить не только врагов, но и Природу, такими чрезвычайными усилиями, которые могли бы устрашить самую дерзкую предприимчивость нашего времени, и кажутся едва вероятными. Днепроовские пороги и ныне мешают судоходству, хотя стремление воды в течении столетий и наконец искусство [sic!] людей разрешили некоторые из сих преград каменных. В IX и X веке они должны были быть несравненно опаснее. Первые варяги Киевские осмелились пройти сквозь их острые скалы и кипящие волны с двумя стаями судов. Олег с флотом в десять раз сильнейшим. Константин Багрянородный описал нам как Россияне в сем плавании обыкновенно преодолевали трудности бросались в воду, искали гладкого дна и проводили суда между камнями, но в некоторых местах вытаскивали свои лодки из реки, влекли берегом или несли на плечах, будучи в то же самое время готовы отражать неприятеля». (Назначение программ на золотые медали для званий академика и художников классного и не классного // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1861. Д. 136. Л. 8-9 об.).

⁵³⁷ Программа была задана в 1861 году, работа Крамского была выставлена неоконченной в 1863 году на академической выставке. Случаи, когда конкурсант предоставлял программу в другие сроки, встречались.

Крамской во время написания картины обратился за консультацией к славянофилу И. С. Аксакову, чтобы тот, по-видимому, разъяснил ему как разрабатывать заданный сюжет и бытовую обстановку той поры. Аксаков, в свою очередь, написал письмо Погодину по поводу академической программы, в котором сообщал:

Дорогой Михаил Петрович. Петербургская Академия Художеств прочитав, вероятно, ваш “Нормандский период”, увлеклась им и задала тему для картины (на получение золотой медали) “Поход Олега на Царь-град и переправа через Днепровские пороги”.

Ко мне явился художник Иван Николаевич Крамской, который хочет добросовестно отнестись к этой задаче: изучает одежды, вооружение, того времени, устройство судов, и проч. Он прочитал Ваш “Норм. период”, но нуждается ещё в некоторых частностях, которые Вы вероятно ему сообщите. Я ему советую резко отличать Варягов, - тогда ещё свеженьких, от племен славянских, которых повлек за собой Олег, и обозначил тип Славянина, хоть по Нестору.

Он уже был у Вас, но Вы тогда ещё не возвращались.⁵³⁸

В. И. Плотников, кратко разбирая эту программу, выдвинул гипотезу, что на молодых художников (или на членов Совета, которые задали этот сюжет), мог оказать влияние громкий диспут между Погодиным и Костомаровым по поводу Норманнского вопроса⁵³⁹, состоявшийся 19 марта 1860 года. Весьма вероятно, что соискатели могли слышать о споре историков или читать о нем в газетах за 1860 год. Стоит также обратить внимание на то, что один из рецензентов припоминал эту дискуссию, рассматривая выставку 1862 года, на которой была выставлена одна из картин на программу «Поход Олега на Царь Град», выполненная Г. С. Седовым⁵⁴⁰.

Не исключено, что предложение Советом ИАХ именно этого сюжета для программы на золотую медаль могло быть инспирировано отголосками дискуссий норманистов и антинорманистов о возникновении государственности на Руси, которые особенно актуализировались вокруг грядущего празднования Тысячелетия России в 1862 году в Новгороде⁵⁴¹. Вероятно, сведения об этих исторических полемиках доходили до академистов. Особенно если учитывать, что конкурс на модель памятника в честь этого

⁵³⁸ Письмо И. С. Аксакова М. П. Погодину от 25 ноября 1862 // ОР РГБ. Ф. 232. П. Карт. I. Ед. Хр. 42. Л. 12-12 об. Также см. выдержку из письма в: См.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1904-1911. Кн. 19. 1905. С. 291.

⁵³⁹ Плотников В. И. Указ. Соч. С. 62.

⁵⁴⁰ «Неудачнее других, по нашему мнению, вышла картина г. Седова “Поход Олега на Царьград” также неудачна, как знаменитый спор г. Погодина с г. Костомаровым» (Я. П. О-ъ. По поводу выставки в императорской академии художеств // Иллюстрация. 1862. № 242. 25 окт. С. 266).

⁵⁴¹ Об этих дискуссиях, см., например: Майорова О. Бессмертный Рюрик: Празднование тысячелетия России в 1862 г. // Новое литературное обозрение. 2000. Т. 43. С. 137-165.

события устраивался самой ИАХ, а проект-победитель был выполнен ее пенсионером М. О. Микешиним.

Также не стоит забывать, что подобного рода сюжеты были вполне традиционны для академического искусства и, безусловно, могли быть заданы ИАХ без какой-либо подоплеки, а просто потому что эти эпизоды были неплохо знакомы членам Совета. Например, можно вспомнить работу Бруни «Поход Олега на Царь Град», выполненную в 1839 году для издания «Очерки событий из российской истории, сочиненные и гравированные профессором живописи Ф. А. Бруни».

Представляется, что прочтение Крамским «Нормандского периода» (1859) Погодина было, скорее всего, личной инициативой художника, который решил с особой тщательностью подойти к изучению заданного Академией эпизода из истории Древней Руси⁵⁴², тем более, что в ту пору было введено новое требование Совета ИАХ к конкурсантам по соблюдению точного воспроизведения исторических событий⁵⁴³.

Неоконченная работа Крамского появилась на академической выставке 1863 года, художник изобразил, как войска Олега тащат суда через Днепровские пороги. Картина осталась почти незамеченной критиками, однако несколько рецензентов всё-таки обратили на нее своё внимание. Один из них высказал мнение, что в целом ранние периоды русской истории неудачны для воспроизведения на живописных полотнах, поскольку: «Несколько слов Нестора могут ли дать живописцу образы, краски, плоть и кровь, необходимые живописцу»⁵⁴⁴. Другой отметил, что художник выбрал значимый эпизод, требующий от него:

близкого знакомства с историческою эпохою Вещего Олега, того Олега, которого историк Шлецер называет вторым основателем Российского Государства, а историк Карамзин называет героем, утвердившим бытие России⁵⁴⁵.

И далее, рецензент упрекнул Крамского в пренебрежении свидетельством о том, что войска Олега шли двумя путями морским и сухопутным и сосредоточился лишь на изображении флота, что по мнению критика «не вполне гармонирует с историей»⁵⁴⁶. Критик близкий к лагерю нигилистов – Д. Д. Минаев отмечал, что публика пришла в недоумение

⁵⁴² Крамской справился с точной передачей деталей заданного Академией сюжета. Отец В. Д. Поленова – археолог Д. В. Поленов отмечал, что программа Крамского была выполнена «верно» с археологической точки зрения. См.: Из воспоминаний Поленова (по записям сына художника) // Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 434.

⁵⁴³ В 1862 году Н. Н. Ге будучи пенсионером ИАХ, писал в своем отчете следующее: «Академия сама создала необходимость влияния науки, а изучение замедляет исполнение, и часто делает на время невозможным». См.: Николай Николаевич Ге: Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 38.

⁵⁴⁴ Дмитриев Н. Г. Годичная выставка в С.-Петербургской Академии Художеств // СЛ. 1863. Сентябрь. № 35. С. 6.

⁵⁴⁵ В. Ч. Листок // СО. № 228. 1863. 23 сен. С. 1800.

⁵⁴⁶ Там же.

при виде изображения «полунагих варваров, вытаскивающих несколько лодок из воды на берег»⁵⁴⁷. Однако, Минаев отметил, что молодые художники, выполняющие подобного рода программы не виноваты, они сами находятся в «тупике», думая, как им исполнить, заданную Советом ИАХ задачу⁵⁴⁸.

Поворот к национальному. Исторические знания среди преподавателей живописи Академии художеств

В конце 1860-х–в начале 1870-х годов в Академии, следуя духу времени, началось возобновление интереса к национальному прошлому. Руководство стремилось подействовать на недостаток произведений на сюжеты из русской истории в изобразительном искусстве той поры. Так, в Журнале постановлений Совета ИАХ говорилось от 23 января 1870 года:

Принимая в соображение, что Императорская Академия художеств, как высшее художественное заведение, обязано покровительствовать в особенности живописи исторической, предполагается самую высшую премию назначить по этой отрасли⁵⁴⁹. Согласно проекту премий, выбор сюжетов предоставлялся самому соискателю, однако ниже было указано, что предметом для этих картин должна быть русская жизнь или русская история без каких-либо исключений⁵⁵⁰. Однако в отношении исторической живописи в проекте была сделана существенная оговорка:

...необходимо, по недостаточной ещё обработке исторических материалов по русской истории, допустить некоторое отступление указав, что по живописи исторические сюжеты должны быть преимущественно из русской истории⁵⁵¹.

Приведённое замечание свидетельствует о том, что, как и прежде члены Совета ИАХ были убеждены в отсталости изучения русской истории, в связи с чем в живописцам-историкам позволяли выбирать сюжеты из любого периода и географического региона. Хотя безусловно историческая наука к тому моменту активно развивалась и постепенно стали появляться издания, на которые художники могли опираться при создании картин на сюжеты из национальной истории.

Красноречиво об исторических познаниях по русской истории у профессоров ИАХ могут говорить их рассуждения относительно предложения 1878 года Его Императорского

⁵⁴⁷ Обличительный поэт [Минаев Д. Д.] Путеводитель по художественной годичной выставке (Поучительная прогулка по залам академии художеств) // Искра. № 37. 27 сен. С. 517.

⁵⁴⁸ Там же.

⁵⁴⁹ Сборник постановлений Совета Имп. Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 42. По исторической живописи решено было назначить стипендию в 1000 руб. сер.

⁵⁵⁰ Там же.

⁵⁵¹ Там же. С. 45.

Высочества президента ИАХ – Владимира Александровича выделять субсидии на развитие русской исторической живописи для поддержки искусства на должном высоком уровне (в понимании ИАХ)⁵⁵². В связи с ним в журнале Совета было зафиксирована следующее:

по вопросу о том, что понимать под историческими сюжетами принять в соображение, что было бы очень стеснительно понимать желание Его Высочества, только в одном строго – классическом смысле, полагали бы: оставить полную свободу в выборе сюжетов, начиная от древнего классического мира и включая историю народа, но только в этом последнем случае исключительно русского; *чтобы избежать сходства в сюжетах признавалось бы необходимым разрешить русскую историю, по периодам или по царствованиям? Но предложение это вызвало разногласие потому, что в каждом отдельном подобном случае, участвующие могут войти в соглашение между собою*; наконец, по вопросу будет ли работа во всяком случае приобретаема, или только тогда, когда признается вполне достойною, - остановились на последнем, мотивируя это тем, что иные работы вероятно не буду и представлены⁵⁵³. (курсив мой – М. Ч.)

Как видно, художники могли обращаться в картинах, в том числе, к русской истории. На первый взгляд рассуждения художников о разделении истории по периодам или по царствованиям, кажутся схоластикой. Тем не менее, заметим, что для традиционной дворянской историографии было характерно деление истории по царствованиям⁵⁵⁴. По-видимому, ряд историков задумывался в ту пору над ее разделением на периоды⁵⁵⁵. Очевидно, что за этими спорами стояло, в действительности, отношение художников к развитию русской истории и их идеологические позиции.

Но, о слабой осведомленности профессоров в русской истории при выборе сюжетов из нее для программ на золотую медаль свидетельствуют записи воспитанника И. Ф. Тюменева, который подробно фиксировал в своем дневнике-воспоминаниях различные случаи из внутренней жизни ИАХ 1880-х годов⁵⁵⁶. Так, он приводит эпизод, связанный с

⁵⁵² Планировалась, что академические выставки будут проходить раз в три года. Первая такая выставка, для которой должны были быть написаны исторические картины, планировалась в 1881 году. Однако, выставка не состоялась. По-видимому, этот проект Академии провалился.

⁵⁵³ Дело правления Академии Художеств. По предложению Его Императорского Высочества, Президента, о предоставлении Членам Совета Академии художественных работ, на особо ассигнованные суммы; тут же по вопросу о распространении его права и на художников, не служащих при Академии // РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1878. Д. 59. Л. 3 об.– 4.

⁵⁵⁴ В частности, это отмечено по поводу деления русской истории у Бартенева, см.: Зайцев А. Д. Петр Иванович Бартенев и журнал "Русский архив". М.: Моск. учеб. и картолитография, 2001. С. 91.

⁵⁵⁵ Киреева, Р. А. В. О. Ключевский как историк русской исторической науки. М.: Наука, 1966. С. 46–47. Заметим, что литературы о дискуссиях, связанных с периодизацией русской истории немного, потому довольно сложно представить полную картину по этому вопросу.

⁵⁵⁶ Дневники Тюменева являются уникальным источником о внутренней жизни ИАХ, которые во многом помогают реконструировать как она протекала не с бюрократической точки зрения.

задачей эскизов по исторической живописи для третних экзаменов в 1881 году. Дежурный профессор живописи М. Н. Васильев не знал какие эпизоды из истории будет задавать ученикам, поскольку сам читал мало и поручил это дело надзирателю академических классов П. А. Черкасову (1834-1900)⁵⁵⁷, который был в товарищеских отношениях с Тюменевым. Тюменев, который чрезвычайно интересовался событиями минувшего (редкий случай среди воспитанников Академии), много читал по этому поводу. Он выбрал двенадцать сюжетов для эскизов как из русской, так и всеобщей истории: 1. Уголино в башне голода (Данте божеств. ком. ад). 2. Смерть Гесслера (Шиллер В. Телль 5 е.д.), 3. Спартанцы в Фермопилах. 4) Роланд в Ронсевальской долине, 5) Казнь Иоанны д'Арк, 6) Шарлотта Корде и Марат. 7) Новгородский волхв (летопись-баллада Мея). 8) Летаргия Дмитрия Красного (разработка сюжета в "Клятве при гробе господнем" Полевого). 9) Пытка Стеньки Разина. 10. Конец Тараса Бульбы (Гоголь). 11. Смерть Игоря Черниговского в Киеве. 12. Умиравший Иоанн Грозный прислушивается к речам бояр, доносящимся из другой горницы. – (экспрессия) и предложил их Черкасову⁵⁵⁸. Из этой группы сюжетов Совет ИАХ выбрал для разработки учеников – «Летаргию Дмитрия Красного», поскольку этот эпизод русской истории, как указывает Тюменев, был совершенно не знаком профессорам ИАХ⁵⁵⁹. Тюменев отмечает, что после этого Черкасову было поручено составить сборник сюжетов, заимствованных из русской истории для того, чтобы задавать программы из него для учеников. По поводу этого отбора, воспитанник отмечал:

Он [Черкасов] набрал книг и принялся оч. ревностно за составление сборника. За несколько дней им было намечено из русской истории 60 сюжетов, *хотя выбор, судя по образцам делался без разбора и критики в смысле художественной пригодности.* – *У меня давно уже была мысль показать, что русская история по драматизму отделки эпизодов, нисколько не уступает историям европейских народов, так прекрасно разработанными в картинах их художниками; если наша же русская история д[о] сих пор остается без художественной разработки в изображениях, то лишь благодаря полному невежеству наших художников, знающих из нее лишь пять-шесть моментов, вроде Крещения Руси, Куликовской битвы, казней Ивана Грозного, да похода Наполеона в 1812 году⁵⁶⁰.* (Курсив мой – М. Ч.)

⁵⁵⁷ Черкасов начинал свою карьеру в ИАХ как заведующий костюмного класса (1859–1863; 1869–1872). Служил инспектором академических классов с 1869 по 1875 годы, а с 1875 по 1892 год занимал должность надзирателя.

⁵⁵⁸ См. подробнее: Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV (1881–1884). 4 сентября – 25 октября 1881. (Переписка дневника в этот новый (IV-й) том начата 14/27 октября 1919) // ОР РНБ. Ф. 796 (Тюменев Ф. И.). Оп. 1. Ед. Хр. 15. Л. 10 об.

⁵⁵⁹ В 1882 году этот сюжет был взят для академической программы на золотую медаль, самой известной работа, выполненной на этот сюжет является картина И. Ф. Селезнева. См.: Там же.

⁵⁶⁰ Там же.

Из этого фрагмента становится очевидно, что профессора далеко не всегда были в курсе дискуссий, которые шли в прессе по поводу русской истории и с трудом представляли развитие исторической науки⁵⁶¹. Выбор сюжетов из национального прошлого для экзаменационных эскизов и программ часто был случаен и вряд ли имел под собой какие-либо идеологические мотивы. Скорее всего поэтому могли появляться такие сюжеты, как рассмотренная подробно в первой главе программа – «Софья Витовтовна...». Тюменев, как и ряд критиков, также видел, что недостаток знаний у русских художников оказывает существенное влияние на отсутствие разнообразия сюжетов из национальной истории в русском изобразительном искусстве по сравнению с западноевропейским. Это явно огорчало Тюменева и он неоднократно задумывался над тем как можно стимулировать интерес к сюжетам из национального прошлого в русском искусстве⁵⁶². В итоге, идея создать сборник сюжетов по русской истории во второй половине XIX века не была реализована, выбранные Черкасовым сюжеты не впечатлили Совет ИАХ, а впоследствии инспектор сам потерял интерес к этому проекту⁵⁶³.

⁵⁶¹ В то же время, нельзя утверждать в полной мере, что в ИАХ имели столь слабые представления о развитии археологии или исторической науки вообще. Князь Гагарин, в частности, был членом Императорского археологического общества. Кроме того, для собирания коллекции русских древностей, хранитель музея христианского искусства В. А. Прохоров совершал экспедиции по городам России, о чем неоднократно сообщалось в академических годовых отчетах. Кроме того, известно, что ИАХ предпринимала «меры к сохранению родной старины от разорения, уничтожения и невежественных обновлений» (Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1872 по 4-е ноября 1873 г. СПб.: Тип. Академии наук, 1874. С. 4). Она считала важным сохранить представления о памятниках хотя бы в рисунках. С этой целью она предполагала отправлять пенсионеров по архитектуре в экспедиции по древним городам Российской империи для реставрации памятников. (Там же).

⁵⁶² В частности, он собирал материалы для доклада и статьи о сюжетах из национальной истории для исторической живописи. Документ представляет собой перечисление картин, посвященных русской истории, помимо работ русских художников, Тюменев привел картину «Иван Грозный» польского художника Матейко. См.: Тюменев И. Ф. Русская история в русской живописи. Материалы для статьи. 1880-е годы // ОР РНБ. Ф. 796. Тюменев И. Ф. Оп. 1. Ед. Хр. 140. К сожалению, публикацию найти не удалось, у нас пока нет свидетельств того, что она появилась в печати. По поводу этого доклада и исторической живописи в России он заметил в дневнике: «я задумал составить к осени сообщение о картинах на исторические сюжеты в русской живописи и сегодня весь день все носился с этою мыслью и ее разработкою. Во-первых, я в будущ. сообщении хочу указать всю важность и значение историч. живописи, т.к. у нас между учениками многие смотрят на нее косо, считая ее искусством для искусства и предпочитая ей нравоучительные жанровые сюжеты из современн. быта, а во-вторых, собираю сведения, как относились к отечественной истории наши живописцы разных времен, причем, кстати можно будет указать и историч. погрешности в некот. картинах. Жаль, что не могу теперь-же приняться за эту работу т.к. почти все время уходит на приготовления к экзаменам. Занятия Всеобщей Историей в подробном виде отодвинул из-за Русск. Истории, которую читаю, вот уже неск. времени, для выписки возможных для живописи тем и сюжетов, – по Иловайскому, Карамзину, Соловьеву и др.; кое-что из быта скифов уже наметил». (Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV (1881–1884). 4 сентября – 25 октября 1881. (Переписка дневника в этот новый (IV-й) том начата 14/27 октября 1919) // ОР РНБ. Ф. 796 (Тюменев Ф. И.). Оп. 1. Ед. Хр. 15. Л. 42).

⁵⁶³ Черкасов предлагал Тюменеву участвовать в составлении этого сборника, но тот отказал за неимением свободного времени. См.: Там же. Л. 11. Заметим, что история про попытку создать сборник сюжетов по русской истории Черкасовым полностью не может быть реконструирована, поскольку документ был частично поврежден.

Лекции по русской истории и смежным дисциплинами. Проблема адаптации к художественным требованиям.

О восприятии введения научных дисциплин воспитанниками ИАХ, сохранились воспоминания Ф. Ф. Львова, который служил в 1860-е годы её конференц-секретарем⁵⁶⁴. Он отмечал:

Введение учебного научного курса было принято учениками с большим удовольствием. Некоторые лекции посещались огромными массами слушателей, так что зала едва могла их вместить⁵⁶⁵; в особенности полны были аудитории, когда читалась история изящных искусств и русская словесность. Был ли это только временный порыв, или преподаватели не сумели поддержать интерес к преподаванию, только впоследствии аудитории стали пустеть, и слушателями остались только самые прилежные ученики.

Между тем, все было сделано чтоб облегчить занятия: печатались записки лекций и раздавались бесплатно, самые лекции читались преимущественно в приложении к искусствам – ничто не помогало⁵⁶⁶. <...> Вообще, в выборе преподавателей, нельзя было быть очень строгим: правда, гонорар был хороший, но выбирать было не из кого.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Ф. Ф. Львов служил конференц-секретарем в Академии с 1859 по 1864 годы. С 1868 года пост конференц-секретаря занял П. Ф. Исеев, который фактически и заправлял академической жизнью вплоть до 1889 года, когда его сослали в Сибирь за казнокрадство. См. подробности об отставке Исеева: История русского искусства: [в 22 т / Гос. ин-т искусствознания; редкол.: А.И. Комеч, д.иск. и др.]. Т. 17. М.: Северный паломник, 2014. С. 220-222.

⁵⁶⁵ В отчете ИАХ за 1859 год о восприятии среди воспитанников введения курса лекций отмечалось сходное с Львовым мнение: «Наши ученики с особенным рвением приняли нововведение, и часто залы лекций едва помещали число желающих слушать преподавание, что утверждает в мнении о необходимости чтения лекций в Академии и удостоверяет в достоинстве Гг. преподавателей, содействующих образованию молодого поколения» См.: Отчет Императорской Академии художеств с 10 мая 1859 с 10 мая 1859 по 4-е сентября 1860 г. СПб: Тип. почтового департамента, 1860. С. 13.

⁵⁶⁶ Известно, что преподаватель по русской словесности учитывал необходимость преподнести предмет, адаптируя его для художников, по поводу того насколько другие дисциплины были сопряжены с художественными практиками судить сложно, но скорее всего, они мало с ними соотносились. Этот предмет впоследствии стал дополнительным, в связи с чем преподаватель составил записку в 1883 году, где излагал, чем он может оказаться полезным для будущих художников. В частности, в этой записке отмечалось: «Он [предмет] должен указать, как изучается для художественных целей произведения писателя, и как изучается для тех же целей писатель-художник. Оттого при чтении авторов в академии нельзя ограничиваться хрестоматией, тем более, что самый выбор отрывков для этих книг задуман их составителями, по преимуществу, для изучения форм слова.

<...>

Кроме этих общих вопросов искусства, изучение литературных произведений важно и для специальных вопросов. И в особенности это относится к компонованию». Далее автор объяснял как разные периоды словесности влияют на характер компоновки произведений искусства». (О разной переписке, касающейся учебного дела и занятий в научных и художественных классах Академии художеств // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1880. Д. 146. №55. от 2 янв. 1883. Л. 83-83 об.).

⁵⁶⁷ Художник [Львов Ф.Ф.] Воспоминания об Академии Художеств 1859-1861 // РС. 1880. Т.29. Октябрь. С. 390.

Как видно из процитированного фрагмента, интерес к общеобразовательным предметам среди воспитанников довольно быстро иссяк. Для чтения лекций по научным дисциплинам ИАХ приглашала преподавателей из гимназий или училищ⁵⁶⁸, хотя кажется отчасти странным, что при неплохом гонораре⁵⁶⁹, о котором пишет Львов ее руководство не смогло пригласить какого-нибудь видного университетского историка (в частности, в те годы лекции по русской истории в Санкт-Петербургском университете читал Костомаров⁵⁷⁰). Это подтверждает распространенную среди критиков XIX столетия мысль о том, что внутри ИАХ имели весьма смутное представление об успехах русской исторической науки.

По поводу чтения научных дисциплин ИАХ в 1860-е годы, в частности, сохранились воспоминания Репина и М. М. Антокольского, которые подчеркивали, что качество преподавания введенных предметов оставляло желать лучшего, за исключением лекций Э. Ф. Эвальда по Русской Словесности⁵⁷¹. Подчеркнем, что несмотря на введенные ИАХ курсы вспомогательных дисциплин, некоторые воспитанники ощущали существенный недостаток образования и впоследствии испытывали комплекс по этому поводу⁵⁷².

Несмотря на то, что представители ИАХ часто высказывались о плохой разработке учеными русской истории к 1870-м годам, по-видимому её руководству пришло осознание того, что все же её профессора незнакомы с актуальной научной литературой. Так, в архиве Академии за 1872 год сохранилась записка, в которой отмечалось:

Исторический отдел библиотеки заключая в себе весьма немного изданий и преимущественно по истории иностранной, нуждается в пополнении сочинениями, преимущественно об истории отечественной.

В последнее время заметно в наших художниках направление к изучению отечественной истории и быта, поэтому беспрестанно являются запросы на разные издания по отечественной истории; не имея возможности удовлетворить желаниям учеников Академии этим не только лишает их средства к образованию,

⁵⁶⁸ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования / изд. под редакцией П.Н. Петрова и с его примечаниями. Ч. 3: 1852-1864: ко дню празднования юбилея Академии / сост. почетный вольный общинник П.Н. Петров. 1866. С. 341.

⁵⁶⁹ За 4 лекции по истории Академия платила преподавателю 500 руб. сер. См.: Дело правления Императорской Академии Художеств. Об увольнении Коллежского Советника Сидонского от должности преподавателя Всеобщей и Русской Истории и о неразб. на его место Кол. Ассесора. Менжинского // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1868. Д. 155. Л. 1.

⁵⁷⁰ Кроме того, в 1860-м году Костомаров издал брошюру по домашней жизни, которую мы упоминали выше в связи с дискуссией в прессе.

⁵⁷¹ Антокольский М. М. Из автобиографии // Марк Матвеевич Антокольский, 1843–1909: Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В. В. Стасова. 1853-1883. СПб.; М.: т-во М.О. Вольф, 1905. С. 912–913.; Репин И. Е. Далекое близкое. М.: Искусство, 1953. С. 133–134.

⁵⁷² В частности, И. Е. Репин, если верить его воспоминаниям задумывался о получении обстоятельного образования в университете. См.: Репин И. Е. Далекое близкое. С. 164–167.

*но даже заставляет отрываться от других классных занятий для посещения публичной библиотеки с вышеупомянутой целью*⁵⁷³. (Курсив мой – М. Ч.)

Эта записка и приложенный к ней список книг демонстрирует, что в Академии даже в 1870-х годах наблюдался недостаток научной литературы по русской истории, начиная, в большей степени, с 1840-х годов⁵⁷⁴ [См. приложение: 1]. Кроме того, отмечается интерес учеников Академии к национальному прошлому, которое они стремились самостоятельно изучать для последующего воспроизведения на полотнах, помимо читаемых лекций⁵⁷⁵.

За рассматриваемый период в Академии сменилось три преподавателя по истории. После введения нового Устава, в ИАХ преподавалась Всеобщая история и археология Коллежским Советником Василием Александровичем Прохоровым⁵⁷⁶, который впоследствии стал хранителем Музея христианских древностей, а с 1870-х годов стал читать курс по Древнерусскому искусству. Однако, через год после введения в Академии научных дисциплин, в отчете за 1860–1861 академический год было зафиксировано следующее:

По опыту оказалось необходимым, кафедру Всеобщей Истории разделить на две: из коих одна была бы собственно той истории, другая бы принадлежала бы отдельно Русской истории: в следствие чего приглашен новый преподаватель Иван Фёдорович Сидонский, с успехом преподающий означенные предметы в 4-й Гимназии и Смольном монастыре⁵⁷⁷.

⁵⁷³ Дело правления Императорской Академии художеств. О приобретении у книгопродавца Базунова, для Библиотеки Академии, книг исторического содержания // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1872. Д. 27. Л. 1-1 об. Подчеркнем, что это была наиболее крупная закупка книг по истории, судя по каталогам, которые были составлены Ф. А. Клагесом: Археология и Древности // Каталог библиотеки Императорской Академии художеств Отдел III. Закрывающий издания вообще до искусств относящиеся и по анатомии, миологии, археологии и древностям, народному быту, костюмам, путешествиям и видам. СПб.: Тип. имп. Академии Наук, 1878. С. 3–17; История, историч. письма, история в картинах, анекдоты // Каталог библиотеки Императорской Академии художеств № IV. Закрывающий Анатомию, народный быт, костюмы, музеи, галереи, архитектуру, орнаменты, утварь, теорию перспективы, журналы, сочинения об искусстве, историю и биографию. СПб.: [б.и.], 1888. С. 43–54.

⁵⁷⁴ В большей степени, как демонстрирует приложение, в академическую библиотеку были приобретены книги 1860–1870-х годов.

⁵⁷⁵ В 1876 году Исеев попросил преподавателя истории Менжинского внимательно рассмотреть академическую коллекцию книг по истории, и особенности по русской с целью ее пополнения. См.: Дело правления Императорской Академии Художеств. Об увольнении Коллежского Советника Сидонского от должности преподавателя Всеобщей и Русской Истории и о неразб. на его место Кол. Ассесора. Менжинского // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1868. Д. 155. К сожалению, сведений о том, как оценил Менжинский академическое собрание исторических изданий, мне не удалось найти.

⁵⁷⁶ Отчет Императорской Академии художеств с 10 мая 1859 с 10 мая 1859 по 4-е сентября 1860 г. СПб.: Тип. почтового департамента, 1860. С. 322.

⁵⁷⁷ Отчет Императорской Академии художеств с 4 сентября 1860 с 4 сентября 1860 по 3 сентября 1861 г. СПб.: Тип. Гогенфельдена и Ко, 1861. С. С. 34. В выписках в журнале академического Совета за 1862 год Русская история наравне со Всеобщей историей и Русской словесностью уже фигурирует как главный предмет для живописцев и скульпторов (с того года предметы стали разделяться на главные и дополнительные). См.: Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 16. Здесь

Таким образом, с 1860-го года в ИАХ началось преподавание Русской истории отдельно от Всеобщей. О преподавании истории Сидонским известно немного из воспоминаний Репина и Антокольского, оба художника отмечают, что он был объектом насмешек воспитанников, которые часто скучали на его лекциях⁵⁷⁸. Скорее всего, Сидонский не доходил до изложения событий из русской истории (по крайней мере мне не удалось найти воспоминаний об этом)⁵⁷⁹, поскольку не успевал прочесть даже историю Древнего Египта⁵⁸⁰. Сидонский закончил преподавать в ИАХ в 1868 году, поскольку его назначили на пост руководителя Шестой Гимназии. Вместо Сидонского в штат ИАХ приняли Коллежского асессора Р. И. Менжинского – отца будущего видного революционера и председателя ОГПУ СССР. В те годы он преподавал историю во Второй гимназии и Пажеском корпусе Его Императорского Величества⁵⁸¹. Он читал лекции в ИАХ вплоть до отмены курсов по всеобщим дисциплинам, т.е. до середины 1882-го года. Воспитанник 1870-х годов Н. А. Бруни весьма положительно отзывался о его лекциях:

Он [Менжинский] обстоятельно и логично излагал свои мысли. Отличался деликатным обращением и изящной речью. В нем было что-то польское. Я любил его лекции, и мне было легко отвечать ему на экзаменах⁵⁸².

Естественно, что по единичным сохранившимся сведениям довольно сложно оценить посещаемость лекций и их восприятие слушателями, очевидно, что преподаватель довольно добросовестно относился к чтению лекций. Безусловно и то, что интерес к тому

также следует отметить, что в 1862 году первоначальный план чтения наук был изменен вместо одного года, планировалась курс наук разделить на два. Помимо этого, вводились репетиции по каждому читаемому предмету. см.: Отчет Императорской Академии художеств с 2 сентября 1862 с 2 сентября 1862 по 1 сентября 1863 г. СПб.: Тип. Гогенфельдена, 1864. С. 2–3.

⁵⁷⁸ Антокольский М. М. Из автобиографии // Марк Матвеевич Антокольский, 1843-1909: Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В.В. Стасова. 1853–1883. СПб.; М.: т-во М.О. Вольф, 1905. С. 913; Репин И.Е. Далекое близкое. М.: Искусство, 1953. С. 133.

⁵⁷⁹ Однако, формально программа по русской истории присутствовала в учебных планах Академии. В РГИА сохранился учебный план за 1866–1867 по русской истории академический год, т.е. до того, как Менжинский занял пост преподавателя. Очевидно, она была составлена Сидонским. [См. Приложение 2.1.]. Курс традиционно начинался с быта и нравов славян и заканчивался на правлении Ивана Грозного.

⁵⁸⁰ В частности, И. Е. Репин отмечал: «Он [Сидонский] смотрел на дело образования серьезно и в продолжении трех лет не мог окончить лекций об одном Египте», см.: Репин И. Е. Далекое близкое. М.: Искусство, 1953. С. 133.

⁵⁸¹ Дело правления Императорской Академии Художеств. Об увольнении Коллежского Советника Сидонского от должности преподавателя Всеобщей и Русской Истории и о неразб. на его место Кол. Ассесора. Менжинского // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1868. Д. 155. Л. 1-2.

⁵⁸² Бруни Н. А. Мое время // Невский архив. 2010. №9. С. 74. За указание на этот источник благодарю А. В. Волошко (ГРМ). По-видимому, Менжинский, действительно, весьма лояльно относился к воспитанникам ИАХ. В частности, в переписанных дневниках И. Ф. Тюменева, сохранилось следующее свидетельство по этому поводу: «С 17 декабря я снова уселся “за книжку” на этот раз по Русск. истории и сдал экзамен 22-го на пятерку. Сдал настолько хорошо, что и сам не ожидал. Менжинский выразился обо мне Черкасову: “Он у меня интеллигентнее всех занимается”». (Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. III. (1877-1881) // ОР РНБ. Ф. 796. Оп. 1. Ед. Хр. 12. Л. 418).

или иному предмету среди воспитанников был обусловлен личной заинтересованностью того или иного ученика.

Подробно о преподавании русской истории Менжинским и специфике этого курса будет уделено внимание чуть ниже, но для начала следует рассмотреть какое отношение было к Русской истории как предмету у Совета ИАХ в контексте преподавания научных дисциплин в ту пору.

Изначально, предполагалось, что историю в ИАХ следует читать как в гимназии, для восполнения пробелов в образовании воспитанников, которые до того не имели глубоких познаний в этой области⁵⁸³. Если судить по сохранившимся литографированным программам, русская история читалась в контексте западноевропейской [Приложение 2.2.], как это было принято в гимназических курсах той поры⁵⁸⁴.

Однако, академисты редко посещали лекции по научным дисциплинам, в том числе по истории, несмотря на это ИАХ все еще была нацелена на воспитание просвещенных творцов и пытался принимать меры по этому поводу. Так, в 1871 году Совет предложил расширить программу вступительных экзаменов и за счет этого сократить преподавание по Церковной, Всеобщей и Русской истории в стенах Академии⁵⁸⁵. Князь Гагарин не одобрил подобную инициативу и высказал по этому поводу особое мнение:

Сего 10 декабря мне сообщены были для просмотра заключения Совета 19 ноября. Я не могу подписать этот протокол потому, что его заключения мне кажутся несогласными с истинными интересами учеников Академии.

Лекции Истории вообще совершенно прекращены для учеников всех отраслей, ибо предполагается, что они слушали их в гимназиях или других им равных заведениях. Но История России одна остается для живописцев, скульпторов, граверов и медальеров, она уничтожена для архитекторов. Это разница происходит оттого, что архитектора должны окончить полный курс гимназии, а прочие отрасли, вышепоименованные могут вступить в Академию, не окончивши курса в гимназии, или окончивши четвертым классом. *До сих пор все логично, но для того, кто знает до какой степени преподавание истории в гимназии мертво и сухо, требуя только*

⁵⁸³ До 1871 года возникала путаница в связи с вступительными экзаменами и преподаванием истории в Академии. В частности, преподаватель физикоматематических наук И. Коновалова в 1864, когда планировалось пересмотреть Устав ИАХ, выражал недоумение: «Сверх сего для вступающих назначено знать краткие Истории: Священную, Всеобщую и России; но есть ли это необходимое требование, когда все эти три Истории преподаются в самой Академии» (Дело членов Академии Художеств об изменениях, требующихся в уставе Академии // РГИА. Ф. 789. Оп.4. 1864. Д. 200. Л. 104-104 об.).

⁵⁸⁴ В гимназиях в 1860-е годы русская история преподавалась скорее, как приложение к истории Всеобщей. В основном, этот предмет читался по учебнику и разбавлялась сведениями из сочинений Карамзина и Соловьева. Подробнее об этом, см.: Добряков А. Русская история в русских гимназиях // ЖМНП. 1863. Т. XVIII. №. 4. С. 71–76.

⁵⁸⁵ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 172.

запоминания чисел, очевидно, что не таковое преподавание пригодно для исторического живописца, который нуждается в знании духа событий и их внешней обстановки.

Я, следовательно, прошу курса истории, составленного для художников (живописцев исторических)⁵⁸⁶. (курсив мой – М. Ч.).

Предложение князя Гагарина составить специальный курс по русской истории для исторических живописцев не встретило поддержки со стороны других членов академического совета. В ответ на соображение, выдвинутое Вице-Президентом, было отмечено, что преподавание истории в гимназиях модернизировалось по сравнению с предыдущими десятилетиями, когда было необходимо зубрить имена и даты:

теперь везде хронология отодвинута на задний план и все внимание обращено на разъяснение причин и последствий известных событий и притом главнейших. Следовательно, едва ли возможно в настоящее время говорить об особом ещё курсе истории для художников, так как другой методы преподавания истории до сих пор еще не изобретено. С другой стороны, мечта художника неуловима. У одних она останавливается на событиях важных; у других напротив какой-нибудь возбуждает интерес, воодушевляет художника и его артистический гений создает из этого ничтожного эпизода превосходную картину. Не важность события создает картину, а творчество художника. Следовательно, преподавание истории так как оно ныне существует во всех учебных заведениях, пригодно и для художников. Но так как мы убеждены, что Императорская Академия Художеств должна образовывать Русских художников. то в заседании 19 Ноября, мы подали наш голос за исключение Всеобщей истории, имея в виду преподавать преподавателю полную возможность расширить курс Русской Истории и ознакомить учеников не только с событиями, но и с развитием внутренней жизни нашего народа, которого объясняют многие события и знания, чего необходимо художнику, как главное вспомогательное средство к точному уразумению истории русской земли и быта ее народа⁵⁸⁷. (курсив мой – М. Ч.)

Отметим, что преподавание истории в гимназиях (о котором с такой уверенностью судят академические профессора) в ту пору зависело во многом от преподавателя и методики, школьные учебники были переполнены именами и датами, которые нуждались в разъяснениях (что замедляло процесс прохождения программы курса), хотя педагоги и

⁵⁸⁶ Там же. Л. 196 об.

⁵⁸⁷ Там же. Л. 198–199.

отмечали, что положение улучшилось с 1840-х годов⁵⁸⁸. В то же время, это одно из первых свидетельств того, что в ИАХ сочли нужным сосредоточиться исключительно на преподавании национальной истории, с упором на рассмотрении её бытовой стороны⁵⁸⁹.

С 1872 года в ИАХ решили оставить преподавание русской истории⁵⁹⁰, отказавшись от Всеобщей. Профессора живописи в связи с этим решением попросили преподавателя истории представить курс по Русской истории [Приложение 2.3], который будет читаться воспитанникам ИАХ⁵⁹¹. В Журнале Совета уже за 1876 год отмечалось, что курс по русской истории разработан с учетом требований художников⁵⁹², однако, это было далеко не так.

Менжинский был специалистом по всеобщей истории⁵⁹³, потому его курс в основном составляли рассмотрение дипломатических отношений России с другими государствами, преимущественно с Литвой и Польшей [Приложения: 2.3; 2.4]. Сохранился конспект лекций этого курса за 1880–1881 учебный год, сделанный И. Ф. Тюменевым, благодаря которому можно довольно подробно рассмотреть, как читал Менжинский русскую историю воспитанникам Академии [приложение 2.4]. Фактически лекции по русской истории напоминали вполне обычный гимназический курс. Менжинский читал лекции через призму крупных политических событий современности, в частности, очевидно на изложение событий прошлого оказала влияние Русско-турецкая война 1877–1878 годов [См.: приложение 2.4. Лекция 2]. Как и в других, учебных заведениях той поры, включая Московское училище живописи, ваяния и зодчества, курс по русской истории читался близко к учебнику Д. И. Иловайского, с редкими вкраплениями сведений из других источников [См.: приложение 2.4. Лекция 15]. Особых указаний на подробности материальной культуры или на интересные эпизоды для воспроизведения в живописи преподаватель воспитанникам не давал. Также за исключением упоминания знаменитой

⁵⁸⁸ См., например: Сиповский В. Д. О преподавании истории в средних учебных заведениях (Читано в С.-Петербургском Педагогическом обществе 2 января 1871 года) // Избранные педагогические сочинения В.Д. Сиповского. СПб., 1911. С. 199–238.

⁵⁸⁹ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 199–199 об. (Всеобщую историю предлагалось отменить и восполнять чтением книг)

⁵⁹⁰ «Советом Императорской Академии Художеств 19 ноября 1871 г. ст. 1. определено:

1) Учебный курс по всем отраслям искусства, за исключением архитектуры, сократить двумя предметами Церковною историей, Историей всеобщей, древней, средней и новой по программам, ныне принятым в Академии распространив это правило на учеников, которые вновь вступят в Сентябре 1872 г., для тех же кои уже находятся в Академии продолжать чтение вышеупомянутых предметов.». (О некоторых дополнениях и изменениях академического курса // Ф. 789. Оп. 8. 1873. Д. 230. Л. 13).

⁵⁹¹ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 270–270 об.

⁵⁹² Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 356–356 об., 359.

⁵⁹³ Всеобщая история. СПб., 1885; Лекции всеобщей истории, читанные Р.И. Менжинским. Пед. курсы. 1886/1887 уч. год. СПб., 1887.; Лекции по всеобщей истории Р.И. Менжинского. Женские педагогические курсы. 1901-1902. СПб., 1902; Всеобщая история. Лекции Р.И. Менжинского 1902-1903. Женские педагогические курсы. СПб., 1903.

картины польского художника Яна Матейки – «Грюневальдская битва», которая демонстрировалась в Петербург в 1879 году⁵⁹⁴ [Приложение 2.4. Лекция 14], примеров из исторической живописи Менжинский ученикам Академии не приводил. Таким образом, курс не адаптировался для художественных целей и в них почти не уделялось внимание бытовой стороне прошлого, несмотря на то, что профессора живописи утверждали обратное.

Сведения о национальном прошлом воспитанники ИАХ могли получить не только из курса по русской истории Менжинского. Тесно с преподаванием русской истории был связан курс протоирея И. Денисова по истории русской церкви. Судя по воспоминаниям Репина о лекциях Денисова в 1860-е годы их почти, никто не посещал, поскольку они были скучны⁵⁹⁵. Как и всеобщую историю, курс по истории русской церкви для воспитанников планировали отменить в 1871 году, включив его программу вступительных испытаний в Академию⁵⁹⁶. Однако, Денисов подал в 1874 году записку в Совет ИАХ, пытаясь продемонстрировать уникальность и важность своего курса для художников:

Но надобно заметить, что в гимназиях церковная история читается не в том направлении не с теми подробностями, какие нужны для художника. В гимназиях обращают больше внимания на отвлеченную-научную сторону предмета, для художника же нужнее внешняя-пластическая сторона, нужны факты, или так сказать, материал – сюжеты для художественных творений⁵⁹⁷. (курсив мой – М. Ч.)

Как видно, Денисов подчеркивал, что в его курс истории русской церкви адаптирован специально для художников. Однако, заметим, что изложение событий по истории русской церкви не существенно отличалось от того, что читалось в гимназиях той

⁵⁹⁴ Картина получила много откликов в прессе как критиков, так и историков. Показ «Грюневальдской битвы» Матейки стал событием столичной художественной жизни, см., например: Худ. А. Л. [Ледаков А. З.] «Битва под Грюневальдом». Картина Яна Матейки // СВ. 1879. № 181. 4 (16) мая. С. 1–2; Эм [Матушинский А. Г.]. Художественная хроника // Голос. 1879. № 123. 5 (17) мая. С. 1–2; Недельные очерки и картинки. Выставка картин Матейки // НВ. 1879. № 1115. 8 (20) апреля. С. 2; Белов Е. Грюневальдская битва. (По поводу картины Матейко) // НВ. 1879. № 1131. 24 апреля (6 мая) С. 1–2.

⁵⁹⁵ «Самое страдательное лицо был священник Илья Денисов. Он читал историю церкви и закон божий, и на его лекциях царил пустота.

- Да вы хоть по очереди ходите! - резонно обижался он. - Что же я буду читать лекции пустым партам? На своих лекциях, которые он читал без всякого красноречия по своим запискам, он почти к каждому слову прибавлял слово “как бы”». (Репин И.Е. Далекое близкое. С. 137). Более мягко о курсе Денисова отзывался Н. А. Бруни, однако, его мнение о лекциях протоирея было обусловлено, скорее всего, тем, что он являлся его крестным: «Он учил меня и в Академии, я его слушал любя, хотя читал отец Илия скучновато, в известных рамках» (Бруни Н. А. Указ. Соч. С. 74.).

⁵⁹⁶ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 171 об.–172.

⁵⁹⁷ О некоторых дополнениях и изменениях академического курса // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873. Д. 230. Л. 39 об.

поры⁵⁹⁸, хотя и опускались подробности, которые относились к внутреннему состоянию церкви. Тем не менее, подчеркнем, что Денисов в своих лекциях (если судить по его «Очеркам истории русской церкви, составленных для учеников Императорской Академии художеств») уделял подробное внимание истории иконописи и одежде священнослужителей⁵⁹⁹. Эти разделы, действительно, отсутствовали в гимназических курсах по истории русской церкви. История русской церкви, по мысли Денисова, должна была стать своеобразным приложением к курсу по русской истории, который читался в Академии, он подчеркивал:

При этом нужным считаю сказать, что для лучшего понимания и усвоения чтения по истории русской церкви необходимо приурочить эти чтения к тому курсу, в котором читается русская гражданская история, или еще лучше, после этого курса, но никак не прежде; иначе многие события церкви, имеющие ближайшее отношение к событиям политическим, будут непонятны и темны, без предварительного знания гражданской истории⁶⁰⁰.

Курс по истории русской церкви продолжался читаться в ИАХ, как и другие курсы по вспомогательным дисциплинам, до 1882. Воспитанникам он преподавался в течение одного года после ознакомления с курсом по русской истории, как это и предполагал его автор.

Соблазнительно предположить, что одной из причин (но далеко не единственной) распространения во второй половине XIX столетия сюжетов из истории русской церкви (роли митрополита Филиппа в царствования Ивана Грозного, эпизодов из истории Смутного времени, где фигурировал патриарх Гермоген, раскола и т.д.), стало наличие издания Денисова по этому вопросу. В предисловии к «Очеркам русской церкви», протоирей подчеркивал:

Чтобы облегчить своим слушателям усвоение сообщаемых им сведений и вместе способствовать к распространению вообще между художниками необходимых познаний, я составил руководство Русской церкви⁶⁰¹.

Трудно сказать насколько стал посещаем курс Денисова в ИАХ в 1870-е годы, по сравнению с 1860-ми. Однако, издание, действительно было доступно как минимум

⁵⁹⁸ См., например: Добронравин К. Краткая история русской церкви, составления приспособительное к гимназической программе. СПб, 1866

⁵⁹⁹ Очерк истории русской церкви, составленный для учеников Императорской Академии художеств протоиреем Ильей Денисовым. С рисунками в тексте. СПб.: Тип. В. Безобразова и К°, 1874. С 57–69.

⁶⁰⁰ О некоторых дополнениях и изменениях академического курса // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873. Д. 230. Л. 41–41 об.

⁶⁰¹ Очерк истории русской церкви, составленный для учеников Императорской Академии художеств протоиреем Ильей Денисовым. С. 6.

воспитанникам ИАХ и МУЖВЗ⁶⁰² и скорее всего имелось у других художников. Потому вполне вероятно, что разработанное специально для художников пособие могло оказать воздействие на распространение тех или иных тем из русской истории в искусстве.

Также представления о национальном прошлом воспитанники могли получить из лекций по Русской словесности, на которых разбирались примеры из допетровской литературы. Литературные памятники могли рассматриваться в равной степени и как исторический источник, и непосредственное как произведение словесности⁶⁰³. Помимо беллетристики Э. Ф. Эвальд уделял внимание разбору сочинений историков Карамзина и Соловьева [приложение 3.2. пункт 2] из которых впоследствии задавались воспитанникам программы для эскизов и для получения академических наград в виде серебряных и золотых медалей. Гимназические курсы по русской словесности формировались во второй половине XIX века под влиянием литературной критики. К 1860-м годам сложилось два подхода к преподаванию этого предмета: с позиции исторической критики и с точки зрения его «практической пользы»⁶⁰⁴. По мнению, Эвальда гимназический курс по русской словесности был составлен преимущественно «для изучения форм слова»⁶⁰⁵. Однако, Эвальд подчеркивал, что преподавание русской словесности воспитанникам ИАХ складывалось у него: «не под влиянием литературной критики, а под влиянием запросов школы изящных искусств, которые в былое время делали учителя науки – первые учителя искусства»⁶⁰⁶. Предположу, что Эвальд пытался, с одной стороны, преподнести литературное произведение с историко-культурной позиции и разбирал его с воспитанниками как это требовалось в обычной школьной программе. В то же время, он пытался преподнести произведение словесности таким образом, чтобы впоследствии это могло оказать: «услуги в деле компанования»⁶⁰⁷, а также видимо пытался объяснить

⁶⁰² Каталог Библиотеки состоящего при Московском художественном обществе Училища Живописи, Ваяния и Зодчества. М.: Университетская типография. Страстной бульвар, 1898. С. 107.

⁶⁰³ В частности, Повесть временных лет или Сказания князя Курбского. [См.: Приложение 4.1]

⁶⁰⁴ О подходе к преподаванию русской словесности в школе, см. обстоятельную статью К. Ю. Зубкова и А. В. Вдовина: Вдовин А. В., Зубков К. Ю. Генеалогия школьного историзма: литературная критика, историческая наука и изучение словесности в гимназии 1860-1900 годов // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 161–176.

⁶⁰⁵ О разной переписке, касающейся учебного дела и занятий в научных и художественных классах Академии художеств // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1880. Д. 146. №55. от 2 янв. 1883. Л. 83.

⁶⁰⁶ Там же. Л. 78 об.

⁶⁰⁷ Там же. Л. 78. В частности, Эвальд таким образом объяснял разницу между «Борисом Годуновым» Пушкина и «Мертвыми душами» Гоголя, «Обломовым» Гончарова: «Борис Годунов Пушкина есть олицетворение новой школы компанования, где все предметы конкретны, но не нисходят до грубого реализма. Схемы в Мертвых Душах Гоголя и в Обломове укажут на значения схематических изображений и дадут понять об аллегории в новейшей литературе» (Там же Л. 83 об.).

отношение живописи и словесности⁶⁰⁸. Курс Эвальда пользовался успехом среди воспитанников и был прекращен, по большому счету, в 1881 году⁶⁰⁹.

Преподавание истории древнерусского искусства в Академии художеств: вопрос о содействии исторической живописи

В 1872 году археолог, коллежский советник В. А. Прохоров (1818-1882)⁶¹⁰, служащий с 1861 года хранителем в академическом Музее древнерусского искусства⁶¹¹, предложил Совету ИАХ программу лекций по истории Древнерусского искусства, который, как отмечал Г. И. Вздорнов, стал первым в России систематическим курсом по этой области знаний, читаемый в высшем учебном заведении в России⁶¹².

Заметим, что попытки создания курса по истории, в котором в том числе должно было уделяться внимание старинным памятникам и бытовой стороне прошлого (не только России, но и, по-видимому, других народов) для художников в ИАХ предпринимались еще в 1830-е годы её президентом А. Н. Олениным (1763–1843)⁶¹³. При разработке этого курса

⁶⁰⁸ В частности, Тюменев в своем дневнике отзывался так о первом занятии: «Что такое литературное произведение и как надо относиться к нему. (Идея сочинения и его типы. Разобрали: Шинель и Обломов. Параллель между описанием Куликовской битвы у Карамзина и Бородинской у Толстого (Война и мир) отношение литературы к живописи)». (Тюменев И. Ф. «Русская история», «История искусств», Геометрия. Записи лекций по истории Р. И. Менжинского, по истории искусств [Л. А. Сабанеева] и др.) 1880-1881 // Ф. 796. Тюменев И. Ф. Оп. 1. Ед. Хр. 127. Л. 10. С. 17).

⁶⁰⁹ Эвальд прекратил свои занятия в 1881 году (возможно он потом был зачислен обратно в штат, однако, сейчас у нас нет таких сведений). Впоследствии этот курс читал какой-то знакомый конференц-секретаря П. Ф. Исеева, об этом Тюменев оставил запись в дневнике: «Понедельник – Словесность. Читал до нас Эвальд, но теперь почему-то не мог и лектора приискивали. Выражал желание читать нам Стоюнин, но Исеев пригласил своего знакомого учителя гимназии (составившего какую-то сводную таблицу об Илье Муромце) и этот учитель читал словесность очень вяло и сухо по учебнику оттого никакой любовью и не пользуется» (Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV (1881-1884). 4-сентября 4 сентября – 25 октября 1881. (Переписка дневника в этот новый (IV-й) том начата 14/27 октября 1919) Л. 2–2 об.).

⁶¹⁰ В ученых кругах репутация Прохорова была незначительной, поскольку он был археологом-дилетантом, однако, его труды во многом способствовали изучению быта прошлых веков. О репутации Прохорова, см.: Стасов В. С. Василий Александрович Прохоров // ВИИ. 1885. Т. 3. Вып. 4. С. 320–323. Однако, по-видимому, Стасов всячески пытался подчеркнуть высокое значение Прохорова в глазах общественности. Очевидно, мнение об археологе складывалось из его лекций, которые часто были путаны и нелогичным. См. об этом: Оглоблин Н. Н. Из воспоминаний слушателя Археологического института 1 выпуска (1878–1880 г.). СПб.: тип. А.П. Лопухина, 1903. С. 18–20. О деятельности Прохорова как создателя журналов по археологии и костюмных трактатов, см. следующий параграф.

⁶¹¹ Или по-другому музей Христианских древностей. Музей начал создаваться в Академии в 1856 году, когда был учрежден класс Православного иконописания [о значении этого музея для развития исторической живописи, см. 1 главу настоящего исследования при рассмотрении случая с программой «Софья Витовтона...»].

⁶¹² См.: Вздорнов Г. И. Указ. Соч. С. 125.

⁶¹³ Оленин отмечал, что: «Курс Истории для Художников, относительно Археологии народов, их нравов, обычаев и обрядов, есть также один из важнейших курсов для образования молодых Художников» (Оленин А. Н. Изложение средств к исполнению главных предначертаний нового образования Академии художеств, предлагаемое президентом господам действительным и почетным сей Академии членам художникам. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1831. С. 61). Уже в 1829 году для этого курса он «предполагал составить план полного собрания костюмов, с изображением в одних только очерках разных родов оружия, одеяния, скарба, строений и главных обычаев, и обрядов знаменитых в свете народов». (Краткое историческое сведение о состоянии Академии художеств, с 1764-го по 1829-й год / [президент А. Оленин]. СПб.: Печатано в типографии И. Глазунова, 1829). Историк искусства Маслов полагает, что интерес Оленина к русским древностям появился в ходе подготовки этого курса в ИАХ: Маслов К. И. Академик Ф. Г. Солнцев, Художник-археолог, реставратор, церковный живописец // Искусство христианского мира: сборник статей. 1999. М.: Изд-во

он ориентировался на Королевскую Академию живописи, скульптуры и архитектуры, где подобного рода курс был введен в 1819 году⁶¹⁴. С целью организации этого курса (который по-видимому так и не реализовался) Оленин полагал важным зарисовать сохранившиеся памятники архитектуры в старинных русских городах и предметы, хранящиеся в московской Оружейной палате⁶¹⁵. В том числе для этих целей Оленин стал заказывать рисунки различных предметов русской старины будущему родоначальнику художественной археологии в России Ф. Г. Солнцеву (1801–1892)⁶¹⁶. Впоследствии эти рисунки поспособствовали появлению «Древностей Российского государства» (1849–1853) – идеологическому проекту царствования Николая I⁶¹⁷, который положил начало историзирующей эстетики⁶¹⁸.

Предоставляя на суд Совета ИАХ программу Прохоров отмечал значительный сдвиг, который сделала русская археология по изучению отечественной старины в XIX веке к началу 1870-х годов. Прохоров подчеркивал, что в науке появилось стремление к самобытности, которая находит отражение на других сферах общественной жизни⁶¹⁹.

Православного Свято-Тихоновского Богословского института. Вып. 3. С. 209. Однако, В. М. Файбисович показал, что интерес к родной стороне у Оленина появился гораздо раньше, когда получал свое образование в Саксонии в 1780–1785 годах и при составлении военного терминологического словаря, см.: Файбисович В. М. Алексей Николаевич Оленин: опыт научной биографии. СПб.: Российская национальная библиотека, 2006.

⁶¹⁴ Оленин А. Н. Изложение средств к исполнению главных предначертаний нового образования Академии художеств, предлагаемое президентом господам действительным и почетным сей Академии членам художникам. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1831. С. 66. Так же об этом, см.: Маслов К. И. Академик Ф. Г. Солнцев, Художник-археолог, реставратор, церковный живописец. С. 209.

⁶¹⁵ Оленин А. Н. Изложение средств к исполнению главных предначертаний нового образования Академии художеств, предлагаемое президентом господам действительным и почетным сей Академии членам художникам. С. 82.

⁶¹⁶ Солнцев сообщал в своей автобиографии, что в 1829 году Оленин заказал ему рисунок Липицкого сражения близ Юрьева-Польского, состоявшегося в 1216 году. После исполнения этого рисунка Оленин поручил зарисовать рязанские древности (находку 1822 года). Затем Солнцев по просьбе Оленина зафиксировал Керченские и Фанагорийские древности. Планировалось издать эти рисунки в Париже или Петербурге, однако, этот предприятие не получилось. См.: Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // РС. 1876. Т. XV. С. 618, 634. Также об этом, см.: Маслов К. И. Академик Ф. Г. Солнцев, Художник-археолог, реставратор, церковный живописец. С. 209.

⁶¹⁷ После окончания рисунков Керченских и Фанагорийских древностей, в 1830-м году Оленин показал эти работы Николаю I, после чего Солнцеву было поручено отправиться в Москву «для срисовывания старинных наших обычаев, одеяний, оружия, церковной и царской утвари, скарба, конской сбруи и прочих предметов, принадлежащих к историческим, археологическим и этнографическим сведениям» (Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // РС. 1876. Т. XV. С. 634).

⁶¹⁸ См. об этом подробнее: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. С. 495–526; Visualizing Russia: Fedor Solntsev and crafting a national past; Wortman R. Alexey Olenin, Fedor Solntsev, and the Development of a Russian National Esthetic // Wortman R. Visual texts, ceremonial texts, Texts of exploration: Collected article. Boston: Academic studies press, 2014. P. 101–121; Кириченко Е.И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного в русском искусстве XVIII - начала XX века. С. 81–121; Аксенова Г.В. Указ. Соч.

⁶¹⁹ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860–1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 228. Похожие мысли при рассмотрении археологии высказывал Забелин в лекциях для художников. См.: Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картины // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 285, 287. Кроме того, историк писал о формировании самобытности русской мысли в своих статьях 1860-х–1870-х. Вероятно, разговоры о самостоятельности русской культуры от западной стало общим местом после отмены крепостного права.

Прежде всего курс должен был способствовать образованию новой русской школы живописи, воспитанной на памятниках русского искусства⁶²⁰. Ученый подчеркивал отсутствие сюжетов из национального прошлого в русской живописи и о важности введения этого курса для молодых художников, следующее:

Равнодушие художников к сюжетам из русской истории и промахи в исполнении подобных, иногда являющихся работ, происходят именно от того, что исполнение русских исторических сюжетов требует часто больших археологических разысканий, которые порою оканчиваются ничем, в виду встречающихся непреодолимых препятствий, и совершенно устранимых курсом г. Прохорова. По выслушивании подобного курса картины из русской истории могли бы являться чаще и без тех вопиющих несообразностей, которые замечаются в некоторых произведениях этого рода⁶²¹. (Курсив мой – М. Ч.)

Прохоров, как и профессора ИАХ, указал на проблему отсутствия исторических сюжетов. Причину он видел в том, что изучение национальных древностей требует много времени, которое мало кто из художников мог найти. Планируя свой курс, он отметил, что будет обращать внимание на конкретные источники, на которые художники впоследствии смогут опираться при создании исторических картин. Соответственно он думал об адаптации своего предмета к потребностям художников.

Высокую оценку предложенному проекту дал архитектор, историк искусства, академик И. И. Горностаев и рекомендовал ввести предмет для пользы воспитанников⁶²². Рассмотрев предложенный Прохоровым проект, Совет принял решение сначала ввести его факультативно и разрешить посещать его не только учащимся ИАХ⁶²³, однако уже в 1876 году этот курс становится обязательным для всех её учеников⁶²⁴. Прохоров продолжал чтение лекций по древнерусскому искусству вплоть до своей кончины в 1882 году⁶²⁵.

Довольно часто Прохоров совершал экспедиции по древним городам России с целью изучения древнерусского искусства и собрания необходимых материалов для пополнения сведений, читаемых им лекций. Из этих поездок он привозил фотографии, которые

⁶²⁰ Там же. 229 об.

⁶²¹ Там же.

⁶²² Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С прил. Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. СПб., 1890. С. 139.

⁶²³ Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 232–232 об.

⁶²⁴ Там же. Л. 378–381.

⁶²⁵ Однако его курс мог продолжаться, поскольку прямо был связан с предметами искусства. В дальнейшем лекции по Древнерусскому искусству вошли в программу по истории искусства, который читался в ИАХ Е. А. Сабанеевым, см.: С.-Петербург. Хроника // Искусство. 1883. № 11. С. 2. Программа, опубликованная в журнале «Искусство» относилась к публичным лекциям, которые проводились в ИАХ с 1882 года.

впоследствии показывал во время занятий воспитанникам⁶²⁶. Кроме того, известно, что он задавал слушателям в качестве задания – калькировать рисунки тех или иных археологических находок⁶²⁷.

Сохранились воспоминания П. П. Гнедича, прослушавшего курс Прохорова в ИАХ, который отмечал, что часто лекции превращались в пересказ баек преподавателя об археологических поездках⁶²⁸. Из воспоминаний бывшего воспитанника:

...он [Прохоров] не обращал внимания на главное, что было ценно художникам: на короткие волосы бояр, на характер их стрижки, на их бороды и усы. *У всех художников поэтому — и у профессоров Академии — бояре похожи были на нынешних купцов и в лучшем случае на загримированных александринских актеров, а не на тонких дипломатов и начетников в писании.* Прохоров не обращал внимания своих слушателей и на то, что исподние одежды были самые длинные, а верхние — наиболее короткие, —то что мы видим и теперь в церковных облачениях. Он не обращал внимания на то, что богатые, ушитые драгоценными камнями кафтаны, тюбетейки и обувь—были достоянием парадного обихода, —а для дома и улицы были другие, более простые наряды. Ведь не могли же дома сидеть бояре с женами в парче, жемчуге и бархате, — а сидели они в простых суконных и, в крайнем случае, в атласных платьях. *По грязным московским улицам нельзя было ходить в обуви, расшитой драгоценными камнями.* Тем более нельзя было в таких расшитых сапогах ездить верхом и вкладывать носки в стремяна⁶²⁹. (Курсив мой – М. Ч.)

Гнедич, конечно, преувеличивал влияние лекций Прохорова. Художники и до начала его лекций изображали исторических деятелей похожими в большей степени на театральных актеров, а также благодаря историческим картинам складывалось впечатление, люди прошлого ходили в богато-расшитых одеяниях по грязным улицам городов, на что неоднократно указывали критики⁶³⁰.

⁶²⁶ Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1872 по 4-е ноября 1873 г. СПб.: Тип. Академии наук, 1874. С. 4–5.

⁶²⁷ Впоследствии Прохоров использовал эти кальки при печати своих изданий по археологии (о которых подробно пойдет речь ниже), если верить Гнедичу, см.: Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания, 1855–1918. М.: Аграф, 2000. С. 62.

⁶²⁸ Там же.

⁶²⁹ Там же. С. 79–80. Сходного мнения о манере чтения лекций Прохоровым придерживался и русский историк-археолог Н. Оглоблин. Однако тот обращал внимание на то, что лекции Прохорова часто сопровождались хорошим иллюстративным материалом. См.: Оглоблин Н. Н. Указ. Соч. С. 19. Также см. об этом: Вздорнов Г. И. Указ. Соч. С. 125. Прим. 127.

⁶³⁰ См., например: К.В. [Варнек К. А.] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // РИ. 1860. № 222. 16 окт. С. 841–843; М. Картины из русской истории и объяснение картин // РИ. 1867. №29. 29 января. С. 3; Петербургский житель [Ковалевский П.К.] О наших художествах и художниках // Отечественные записки. 1868. Т.177. Март. С. 30; Заметки по поводу годичной выставки в Академии Художеств // Голос. 1868. № № 266. 26 сен. (8 окт). С. 1–2; Академическая выставка 1868 года // ИГ. 1868. № 43. 31 окт. С. 281; Аноним С Невского берега // Дело. 1868. № 10. Отд. II. С. 110–111.

Помимо критических замечаний по поводу лекций Прохорова, Гнедич отмечал, что археолог всегда был рад давать консультации молодым художникам, обращавшихся к нему за помощью при создании своих исторических полотен⁶³¹. Однако, как становится очевидно из отзывов воспитанников курс был далек от совершенства, но он давал хоть какие-то представления о быте древней Руси необходимых для художников.

Таким образом, рассмотрев подробно преподавание истории и смежных с ней дисциплин, на занятиях по которым воспитанники гипотетически могли получить знания о национальном прошлом, можно отметить, что в Академии не было какого-то специфического подхода к подаче предмета для художников. Исключение составляли отчасти курс Прохорова по древнерусскому искусству, курс Денисова по истории русской церкви и частично курс по русской Словесности Эвальда. Тем не менее, существенный недостаток по поводу изучения русской истории ощущался воспитанниками ИАХ. В частности, известно, что Тюменев посещал Археологический институт, директором которого был Н. В. Калачов. Он просил организовать в институте для воспитанников ИАХ специальные лекции «с описанием обычаев, одежды, вооружения, с портретами, рисунками, старин. видами городов, местностей и т.п.»⁶³². Несмотря на то что, по-видимому, специальных лекций по русской истории для художников в Археологическом институте так и не организовали, следует отметить, что сам факт такого запроса свидетельствует о заинтересованности воспитанников ИАХ родной стариной и желании получать знания, адаптированные для художников.

Сведения, которые получали художники по истории в Академии художеств, как это стало очевидным, часто оказывались устаревшими и поверхностными. Часто художники воспроизводили с большей или меньшей точностью внешнюю обстановку прошлого, производя впечатление иллюстрации для альбома по архитектуре, чем историческое полотно⁶³³. Не удивительно, что впоследствии критики нередко замечали существенные ошибки при воспроизведении событий прошлого в исторических картинах учеников и профессоров Академии.

⁶³¹ Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания, 1855–1918. С. 80.

⁶³² Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV (1881–1884). 4-сентября 4 сентября–25 октября 1881. (Переписка дневника в этот новый (IV-й) том начата 14/27 октября 1919) // ОР РНБ. Ф. 796. Оп. 1. Ед. Хр. 15. Л. 33 об.

⁶³³ W. Художественные новости. Из Петербурга // РВ. 1880. Т. 145. № 2. Февраль. С. 910.

2.2. Циркулирование знаний о национальном прошлом в художественной среде.

Проблема взаимодействия художников и историков⁶³⁴.

Помимо получения образования в МУЖВЗ или ИАХ, художники могли приобрести сведения по русской истории, посещая лекции, читая книги и изучая источники (как визуальные, так и письменные), а также консультируясь с историками и археологами в переписке или обсуждая лично картины в мастерской⁶³⁵. В этом параграфе мы попытаемся частично реконструировать циркуляцию знаний о национальном прошлом в художественной среде во второй половине XIX столетия вне основных художественных институций.

Как историческая наука может поспособствовать развитию исторической живописи (прежде всего речь идет об антикваризме⁶³⁶) – вопрос, который, чрезвычайно занимал как художников, так и историков второй половины XIX века в равной степени, однако смотрели они на него во многом несколько различно.

2.2.1. «Археология»⁶³⁷ и ее влияние на историческую живопись. Изучение историками и художниками материальной культуры прошлого

В 1888 году на страницах сатирического журнала «Стрекоза» был представлен стереотипный образ художника-«историка»⁶³⁸:

⁶³⁴ Частично материал, который будет представлен в этом разделе диссертации, был изложен нами в статье: Чукчеева М. А. Образ допетровской Руси в творчестве В. Г. Шварца и историко-бытовая концепция в русской исторической науке 1860-х гг. С. 76–91.

⁶³⁵ Нередко художники и сами устраивали своеобразные кружки, в которых организовывали экскурсии с целью изучения памятников старины. Так, К. Д. Арцыбушев отметил в одном из писем к В. М. Васнецову: «На днях, можно сказать, составилось у нас новое археологическое [sic!] общество, с целью изучения Московских остатков древностей. Каждый член взял на себя изучение чего-либо и руководить при осмотре оною. Начали с церковей. Первой демонстрировала Елен. Вас. Поленова и как всегда очень добросовестно затем будут Нат. Вас., Елиз. Григорьевна. Но там есть члены тунеядцы» (Письмо Арцыбушева Константина Дмитриевича к Васнецову Виктору Михайловичу от 15 ноября 1886 // ОР ГТГ.Ф. 66. Ед. Хр. 15. Л. 1 об.).

⁶³⁶ Историк А. Момельяно разделяет историческую науку на два направления: антикварное, которое сосредотачивается на изучении материальных подробностях минувшего, и собственно историческое, которое стремится к интерпретации произведений, см.: Momigliano A. Ancient history and the antiquarian // *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*. 1950. Vol. 13. №3-4. P. 285-315.

⁶³⁷ Подчеркнем, что «археология» в ту пору понималась несколько шире, чем сегодня. В частности, Забелин в лекциях для художников, так характеризовал её: «По-западному, это история описания искусств и преимущественно классических. Археология – искусство Греческое и Римское. Потому так, что древности Греч. и Рим. действительно всякой вещью относятся к искусству. Желудь и тот делан изящно. Перенесенная на национальную точку зрения археология тотчас теряет. этот свой смысл. Искусства не оказывается. Здесь она значит древлесловие – слово о древностях вообще и преимущественно все-таки о понятиях вещественных. Её значение распространяется на нее. Она становится знанием о древностях народа. Но что такое древности» (Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картине // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 286).

⁶³⁸ Словесный портрет, который помещен в «Стрекозе» напоминает, чем-то черты А. Д. Литовченко, который в ту пору был одним из видных исторических живописцев. В частности, так описывает его характер П. Н. Полевой: «Иногда даже мне удавалось так раззадорить Александра Дмитриевича каким-нибудь историческим сюжетом, что он приходил в азарт, начинал строить планы – обсуждать как именно следовало бы обработать сюжет, какие внести в него подробности. При этом он иногда любил покритиковать и других исторических живописцев, и поставить на вид свое собственное я, свою художественную деятельность... Он преувеличивал свои силы и значение, впадал даже в некоторый гиперболизм...» (Полевой П. Н. Воспоминание о художнике А. Д. Литовченко // ИВ. 1890. Т. XLII. С. 758).

Относится с глубочайшим презрением ко всему современному и витает фантазией во мраке давно минувших веков. Мелочен, педантичен и крайне самолюбив. *Постоянно роется в разнокалиберной исторической ветоши; по субботам ходит в баню и на полке читает “Русскую Старину”*. Без исторической орнаментации даже не подпишет счета прачки. Рисуя даже обыденного осла, не применит ему накинуть на спину попону времен Тамерлана, а на втором плане бросит сломанный кинжал⁶³⁹. Такого рода собирательные портреты художников различной специализации часто встречались на страницах сатирической прессы XIX столетия. Острие сатиры в случае с исторической живописцами было направлено на их иногда излишнее внимание к археологическим деталям. В ту пору часто критиковалось, что художники сосредотачиваются в основном на внешних признаках при воспроизведении прошлого: внимательно пишут костюмы, утварь и пр., выбирают малознакомые зрителям или совершенно не драматичные эпизоды из русской истории. Рецензенты же предпочли бы увидеть на картине глубоко осмысленные, драматичные и важные события из национального прошлого.

В то же время от исторических живописцев требовался научный подход к воспроизведению прошлого, который в том числе заключался в верном изображении деталей. Следует заметить, что «археологическая точность», которую так стремились соблюсти художники была, конечно, весьма условной (особенно с позиции сегодняшнего дня). С одной стороны, из-за относительности представленных знаний в трудах, к которым они обращались⁶⁴⁰, с другой в связи с живописными задачами.

Особенно много внимания при воспроизведении сюжетов из национального прошлого художники отводили старинному костюму. В частности, видный художественный критик той поры Н. А. Александров отметил значимую роль старинных костюмов в развитии исторической живописи в России:

Исторические живописцы, на наш взгляд, явились у нас единственно потому, что их заманили на этот путь живописные исторические костюмы. Не будь этих разноцветных суконных, бархатных, отделанных золотом, мехом и даже камнями костюмов – живописцы и не писали-бы исторических сюжетов; к историческим

⁶³⁹ Т. Наши художники. (Этюды) // Стрекоза. 1888. № 12. 20 марта. С. 3.

⁶⁴⁰ Через несколько лет после выхода «Древностей Российского Государства» археологи и историки отмечали неточности в представленной в этом труде информации. См. подробнее об этом: Вздорнов Г. И. Указ. Соч. С. 34–35, 42, 44–45.

сюжетам из народного быта они не так падки, и даже совсем ничего не пишут⁶⁴¹.

(Курсив мой – М. Ч.)

Конечно, во многом повышенное внимание художников к костюмам прошлого расценивалось, в основном негативно, многие высмеивали, что подобного рода картины «превращались» в нечто вроде «выставки костюмов» (как это, например, было продемонстрировано на карикатуре в журнале «Шут» на картину Маковского «Смерть Ивана Грозного» 1888 года)⁶⁴², а не историческое полотно.

В то же время, помимо того, что художников привлекала задача запечатлеть яркий старинный костюм с живописной точки зрения, это был один из относительно доступных материальных источников, по которому можно было составить представление о жизни прошедших веков⁶⁴³. Художникам, изображающим, в частности, бытовые сцены из жизни прошлого, было важно точно изобразить облачение того или иного персонажа картины ещё и по тому, что это помогало впоследствии их идентифицировать зрителю. Так, Г. С. Седов в письме к Забелину подчеркивал:

Для пишущего историю достаточно сказать одно слово царь, и понятно, в какой бы он не был одежде, как для писателя, так и для читающего достаточно одного слова. *Это же слово для художника ноль. Художник должен изобразить фигуру человека так, чтобы кто взглянул: мог бы без ошибки сказать, царь ли это, или боярин, или простой смертный*⁶⁴⁴. (Курсив мой – М. Ч.)

Это высказывание Седова выявляет также и проблему слова и изображения, с которой сталкивались художники при репрезентации истории и показывает, почему художники так много внимания уделяли изучению одежды. Находились среди критиков те, кто замечали сложность при воспроизведении обстановки прошлого в картинах, так в одном из отзывов подчеркивалось:

Большинство публики не знает, сколько страшных трудностей кроется в самых мелочах исторической картины! Мало знать историю и вдохновляться ею: нужно

⁶⁴¹ Сторонник зритель [Александров Н. А.] Художественные новости. Ряд выставок // ХЖ. 1885. Т. 6–7. Апрель. С. 259.

⁶⁴² Тоже выставка // Шут. 1888. № 13. 26 марта. С. 2.

⁶⁴³ Даже если художники не могли ознакомиться с подлинными предметами, они ориентировались на костюмы, хранящиеся в гардеробных Императорских театров, при создании которых основывались на археологических трудах. ИАХ, Московское общество любителей художеств, Комитет Общества взаимного вспомоществования русских художников выдавали художникам отношения на их получение. См.: Переписка Московского общества любителей художеств с контрой императорских театров, Советом Российского благородного собрания, Московским драматическим салоном: о найме помещений для нужд Общества, помощи художникам и др. // РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. Хр. 108. Л. 1; Ростоворовский Станислав // РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Ед. Хр. 26. Л. 27; Дело по отношению человеколюбивого общества об отпуске художникам, по требованию их, в случае надобности, из гардероба костюмов // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 22044.

⁶⁴⁴ Письмо Седова Г. С. к И. Е. Забелину от 17 ноября 1879 // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 82. Л. 30-30 об.

еще достать костюмы эпохи, воссоздать обстановку того времени, а где для этого средства? Театральный гардероб и – только, но это еще немного: художнику надо исправлять невежественные промахи театральных сочинителей костюмов. В музеях наших по этой части тоже не Бог весть какие сокровища собраны, и пользование аксессуарами из музеев представляет свои неудобства: одно дело написать эскиз при известном освещении и другое – перенести этот эскиз на свое полотно!⁶⁴⁵ (Курсив мой – М. Ч.)

Как видно, костюм выполнял существенную функцию в исторической картине и вызывал немало сложностей. Потому художники стремились во всех подробностях узнать его детали, обращаясь к специализированным изданиям, за консультацией к археологам или историкам [Приложение 5], а нередко и сами коллекционировали древнерусские платья и старинные предметы для этих целей⁶⁴⁶. В следующей части этого фрагмента исследования, мы рассмотрим, как «археология» и историческая наука способствовала ознакомлению художников со старинными костюмами, в частности, и с обстановкой прошлого вообще.

Как отмечал антрополог Ф. Л. Коль: «...археология становилась законной научной деятельностью и академической дисциплиной в течение девятнадцатого века, в период расцвета национального строительства в Европе. Эти процессы были хронологически совпадающими и причинно-следственно взаимосвязаны»⁶⁴⁷. В России археология также в некоторой степени была связана с процессом формирования национальной идентичности. С 1840-х годов в России усилился процесс конструирования национального средневековья. Происходившие в эти годы открытия время открытия, изучения и реставрация отечественных памятников поддерживались государством, поскольку полученные знания послужили основой для формирования т.н. «русского стиля»⁶⁴⁸, который проявился в

⁶⁴⁵ К. Московский фельетон. Новые картины г. Неврева: “Обманутый муж” и “Борис Годунов с астрологом”. Нечто об исторической правде в костюмах // НВ. 1878. № 930. 30 сентября (12 октября). С. 3.

⁶⁴⁶ В частности, в газетах «Голос» и «Новое время» помещались заметки, в которых описывалась мастерская Неврева с его коллекцией костюма и старинных предметов, которая по-видимому, не сохранилась. См.: Московские заметки. “Ничто не ново под луною”. Вечер у Н. В. Неврева // Голос. 1876. № 254. 14 (26) сентября. С. 1; К. Московский фельетон. По мастерским московских художников: мастерская Н. В. Неврева // НВ. 1885. № 3422. 7 (19) сентября. С. 2. Также коллекции старинных русских предметов К. Е. Маковского посвящена статья Н. Большаковой, см.: Большакова Н. Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие. 2005. № 75-76. [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (последняя дата обращения: 16.03.2023)

Иногда художники делились друг с другом костюмами, в частности, художник С. Д. Милорадович оставил воспоминания об этом, см.: Воспоминания С. Д. Милорадовича Черновой автограф // РГАЛИ. Ф. 2056 Оп. 1. Ед. Хр. 3. Л. 30 об.

⁶⁴⁷ Kohl Ph. L. Nationalism and Archaeology: On the Construction of Nations and the Reconstructions of the Remote past // Annual Review of Anthropology. Vol. 27, 1998. P. 227

⁶⁴⁸ Традиционно считается, что «Древности Российского государства» положили начало «русскому стилю», однако, М. М. Евтушенко полагает, что корректнее было бы называть этот стиль национальным. См.: Евтушенко М.М. Указ. Соч. С. 143.

различных видах искусства и отчасти стал визуальным воплощением доктрины официальной народности, сформировавшейся в царствовании Николая I (1833).⁶⁴⁹

Интерес к отечественным древностям обуславливался не только имперскими идеологическими конструкциями николаевского царствования. Большую роль в формировании интереса к русской культуре сыграли славянофилы, которые внесли немалый вклад изучение отечественной старины и фольклора⁶⁵⁰. Обращение к национальному прошлому в целом был характерен для культуры романтизма.

Безусловно помимо официальной тенденции русского стиля, который был выражен в основном в церковной архитектуре – существовала другая, связанная с купеческой культурой Москвы. Одним из ярких проявлений данной тенденции является Погодинская изба, в которой, возможно историк Погодин хранил свою коллекцию древнерусских памятников.⁶⁵¹

Следует заметить, что 1840-е годы стали переходным периодом в подходе изучения национальных древностей от антикварного к историко-археологическому⁶⁵². К этому времени появилось значительное количество трудов палеологов⁶⁵³, в которых рассказывались различные сведения о древностях и допетровском быте, нередко носившие сомнительный характер.⁶⁵⁴ Безусловно, данные изменения происходили не без влияния западноевропейских течений исторической науки.

Труд «Древности Российского Государства» (1849–1853), подготовленный президентом ИАХ Олениным и выполненный Солнцевым⁶⁵⁵, сыграл ключевую роль в формировании национальной историзирующей эстетики и положил начало художественной археологии в России⁶⁵⁶. Оленин ещё до начала работы над этим трудом, полагал важным изучение русских памятников для развития изобразительного искусства и исторической

⁶⁴⁹ См.: Gray R. P. [Blakesley R. P.] Russian genre painting in the nineteenth century. P.4-6; Jahn H. F. «Us»: Russians on Russianness // National Identity in Russia Culture. An introduction / ed. S. Franklin, E. Widdis. Cambridge: Cambridge university press, 2004. P. 60–63.

⁶⁵⁰ См. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. С. 87-97.; Кириченко Е.И. Русский стиль поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного в русском искусстве XVIII–начала XX века. С. 149–160.

⁶⁵¹ См.: Кириченко Е.И. Русский стиль поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного в русском искусстве XVIII–начала XX века. С.154–156.

⁶⁵² См. об этом: Пыпин А. Н. Сороковые года. Перелом в науке исторической и в этнографии // Пыпин А. Н. История русской этнографии. Т.2. С. 1-47.

⁶⁵³ См.: Вздорнов Г.И. Указ. Соч. С. 51–59.

⁶⁵⁴ Пыпин А.Н. Сороковые года. Перелом в науке исторической и в этнографии // Пыпин А.Н. История русской этнографии. Т.2. С. 1.

⁶⁵⁵ После смерти Оленина, Николай I сам следил за работами Оленина над созданием издания.

⁶⁵⁶ См. об этом подробнее: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. С. 495-526; Visualizing Russia: Fedor Solntsev and crafting a national past; Wortman R. Alexey Olenin, Fedor Solntsev, and the Development of a Russian National Esthetic. P. 101-121; Кириченко Е.И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного в русском искусстве XVIII - начала XX века. С. 81-121; Аксенова Г. В Указ. Соч, 2009.

живописи, в частности⁶⁵⁷. В 1832 году Оленин составил специально для воспитанников Академии художеств издание – «Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времени Траяна и Русских до нашествия Татар»⁶⁵⁸. Ученый полагал чрезвычайно важным изображать с «археологической» точностью персонажей в старинных русских костюмах⁶⁵⁹, потому всячески способствовал взаимодействию искусства и «археологии»⁶⁶⁰. Оленин подчеркивал, что «Древности Российского Государства» – исследование, которое предназначено, прежде всего, для обучения художников⁶⁶¹. Впоследствии «Древности Российского Государства» высоко оценивали археологи и художественные критики как значимое издание, в равной степени как для развития исторической науки, так и изобразительного искусства⁶⁶². «Древности Российского Государства» - активно использовались художниками до начала XX столетия⁶⁶³, наравне с более точными исследованиями по истории быта и костюма, которые стали появляться в 1860-е–1880-е годы⁶⁶⁴.

⁶⁵⁷ Подробнее об изучении Олениным старинного русского костюма, см.: Жабрева А. Э. «Страстный любитель точности в костюмах»: штрихи к творческому портрету Оленина // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура. 2002. Вып. 2. С. 127-151.

⁶⁵⁸ Оленин, А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия татар. Период первый: [письма к ... Басину]. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1832.

⁶⁵⁹ Там же. С. 2-3.

⁶⁶⁰ Практика создания специальных костюмных трактатов для исторических живописцев была распространенной. В частности, во Франции изначально посвящались сначала трактаты по изучению античных костюмов, затем национальных средневековых. См. о важности костюмных трактатов для французской исторической живописи: Amic S, Patry S. Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIIIe-XIXe siècles): un genre éditorial au service de la peinture d'histoire? // Histoire de l'art. 2000. Vol. 46. № 1. P. 39-66.

⁶⁶¹ Древности российского государства. Отделение I. Св. иконы, кресты, утварь храмовая и облачение сана духовного. М.: Тип. Александра Семена, 1849. С. II. Так же подробнее об этом, см.: Евтушенко М.М. Указ. Соч. С. 144.

⁶⁶² В частности, см.: Погодин М. П. Судьбы Археологии в России // Археологический съезд. Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Под ред. гр. А.С. Уварова. Т. 1. М.: Синодальная Тип., 1871. С. 23-25; Стасов В. С. Заметки о древнерусской одежде и вооружении. По поводу издания: Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, издаваемые по Высочайшему соизволению, В. Прохоровым, С.-Петербург. 1881 // ЖМНП. 1882. Ч. ССІХ. С. 170-171.

⁶⁶³ В частности, в одном из писем В. М. Васнецов к В. В. Стасову отмечал по поводу того на, что он ориентировался при создании своих работ: «Что я читал: Что я видел, зарисовывал? С кем говорил? Едва ли ответу удовлетворительно – много забыто. Самую первую помощь оказали издания Прохорова-Солнцева». (Цит. по: Письмо В. М. Васнецова В. В. от 20 сентября 1898 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. С.150). Заметим, что Васнецов в этом письме совмещает упреки разных авторов Солнцева и Прохорова.

⁶⁶⁴ После «Древностей Российского Государства» такого рода богато иллюстрированных изданий по истории костюма не было. С 1841 по 1862 год военный историк А. В. Висковатов выпускал издание «Историческое описание одежды и вооружения российских войск», иллюстрации из которого использовались, но значительно реже, чем из «Древностей Российского Государства». В 1865 году археолог П. И. Висковатов составил «Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора», которое также являлось ценным источником по истории костюма и древностей национального прошлого в том числе для художников. В частности, об этих изданиях, см.: Жабрева А. Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI–XVII веков. СПб.: БАН: Петербургское Востоковедение, 2016. С. 16-18. В 1877 году вышел первый выпуск издания С. С. Стрекалова «Русские исторические одежды от X до XIII века». Эта работа сопровождалась предисловием Костомарова, в котором историк обсуждал важность научного изучения костюма прошедших столетий. См.: Стрекалов С.С. Русские исторические одежды от X до XIII века / Со введ. Н. Костомарова. Вып. 1. СПб.: Тип. и хромолит. А. Граншеля, 1877. С. I. Однако, по-

Наверное, вторым по популярности изданием среди художников по истории деталям обстановки прошлого, стала работа уже упомянутого нами В. А. Прохорова «Материалы по истории русских одежд и обстановки народной», выпуск которой начался в 1881 году⁶⁶⁵. Ещё до появления этого издания Прохоров изданием и редактированием журналов по археологии – «Христианские древности и Археология» и «Русские древности»⁶⁶⁶, а также периодически консультировал театральных художников в ходе создания постановок на исторические сюжеты по части «археологической» точности костюмов и обстановки⁶⁶⁷. Труд Прохорова, как и другие сочинения подобного рода, был основан на изучении памятников древности, которые ученый изучал в экспедициях по древнерусским городам. О важности и актуальности изучения древнерусского костюма Стасов подчеркивал:

Это такой предмет, к которому часто приходится теперь обращаться и нашему художнику, и ученому, и даже многим из среды нашей публики. Живописец и скульптур для своих художественных произведений, рисовальщик театральных костюмов, литератор для романа, повести или драмы, ученый для своих исторических исследований – все они нуждаются в такой книге, где были бы собраны и исследованы имеющиеся в настоящее время на лицо данные о русской одежде в разные периоды нашей истории, и где были бы изображены эти одежды на основании совершенно точных памятников⁶⁶⁸.

Стасов справедливо отмечал важность появления костюмных трактатов, в том числе, для развития исторической живописи. Критик подчёркивал уникальность работы Прохорова по истории костюма, хотя и в некотором смысле мог преувеличивать значение «Материалов».

Помимо того, что художник обращались к работам, в которых костюмы, памятники древности были обработаны историками, они нередко калькировали иллюстрации из травелогов иностранцев, например, из «Записок о Московии Сигизмунда Герберштейна»

видимому это издание широкой известности не получило. Также об издании Стрекалова, см.: Жабрева А. Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI-XVII веков. С. 25-27.

⁶⁶⁵ Материалы по истории русских одежд и обстановки народной. СПб.: Тип. Академии Наук, 1881–1885. Издание после смерти В. А. Прохорова, продолжил по собранным отцом материалам выпускать его сын – А. В. Прохоров.

⁶⁶⁶ Христианские древности выходили с 1862 по 1878 годы с перерывами. Русские древности выходили с 1871 по 1876 и представляли собой своего рода продолжение «Христианских древностей и археологии». В журнале много внимания уделялось подробностям бытовой стороне прошлого, истории костюма и вооружения.

⁶⁶⁷ Стасов вспоминает, в частности, его консультации в связи с постановкой оперы Серова «Рогнеда» в 1866 году, см.: Стасов В. С. Василий Александрович Прохоров // ВИИ. 1885. Т. 3. Вып. 4. С. 322. А. П. П. Гнедич приводит консультирование Прохорова Шварцу во время подготовки костюмов к постановке «Смерть Ивана Грозного» А. К. Толстого, см.: Гнедич П. П. Художник древнерусского быта // Книжки-недели, 1884. Май. С.10

⁶⁶⁸ Стасов В. С. Заметки о древнерусской одежде и вооружении. По поводу издания: Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, издаваемые по Высочайшему соизволению, В. Прохоровым, С.-Петербург. 1881 // ЖМНП. 1882. Ч. ССІХ. С. 168-169.

или Описание путешествия в Московию» Адама Олеария. Кроме того, они нередко посещали музейные коллекции (в частности, Оружейную палату), в которой делали детальные зарисовки для своих будущих картин. Так, например, беллетрист П. Н. Полевой вспоминал о А. Д. Литовченко:

Оказалось, что богатый запас древне-русской утвари, собранный в Оружейной палате, известен Литовченке до мелочей, что он помнит каждую вещь в величайшей подробности – что все это он не раз писал на своем веку и зарисовывал на память в своих альбомах⁶⁶⁹.

Также существовали экстраординарные случаи, когда художники просили делать своих коллег зарисовки важных артефактов для них в музейных собраниях. В частности, Н. В. Неврев просил своего товарища – штатного рисовальщика Оружейной Палаты – Д. М. Струкова сделать рисунок фаса и профиля шлема Ярослава (Фёдора) Всеволодовича., «определив каких вершков он величиною»⁶⁷⁰. Подобного рода свидетельство демонстрирует не только отсутствие времени художника посещать музеи для работы с материальными источниками, но и то какие мелкие детали вплоть до размера интересовали творцов при работе с историческими объектами. Однако, несмотря на подобные свидетельства, любому художнику-«историку» было необходимо знакомиться с памятниками прошлого в живую, чтобы точно его воспроизвести на полотне.

2.2.2. Историческая наука и вопросы развития исторической живописи на сюжеты из национальной истории: случай Забелина.

Среди русских историков второй половины XIX столетия одной из авторитетнейших фигур в художественной среде был И. Е. Забелин (1820–1908). За консультациями к нему обращались М. П. Клодт, Г. С. Седов, К. Е. Маковский и ряд других исторических живописцев. Отечественные историки искусства неоднократно отмечали, что художники обращались к трудам Забелина в процессе написания исторических картин⁶⁷¹, однако, подробно влияние историка на русскую историческую живопись второй половины XIX века до сих пор не было проанализировано с необходимой полнотой, как и его размышления о природе исторической живописи.

Забелин, в отличие от большинства авторитетных русских историков второй половины XIX столетия, например, Соловьева, Костомарова, Ключевского и др. не получил университетского образования. После выпуска из Преображенского сиротского училища он поступил канцелярским служащим в Оружейную палату, где ему стали доступны

⁶⁶⁹ Полевой П. Н. Воспоминание о художнике А. Д. Литовченко // ИВ. 1890. Т. XLII. С. 757.

⁶⁷⁰ Письмо Н. В. Неврева Д. М. Струкову от 24 июня // РГИА. Ф. 695 Оп. 1. Ед. Хр. 225. Л. 2. Об.

⁶⁷¹ В частности, на это обращал внимание В. И. Плотников, однако, вырывая часто из контекста высказывания историка, см.: Плотников В. И. Указ. Соч. С. 52–53, 60.

архивы, документы которых позволили историку реконструировать в подробностях царский домашний быт⁶⁷². Немаловажное значение для творчества Забелина сыграл его круг чтения в период обучения в училище, который составляли: исторические романы Вальтера Скотта, Фенимора Купера, А. Ф. Вельтмана и др, «История Государства Российского» Карамзина, статьи В. Г. Белинского и т.д.⁶⁷³ Формирование научных взглядов Забелина происходило в интеллектуальной среде, которая была определена полемикой славянофилов и западников, но ни к одному из этих течений русской общественной мысли историка отнести в полной мере нельзя. Кроме того, значимое влияние на него оказали работы и концепция органического развития истории правоведа К. Д. Кавелина, Забелин посещал его лекции в Московском университете и читал его работы⁶⁷⁴. Как на Кавелина, так и на раннего Забелина, повлияли позитивисты, чьи идеи проникали в Россию в 1840–1860-е годы⁶⁷⁵. Не менее существенное влияние на Забелина оказала материалистская эстетика в изводе Л. Фейербаха. Историк подчеркивал, что следовало: «Русскую историю обозреть бы также как “Сущность религии” Фейербаха. Т.е. сущность русской истории, ибо каждая вещь имеет свою сущность»⁶⁷⁶.

Забелин являлся одним из основоположников историко-бытовой (или историко-археологической) концепции в русской исторической науке, которая стала своеобразной предшественницей истории повседневности. В конце 1850–1860-х годов на страницах прессы развернулась полемика между историками, связанная с пересмотром задач исторической науки. Импульсом послужила историографическая статья К. Н. Бестужева-Рюмина (1829–1897) «Современное состояние русской истории как науки», опубликованная в 1859 году в «Московском обозрении», «всколыхнувшая московскую и петербургскую научную общественность».⁶⁷⁷ Среди центральных вопросов этой дискуссии были важность изучения русского быта (внутренних основ жизни) и переосмысление понятия «народность».⁶⁷⁸ Влияние на историков второй половины XIX века оказали споры славянофилов и западников, которых также волновали вопросы изучения быта (в качестве

⁶⁷² См.: Формозов А.А. Историк Москвы И. Е. Забелин. М.: Московский рабочий, 1984. С. 25. До сих пор наиболее обстоятельной работой о жизни историка остаётся эта монография А. А. Формозова.

⁶⁷³ Там же. С. 22-23.

⁶⁷⁴ Подробнее о влиянии работ Кавелина, в частности, теории органического развития истории, см.: Петров Ф. А. Лекции профессора Московского университета К. Д. Кавелина и их влияние на формирование взглядов И. Е. Забелина // И. Е. Забелин. 170 лет со дня рождения: Материалы науч. чтений ГИМ, 29-31 окт. 1990 г. / Отв. ред. к. ист. н. А.Д. Яновский. Ч. 2. С. 115–124.

⁶⁷⁵ Забелин увлекался естествознанием и даже хотел преподавать эту дисциплину в Подольском училище. См. об этом: Топычканов А. В. Топычканов А. В. Истоки историко-бытовой концепции И. Е. Забелина // Забелинские научные чтения. 2008. Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. М.: Гос. ист. музей, 2010. С. 53.

⁶⁷⁶ Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 255.

⁶⁷⁷ Мохначёва М. П. Указ. Соч. С. 337

⁶⁷⁸ Там же.

примеров можно привести статьи историка и правоведа, одного из основателей государственной школы Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России (1846) и славянофила К. С. Аксакова «О древнем быте у славян вообще и русских в особенности на основании обычаев, преданий, поверий и песен» (1852). По-видимому, в ходе этой полемики и оформилась историко-бытовая концепция русской истории.

Уже в конце 1840-х годов в творчестве Забелина были обозначены две основные темы: история быта и история Москвы. Над своим *opus magnum* – «Домашний быт русского народа в XVI–XVII столетиях» Забелин работал всю жизнь. Уже в конце 1840-х годов на страницах отечественной периодики: «Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Отечественные записки» и др. печатались отрывки этого сочинения. Две опубликованные части: «Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях» и «Домашний быт русских цариц в XVI–XVII столетий» дважды переиздавались при жизни Забелина в 1872 и 1895 годах с дополнениями и изменениями.

Размышления о репрезентации истории в изобразительном искусстве стали занимать Забелина довольно рано, уже в 1860-е годы. В дневнике за 1861 год, он отметил:

Спорим с Иваном Петровичем о художестве. Я раскрыл ему значение исторической живописи. Говорю, что пишут? – Что? По Карамзину, Устрялову, по Соловьеву, по Ленину, по Солнцеву, *a ne сами*, возьмут событие, наберут костюмов, оружия, рисунков и думают, что все дело сделано, историческая картина написана. Нет. Этого мало. А человек с умом, истинным талантом не удовлетворится. Доказательство – Иванов. 20 лет писал, потому что желал истинно схватить и выразить момент времени и психологии. Удалось ли? Поль де Лароше [sic] чепуху пишет. Свои фантазии⁶⁷⁹.

В этом фрагменте Забелин противопоставляет творчество двух художников Иванова и Делароша. Говоря об Иванове Забелин имел в виду известную картину «Явление Христа народу», основанную на событии, описанном в Евангелии от Иоанна. Она произвела широкий общественный резонанс в 1858 году на выставке в Петербурге и в 1861 году в Москве. Картина приобрела репутацию одного из значительнейших произведений русского искусства. По мнению ряда критиков, она представляла собой подлинное воплощение того, что следует понимать под «исторической живописью»⁶⁸⁰. Крамской в статье «Взгляд на историческую живопись», которая увидела свет лишь в 1888 году, отмечал, что картина

⁶⁷⁹ Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. С. 259.

⁶⁸⁰ О формировании репутации Иванова, как гения, см., например: И. Х. Несколько слов о картине Иванова // Иллюстрация. 1858. № 26. 3 июля. С. 10–11. № 27. 10 июля. С. 13; Выставка в Академии Художеств // Иллюстрация. 1859. №72. С. 343, № 73. С. 359; М. [М. Л. Михайлов] Художественная выставка в Петербурге. Май и июнь 1859 года // Современник. 1859. №7. Отд. 3. С. 106.

Иванова представляет собой рубеж между старой исторической картиной и формирующейся новой – «историческим жанром»⁶⁸¹.

Заметим, что Забелин высказал скепсис по поводу творчества Делароша, несмотря на его репутацию крупного исторического живописца той поры. По-видимому, его смущало то, что художник сосредотачивался в основном на анекдотических эпизодах из жизни известных деятелей прошлого. Противопоставляя творчество Иванова и Делароша, Забелин, таким образом, подчеркивал, что художник должен выразить на историческом полотне философское значение исторического события, суметь передать т.н. «дух эпохи». Потому для Забелина было важно не столько верное воспроизведение материальной обстановки прошлого и точное следование художников за текстами историков, сколько представление художниками собственного понимания исторических событий⁶⁸².

В ту же пору, когда Забелин стал писать свои сочинения по истории домашней жизни русского народа, русские художники начали обращаться к воспроизведению бытовых сцен из национального прошлого. Отчасти, следуя общеевропейской практике, отчасти под влиянием популярности жанровой живописи в России той поры. В частности, в 1860-е годы почти одновременно с публикацией Забелиным своих сочинений – Шварц стал разрабатывать бытовые сцены из национального прошлого в русском искусстве. Точных сведений о том, что Шварц читал сочинения Забелина – нет, с историком они не были знакомы. Однако, название одного из его произведений – «Сцена из домашней жизни русских царей (Игра в шахматы)», прямо перекликается с заголовком сочинения историка – «Домашней быт русских царей...»⁶⁸³. Картины Шварца представляют собой детальную реконструкцию различных эпизодов повседневной жизни прошлого, которые напоминают длинные описания бытовых практик, обрядов и предметов материальной культуры в работах Забелина (например, картина Шварца «Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче», 1865, ГРМ). В 1870-е годы, уже после смерти Шварца, критики порой отмечали сходство в подходе художника и Забелина к репрезентации истории⁶⁸⁴.

⁶⁸¹ Крамской И. Н. Взгляд на историческую живопись // Крамской И. Н. Указ. Соч. С. 579.

⁶⁸² В лекциях 1870-х годов историк отмечал: «Призвание варягов, победа Донского [sic!] должно изобразить не одну баталию, а и значение историческое этой баталии, ее историческую душу. Как в портрете изображаете душу человека» (Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картине // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 278). Здесь историк прибегает к довольно распространенной метафоре исторической картины, как портрета.

⁶⁸³ О Шварце и Забелине, см. подробнее: Чукчеева М. А. Образ допетровской Руси в творчестве В. Г. Шварца и историко-бытовая концепция в русской исторической науке 1860-х гг. С. 76–91. Также через призму работ Забелина М. А. Чернышевой был рассмотрен «Вешний царский поезд на богомолье» В. Г. Шварца, см.: Чернышева М. А. Лирический историзм. Картина Вячеслава Шварца «Вешний царский поезд на богомолье» // Искусствознание. 2018. № 3. С. 98–123.

⁶⁸⁴ См., например: Вербная неделя, картина Шварца // ЖО. 1880. № 36. 6 сен. С. 194.

Несмотря на появление работ Шварца, в 1860–1870-е годы русские художники всё ещё редко обращались к воспроизведению сцен из национальной истории, хотя общественный запрос на подобного рода произведения к тому моменту уже сформировался. В первой главе было показано, что в ту пору велась обширная дискуссия о причинах редкости в русском искусстве сцен из отечественного прошлого в отличие от живописных школ других стран, представители которых запечатлели как важные события минувшего, так и не очень? С одной стороны, за этим стояли экономические причины: исторические картины редко заказывались и покупались в России в ту пору. С другой, в художественном сообществе бытовало мнение, что русская история не изучена с той необходимой полнотой, с которой была бы возможность брать сюжеты из нее для воспроизведения в исторических картинах.

Помимо вышеперечисленных причин, Забелин, по-видимому, внимательно следивший за этими дискуссиями в отечественной прессе, полагал, что редкость обращения художников к родной старине обусловлена историческим развитием России. Образованные люди ориентировались, по его мнению, преимущественно на западную культуру и часто пренебрегали национальной. Забелин подчеркивал:

Он [образованный или мыслящий человек] сравнивает успехи развития западных народов с нашим и конечно ничего не находит у нас. Но там искусства возвышали свою историю. У нас искусство только что принимается к знакомству с своей историей. Искусство только и может поднять значение родной старины⁶⁸⁵.

Как видно, Забелин отводил чуть ли не первостепенную роль изобразительному искусству в конструировании национального прошлого, популяризации и осмыслении русской истории. Однако, по причине того, что взгляд на русскую историю, по мнению историка, был сформирован под влиянием идей иностранных ученых и мыслителей, общество не находит в ней «ни свободы, ни чести, ни достоинства»⁶⁸⁶. Забелин полагал, что этим как раз и было продиктовано столь частое обращение художников к эпохе Ивана Грозного в русском искусстве, начиная с конца 1850-х годов⁶⁸⁷.

Забелин был убежден, что знание быта (домашней жизни) в мельчайших деталях важно в равной степени как историку, так и художнику. Очевидно, что он следовал за историками и писателями эпохи романтизма, обращавшихся в своих работах к «местному колориту». Именно поэтому в своих работах он уделял существенное внимание вопросам взаимодействия исторической науки и изобразительного искусства. В этой связи Забелина

⁶⁸⁵ Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картины // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 283.

⁶⁸⁶ Там же. Л. 283 об.

⁶⁸⁷ Об образе Ивана Грозного в русском искусстве, пойдет речь в третьей главе настоящего исследования.

чрезвычайно занимал вопрос: каким образом историки могут поспособствовать распространению сюжетов из национального прошлого как в живописи, так и в других видах искусства. Он полагал:

Естественно, что исторические картины очень редко нам удаются и именно только потому, что историки мало, или вовсе не помогают художникам. *Единственным источником художественных исторических созерцаний остается и до сих пор все тот же Карамзин, который имел достойную привычку обставлять свои общие описания и изображения частными примечаниями, где всегда можно встретить живые черты времени и лиц*⁶⁸⁸. (Курсив мой – М. Ч.)

Таким образом, по мнению Забелина, именно ученые должны были тщательнее изучать и обрабатывать источники, чтобы это не занимало время художников. Он подчеркивал, что историк и художник по-разному понимают значение слово «источник». Потому историкам следовало озаботиться созданием таких сочинений, которые смогут снабдить художников сюжетами из русской истории⁶⁸⁹, чтобы те не тратили время на изыскания. Однако, несмотря на подобные рассуждения вплоть до начала XX столетия основными источниками сюжетов картин из национального прошлого для большинства художников так и оставались авторитетные труды: «История Государства Российского» Н. М. Карамзина и «История России с Древнейших времен» С. М. Соловьева.

В 1871–1872 годах Забелин прочел два курса лекций – «История и археология в отношении к исторической картине», а также по истории русского зодчества, костюму и домашней обстановки древней Руси в Московском обществе любителей художеств⁶⁹⁰ по приглашению председателя Общества графа А. С. Уварова⁶⁹¹. Московское общество любителей художеств было организовано для того, чтобы содействовать развитию изобразительного искусства в Москве, устраивать выставки и оказывать поддержку художникам (прежде всего финансовую). Граф Уваров задумал устраивать лекции для развития общего образования у художников, приглашая видных историков, историков искусства и литературы⁶⁹².

⁶⁸⁸ Минин и Пожарский. Прямые и кривые смутного времени // РА. 1872. Февраль. Ст. 367.

⁶⁸⁹ Там же. Ст. 368.

⁶⁹⁰ См.: Московское общество любителей художеств и культурная жизнь Москвы: научно-справочное издание / Государственная Третьяковская галерея; ответственный редактор Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 106, 107. Впоследствии предполагалось издать эти лекции, однако, это предприятие так и не срослось, см.: Забелин Иван Егорович. Письмо в Московское общество любителей художеств Ахлестошеву Павлу Дмитриевичу с благодарностью за присылку членского билета от 27 марта 1871 г. // РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. Хр. 443. Л. 1.

⁶⁹¹ Об этом, см.: Каргаполова Н. А. Предисловие // Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 17.

⁶⁹² Помимо лекций Забелина, в Обществе читал лекции Прахов по истории искусств, об этом, см.: Прахов Адриан Викторович. Письма в Московское общество любителей художеств Уварову Алексею Сергеевичу о своих лекциях по истории искусств // РГАЛИ. Ф.660 оп.1 ед. хр.874.

Забелин в лекциях в МОЛХе высказал свои суждения относительно того каким образом следует изображать русское прошлое художникам. В отчете МОЛХ по поводу значения этих лекций для художников, отмечалось:

Воспринимая познания, добытые исследованиями науки, художники получают более возможности и свободы исполнять иногда свои, счастливо задуманные произведения, но нередко оставляемые за неимением материалов для деталей⁶⁹³.

В своем дневнике Забелин отмечал реакцию посетителей его лекций. Любители (т.е. меценаты, ученые и пр.) указали историку на то, что тот увлекается в большей степени рассуждениями по поводу методологическими вопросами изучения русской истории, чем говорит о приложении исторических знаний к художественной практике. По этому поводу Забелин недоумевал:

Чудные люди, сами говорят, что художники все необразованные и сами же смотрят на них как на сапожников, говорят, что надо прямо к делу, т. е. поменьше общих соображений, прямо к специальному.

Но зато сами художники приступили ко мне с благодарностью именно за то, что осуждали друзья. *Они говорили, что поняли теперь отношение и связь истории с археологиею.* Вы, говорят, так любите это дело⁶⁹⁴. (Курсив мой – М. Ч.)

Забелина и удивила реакция любителей на то, что ученый уделил много внимания вопросу формирования взгляда на национальное прошлое. К сожалению, установить, кто именно из русских художников мог слушать эти лекции (за исключением В. О. Шервуда) – не удалось. Однако сходные идеи, высказанные им в этих лекциях, Забелин впоследствии повторял в переписке с обращавшимся к нему художниками, в частности, бароном М. П. Клодтом и поздних рассуждениях об исторической картине, которые высказывал на странице дневника.

Судя по сохранившимся черновикам лекций, Забелин действительно преимущественно рассуждал о методологии изучения русской истории. Однако в эти рассуждения он вплетал свои замечания по поводу проблем современной исторической живописи. Центральное место в этих лекциях, прочитанных в МОЛХ отводилось проблеме воспроизведения древнерусского человека. Забелин задавался вопросом:

Как нам изобразить древнерусского человека – эту фигуру или форму, исчезнувших и уже навсегда, нравов, обычаев, мыслей, чувствований, верований, понятий – вообще форму старого умственного и нравственного строя жизни. <...>

⁶⁹³ Одиннадцатый отчет комитета, состоящего под Августейшим покровительством Государыни Царевны Великой Княгини Марии Федоровны общества любителей художеств за 1871 год. М., 1872. С. 9.

⁶⁹⁴ Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 95.

Мы конечно не говорим о форме естественной, физической, более или менее, но одинаковой у всех людей. Мы имеем в виду форму так сказать искусственную, которая называется вообще манерой, и которая всегда создается под влиянием причин исторических, т.е. под влиянием той или другой степени народного развития и великого множества самых разнородных и разнообразных условий жизни⁶⁹⁵. (курсив мой – М. Ч.)

Забелин ориентировался на эстетику Гегеля, потому что изобразительное искусство для него являлось прежде всего отражением историко-культурных конвенций эпохи⁶⁹⁶. В XIX веке была распространена идея о том, что художнику для воспроизведения события прошлого надо попытаться вжиться в ту эпоху к которой он обращается, попытаться понять людей того времени⁶⁹⁷. Потому для Забелина было важно, чтобы изображение древнерусского человека отражало жизненный уклад изображаемой художником эпохи. В письме к художнику Клодту историк подчеркивал, что:

Лицо есть выразитель не только человека, но и всего поколения людей, выразитель своего века, известной среды, известных идей, понятий, привычек. В нем изображается вся история его поколения⁶⁹⁸.

Забелин в размышлениях об искусстве довольно много уделял внимание вопросу о передаче того, что он называл «манерой», под которой он понимал не только особенности людей, живущих в разные исторические периоды, но и тех, кто является современниками, но принадлежит к разным слоям общества. Он подчеркивал:

В теперешнем свету мы очень хорошо, по манере, узнаем к какому классу людей принадлежит то или другое встречающееся нам лицо. Существо этой особой манеры не можно скрыть никаким костюмом и никакою обстановкою⁶⁹⁹.

Он отмечал, что изображение человека (или «натуры») вызывает большие трудности как на сцене, так в графике и в живописи. Например, изображение крестьянок в гравюрах

⁶⁹⁵ Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картины // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 280.

⁶⁹⁶ В частности, об этом, см.: Формозов А.А. Указ. Соч. С. 44, 66.

⁶⁹⁷ Об этом подробнее, см.: Voas G. Op. Cit. P. 52–65. В России исток распространения этой идеи, вероятно идет от рецензий Белинского, в частности, критик писал в одной из статей о романах В. Скотта: «В его [Вальтера Скотта] романах толпятся люди, волнуются страсти, кипят интересы великие и малые, высокие и низкие, и во всё этом проявляется пафос эпохи, с удивительным искусством схваченный. Прочитать его роман, значит прожить описанную им эпоху, сделаться на время современником изображенных им лиц, мыслить на время их мыслию, чувствовать их чувством» (Белинский В. Г. Указ. Соч. Т. 8. С. 281). Известно, что Забелин читал Белинского. О влиянии данной статьи критика на сочинения историка, высказывал Н. А. Рубинштейн, см.: Рубинштейн Н. Л. Иван Егорович Забелин. Исторические воззрения и научная детальности // История СССР, 1965. № 1. С. 54.

⁶⁹⁸ Черновик письма Михаилу Петровичу Клодту относительно картины художника «Терем царевен» // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 124. Л. 33 об.

⁶⁹⁹ Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картины // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 280 об.

вызывает у него ощущение, что перед зрителем проглядывает изображение «барышни, как будто нарядившейся в маскарад»⁷⁰⁰. Потому в лекциях историк отмечал маловероятность воспроизведения уже исчезнувшей формы – природы древнерусского человека⁷⁰¹. По этой причине художники (как люди, обладающие даром, по мнению Забелина) должны были через изображение древнерусского человека выразить «дух древности»⁷⁰². Подчеркнем, что историк полагал, что:

задача искусства именно в том и заключается, чтобы пластически выразить в одном типе все то, что разбросанное и как бы вращается в жизни отдельных лиц, принадлежащих, однако ж, по свойству своей нравственной природы, к одному и тому же роду или виду⁷⁰³.

В каждой фигуре будь то боярина или царя – должны были выражены художником, по мысли Забелина, типические черты. «Тип» – было одним из ключевых понятий, в целом для XIX века, и в том числе оно было важно для исторических рассуждений Забелина. Историк выделял частные типы народной жизни: государя (или господаря), земца-кормителя и казачество. Забелин подчёркивал в своей работе, что эти три частных типа основные, но что также можно выделить и менее значительные типы (например, тип священнослужителя, тип подьячего, тип дьяка, тип дворового слуги, тип холопа и т.д.). Данные типы он последовательно собирался рассматривать в своём труде «Домашний быт русского народа» (который так и не был завершён). Применяя такую классификацию общества, Забелин включил в понятие «народ» и царя (что отличалось от традиционной трактовки данного понятия, как социальных «низов»)⁷⁰⁴.

Скорее всего, в ходе рассуждений о типологии русского общества, историк опирался на традицию физиологий, развивавшейся с 1840-х годов в русской культуре, когда по модели энциклопедии нравов – «Французы, нарисованные ими самими», появились – «Наши, срисованные самими русскими» и «Физиология Петербурга». Забелин прилагал современную классификацию по типам на общество допетровского времени, поскольку он представлял народ единым целым включавшим в себя все сословия от царя до крестьянина, но обладающих каждый своими характеристиками⁷⁰⁵.

⁷⁰⁰ Там же. Л. 281 об.

⁷⁰¹ Впоследствии Забелин пол

⁷⁰² Там же. Л. 282.

⁷⁰³ Забелин И. Е. Домашняя жизнь русских царей в XVI–XVII ст. М., 1862. С. VI.

⁷⁰⁴ Сахаров А. Н. И. Е. Забелин: новая оценка творчества // Вопросы истории, 1990. №7. С. 3–17.

⁷⁰⁵ Подробнее см. об этом: Мильчина В. А. Французы, нарисованные ими самими и переведённые русскими // Французы, нарисованные ими самими, Парижанки: [сборник рассказов: перевод с французского / сост., вступ. ст. и ред. пер. Веры Мильчиной. М.: НЛЮ, 2014. С. 5–45.

Рассуждения Забелина по поводу воспроизведения прошлого в живописи в этих лекциях были весьма умозрительны, и очевидно, они мало соотносились с художественной практикой. Это подтверждается реакцией художников, которую Забелин приводит в своем дневнике:

два художника судили о том, что я говорил [чтобы не брали целиком слепки, снимки с древнего.] Вот, говорят, Иоанн IV играет в шахматы. Так шахматы в Оружейной палате, кафтан тоже. Откуда же взять иначе?⁷⁰⁶.

Историк и сам отмечал справедливость их недоумения, поскольку действительно оставалось непонятным каким образом воспроизводить предметы если не ориентироваться на конкретные образцы. Однако, по-видимому, для Забелина в 1870-е годы было важно воссоздание в исторических картинах не только тип человека, но и тип предмета, например, «тип терема».

Проблемы воспроизведения прошлого в русском искусстве интересовали Забелина до конца жизни, в дневниках он иногда высказывал мысли по этому поводу. В частности, иногда он рассуждал относительно изображения конкретных сюжетов. Например, сохранились его размышления за 1892 год по поводу того, что необходимо художнику для воспроизведения с историко-археологической точки зрения Новгородского вече, который представлял собой «исторический тип вечевого устройства народной жизни»⁷⁰⁷. Историк полагал, что прежде всего следует, с одной стороны, во всех подробностях изучить внешний вид города (т.е. его топографию), а с другой, – постичь внутреннюю (т.е. духовную, собственно историческую) жизнь Новгорода⁷⁰⁸. Он довольно подробно излагает как именно следует располагать на картине те или иные городские локации, толпы народу, само вече и т.д. Тем не менее, Забелина, рассуждая об изображении Новгородского вече, ученого по-прежнему интересовала проблема воспроизведения исторической личности, которая как он полагал является центральной для исторической живописи. По его мнению, «историческая картина сосредотачивается в выражении и игре чувств и нервов на предстоящих лицах, вся в духовной борьбе, всегда выражаемой только на лицах»⁷⁰⁹. Однако, обратим внимание на то, что в отличие от 1870-х годов в 1890-е годы Забелин стал полагать более возможным для художника воспроизвести тип древнерусского человека. Историк подчёркивал, что для этого:

...надо идеализировать лица на основании древних иконописных типов лиц, которые можно найти в рисунках рукописных житий, сказаний, изображённых в лицах, как

⁷⁰⁶ Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. С. 95.

⁷⁰⁷ Там же. С. 160.

⁷⁰⁸ Там же. С. 160–161.

⁷⁰⁹ Там же. С. 161.

говорили предки. Это о физических типах лиц, выражении строгости характера и т.д.⁷¹⁰

Любопытно отметить, что Забелин по-иному понимал идеализацию исторических лиц, чем теоретики классицизма, т.е. не изображение героя с универсальными характеристиками – образец для подражания. Очевидно, что историка волновала передача психологического облика деятеля прошлого и попытка передать трепетное отношение, какое было у мастеров древности.

Подчеркнём, что историки, критики, литераторы и художники по-разному воспринимали историю. Представители ИАХ потому и настаивали на изучении материальных объектов и говорили о недостатке в изучении, потому что художники, по-видимому, воспринимали прошлое через предметы старины.

В целом, довольно трудно реконструировать воздействие Забелина на развитие русской исторической живописи. Помимо черновиков лекций осталось не так много свидетельств о взаимоотношениях историка с художниками. Известно, что к нему обращались за консультациями, опирались на его работу «Домашний быт русского народа» («Домашний быт русских царей» и «Домашний быт русских цариц») при уточнении различных деталей обстановки прошлого и спрашивали мнения о своих произведениях.

Так, в 1878 году к Забелину обратился М. П. Клодт, чтобы узнать мнение о картине «Терем царевен» (Пермская художественная галерея, 1878), которая экспонировалась на передвижной выставке того года, а также за консультацией по поводу материалов, по-видимому, для своих будущих сочинений⁷¹¹. Сохранился черновик ответного письма Забелина Клодту, в котором он подробно разбирает его «Терем». Историк, как и критики, которые посвящали статьи передвижной выставке 1878 года, отмечал, что картина

⁷¹⁰ Там же. С. 161–162.

⁷¹¹ В письме от 16 мая 1878 года Клодт писал: «У Вас в Москве открылась Передвижная выставка. Надеюсь, что Вы ее посетите и увидите мою картину “Терем”, для которой я пользовался исключительно Вашими сочинениями быт Русских Царей и Цариц”. Будьте так добры Иван Егорович написать мне Ваше мнение, толи я сделал и так ли понял Русский старый быт. Мне особенно дорого и интересно Ваше мнение.

Еще смею прочить Вас указать мне источники, чтобы мне найти сколь возможно подробные о посвящении в монашеский чин.

В Северном Вестнике № 126 прошлого года было напечатано, что Общество любителей Древне-русской письменности готовит к печати 15 памятников между какими находятся следующие: 1) Литографированные facsimile челобитной Всполохова с изображением челобитчика, Царя [Л. 51] Алексея Михайловича, его жены и всего синклита. 2) Житие Алексея Митрополита с миниатюрами 3) Гравюры, изображающие торжества взятия Кизик-Ирмена с Польскими и Русскими надписями. 4) Синодик конца XVII ст. с изображением обрядов, совершаемых при кончине монахов и 5) Азбуковник XVI ст. с орнаментами.

Все 5 наименованных памятника, я желал бы приобрести, не знаете ли Иван Егорович существуют ли они в продаже и где их можно достать» (Письмо М. П. Клодта И. Е. Забелину от 16 мая 1878 // ОПИ ГИМ Ф. 440. Оп.1. Ед. Хр. 59. Л. 50-50 об.). Современники понимали, что художник опирался на работу Забелина. См.: «Терем царевен», картина М. П. Клодта // Огонек. 1881. № 50. С. 962.

выглядит чересчур пестро и напоминает «азиатский ковер»⁷¹². Кроме того, Забелину представлялось, что в картине отсутствует единство в изображенном моменте, а картина производит скорее впечатление «выставки вещей и нарядов»⁷¹³. Эту особенность произведения Клодта отмечали и критики, так в «Московских ведомостях» С. В. Флёрв заметил:

Картина производит какое-то беспокойное впечатление⁷¹⁴. Она как будто не договаривает своего последнего слова. *Внешность берет верх над содержанием, люди исчезают за костюмом.*

Мы ни на одну минуту не допускаем сомнения в верности каждой мельчайшей подробности в картине г. Клодта. *Но именно этот перевес подробностей, это преобладание изучения и труда над художественным замыслом и эстетическим чувством делают картину не художественным произведением, но археологическим этюдом, перенесением на полотно добросовестно и тщательно собранного в книгах и музеях материала*⁷¹⁵. (Курсив мой – М. Ч.)

Забелин отметил, что на картине изображен, конечно, не терем, а угол Церковного храма или Царицыной Золотой палаты⁷¹⁶. Следует заметить, что этот интерьер весьма часто выбирался художниками как место действия сцен из домашней жизни женщины допетровского времени⁷¹⁷. Клодту не удалось передать в картине «тип терема», который заключался, как отмечал историк в веселости. В большей степени, Забелина смущало изображение пожилых женщин с молодыми девушками, он подчеркивал:

Угол, занимающий средоточие картины загроможден паникадилами, свечами, людьми, посудой, пряниками, столом. Это ужасно. *Никак не могу сообразить какой момент, какую минуту жизни изображен этот терем царевен по-видимому это праздничное угощение после стола.* В глубине угла царевна старая и две игуменьи рассуждают, конечно, о богобоязненных предметах. Это момент жизни царевен

⁷¹² См.: Черновик письма Михаилу Петровичу Клодту относительно картины художника «Терем царевен» // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 124. Л. 33. По поводу реакции критики, см.: *** [Флёрв С. В.] Передвижная выставка картин // МВ. 1878. № 145. 9 июня. С. 3-4; В. С. [Стасов В. В.] Передвижная выставка // НВ. 1878. № 749. 30 марта (11 апреля). С. 3. Следует заметить, что также существовали отзывы, которые положительно оценивали пестроту картины Клодта, см.: Нецветаев А. 6-я выставка общества передвижных выставок // РМ. 1878. № 83. 27 марта (8 апреля). С. 2.

⁷¹³ Черновик письма Михаилу Петровичу Клодту относительно картины художника «Терем царевен» // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 124. Л. 33. (Комментарий на полях справа).

⁷¹⁴ Отметим, что впечатление, которое описывает Флёрв во многом сходно с тем, о котором пишет Забелин. К сожалению, не известно общались ли историк и критик, насколько совпадение обусловлено какими-то общими представлениями о прошлом и его воспроизведении в изобразительном искусстве.

⁷¹⁵ *** [Флёрв С. В.] Передвижная выставка картин // МВ. 1878. № 145. 9 июня. С. 3

⁷¹⁶ Черновик письма Михаилу Петровичу Клодту относительно картины художника «Терем царевен» // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 124. Л. 32.

⁷¹⁷ Этот архитектурный объект был воспроизведен Солнцевым в «Древностях Российского Государства», потому неудивительно, что этот интерьер был предпочтителен русскими художниками.

старух. В какой связи с их рассуждениями находится песня, которую поют три девы, стоящие перед ними же и игра на гусях одной сидящей в глубине? В какой связи с рассуждениями игуменьи и песнями дев с гусями находится почти восковая царевна, сидящая в большом убранстве и ещё та, которая грустит в окне. *Выходит, что здесь два терема один постарелый с горящими свечами и другой молодой с поющими девами едва ли случалось такое сочетание жизни в истинном смысле.*⁷¹⁸ (курсив мой – М. Ч.)

Как видно, даже для историка, который знал в подробностях старинный домашний быт, ускользал смысл изображенного на полотне эпизода из повседневной жизни прошлого.

Довольно, много внимания Забелин уделял вопросам изображения типа царевен, деталей их костюма, отмечая большое количество погрешностей, которые производили впечатление на зрителя чего-то «театрально-костюмного»⁷¹⁹. Подчеркнём, что «театральность» являлась в России той поры скорее негативной чертой исторических картин, потому для Забелина было важным указать на то как относительно точно выглядели персонажи, изображенные на картине художника, чтобы тот впоследствии мог передать дух изображаемой эпохи⁷²⁰. Тем не менее, Забелин приветствовал труд художника и считал, что картины, на которых изображалась бытовая сторона отечественного прошлого важным этапом перед тем как начать запечатлеть на полотне крупное историческое событие⁷²¹.

Историк консультировал художников и по поводу определённых исторических событий, хотя об этом сохранилось не так много свидетельств, одно из них фигурирует в дневниках Забелина. Так в 1892 году по наводке нижегородского архивиста А. С. Гациского за советом к Забелину пришёл Маковский во время написания картины «Минин», поскольку историк специализировался, в том числе на Смутном времени⁷²². Забелин попытался уточнить место действия речи Минина. Оно могло происходить, по мнению ученого, как в стенах города, так и на базаре. Маковский выбрал поместить сцену на

⁷¹⁸ Черновик письма Михаилу Петровичу Клодту относительно картины художника «Терем царевен» // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 124. Л.32-32 об.

⁷¹⁹ Там же.Л. 30-32 об.

⁷²⁰ Довольно часто критики ругали художников за театральность исторических картин, которая, по-видимому, в ту пору была синонимом неестественности (что противоречило эстетическим идеалам эпохи). См, например: К.В. [Варнек К.А.] Заметка неспециалиста по поводу выставки в Академии Художеств // РИ. 1860. № 205. 24 сен. С. 769–770.; № 213. 5 окт. С.805–806; № 222. 16 окт. С. 841–843.; №225. 19 окт. С. 853; Выставка в Академии Художеств // ОЗ. 1862. Т. 144. Октябрь. С 319; Петербургская хроника // Голос. 1871. № 332. 1 (13) декабря. С.2;

⁷²¹ За подобным суждением стояло довольно распространенное в ту пору представление о том, что крупные исторические события обусловлены внутренней народной жизнью. См. об этом: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. / Соч. Ивана Забелина. Т. 1. М.: тип. В. Грачева и К., 1862. С. VIII

⁷²² В частности, Забелин написал работу о Кузьме Минине, см.: Забелин, И. Е. Минин и Пожарский: прямые и кривые в Смутное время. 4-е изд., с доп. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1901.

базаре⁷²³. При обсуждении того как следует изображать речь и сбор пожертвований на нужды ополчения встал вопрос слова и изображения, который часто возникал при воспроизведении исторических событий. Если для писателя и историка события могли излагаться последовательно, то для художника необходимо было изобразить их симультанно⁷²⁴. Забелин давал Маковскому советы и о внешнем виде толпы, которая должна была быть воспроизведена на холсте, дороговизне одеяний и их виде. Главная же идея Забелина заключалась в том, чтобы передать идею исторического события через лица окружающих, но самое важное на лице главного персонажа⁷²⁵, которая проходила через все его исторические сочинения.

Забелин читал лекции и писал свои сочинения в ту пору, когда в России начался процесс конструирования национальной школы живописи. В то время художники и критики пытались выявить самобытные черты в русском искусстве. Очевидно, что историк внимательно следил за развитием этой дискуссии, поскольку вопрос самобытности в русской культуре и ее истоков чрезвычайно его занимал⁷²⁶. Забелин подчеркивал, что без знания археологии и истории русским художникам будет весьма тяжело добиться самобытности (самостоятельности) в искусстве⁷²⁷. Очевидно, по этой причине он уделял существенное внимание вопросам воспроизведения событий национального прошлого в искусстве. Таким образом Забелин видимо пытался подчеркнуть значимость формирующейся в ту пору истории домашней жизни, которая впоследствии перерастет в историю повседневности. В свою очередь во второй половине XIX века увеличилось число произведений воспроизводящих обрядовую сторону допетровской Руси, однако до появления работ Рябушкина на рубеже XIX–XX столетий, они оставались театрально-костюмированными сценами.

2.2.3. Лекция Микешина в Археологическом институте: необходима ли помощь археологов и историков художникам при создании исторических картин?

Размышления по поводу взаимодействия художников и историков занимали не только учёных, но и самих представителей художественного сообщества, которых также заботила верность в передаче обстоятельств событий минувшего. Среди ярких примеров,

⁷²³ Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. С. 160.

⁷²⁴ Там же.

⁷²⁵ Там же.

⁷²⁶ В частности, в лекциях он отмечал: «Нигде отсутствие самобытности не обнаруживается так ярко, как в искусстве, нигде оно и не требуется так настойчиво. Самобытность в искусстве — значит талант. Нет самобытности, нет таланта. Но у р[усского] народа нет таланта, ибо нет в нем как оказывается самобытности.» (Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картины // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 285).

⁷²⁷ Историк подчеркивал, что «без археологических познаний нельзя, во-первых, добыть самостоятельность искусства, во-вторых в изображениях исторических нельзя верно передавать смысл и общий, и частный древней жизни» (Там же. Л. 286).

который до сих пор не затрагивался искусствоведением, являются лекции М. О. Микешина, прочитанные художником в 1882 году в Санкт-Петербургском Археологическом институте по поводу его [института] содействия современной художественной деятельности⁷²⁸. В центре лекций стоял вопрос о пользе критики (прежде всего научной) для произведений искусства главным образом на исторические сюжеты⁷²⁹. Этот весьма любопытный случай позволяет говорить о том, что в среде художников существовал запрос на критику со стороны историков в отношении передачи на полотнах событий национального прошлого. Однако, как будет показано ниже, далеко не все историки были готовы делиться с художественным сообществом своими знаниями, полагая, что у искусства и науки различные задачи. Также этот пример демонстрирует неудовлетворенность русских художников критикой их произведений. Микешин полагал, что критики при разборе картин и скульптур почти не уделяли внимание интеллектуальной составляющей произведений, хотя это было не совсем объективно.

Микешин исходил из позитивистского взгляда на изучение истории и археологии. Ученые, по его мнению, должны были опираться на эмпирический материал, тогда археология и история могли бы стать полезными обществу⁷³⁰. Художник в своей лекции исходил из тезиса, что факты «заведомо, по неведению, или под давлением многообразных враждебных ему причин» могли быть искажены в памятниках прошлого⁷³¹. Исследователь, который работает с подобными памятниками мог, по мнению Микешина, построить неверные гипотезы об изучаемой эпохе. В связи с возникновением подобных «подводных камней науки» (по определению Микешина), он предлагал ученому сообществу из института:

составить свои значки, вехи и маяки над каждым из появляющихся исторических произведений репрезентировать культуру нашей современности пред лицом отдаленных будущих поколений? *т.е. не найдет ли возможным для себя институт стать, так сказать, “прокурором” исторической правды и законности, охранителем верности и истины современных произведений искусства, имеющих передать собой в потомство облик не только нашего научно-исторического*

⁷²⁸Микешин М. О. О содействии Санкт-Петербургского археологического института современной художественной производительности // ОР ГРМ. Ф. 64. Оп. 1. Ед. Хр. 54.

⁷²⁹Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV (1881-1884). 4-сентября 4 сентября – 25 октября 1881. (Переписка дневника в этот новый (IV-й) том начата 14/27 октября 1919) // ОР РНБ. Ф. 796. Оп. 1. Ед. Хр. 15. Л. 40.

⁷³⁰ Микешин М. О. О содействии Санкт-Петербургского археологического института современной художественной производительности // ОР ГРМ. Ф. 64. Оп. 1. Ед. Хр. 54. Л. 2.

⁷³¹Там же.

*развития, но даже изображения общественно-бытовых сцен и современных типов*⁷³². (курсив мой – М. Ч.)

Таким образом, Микешин предлагал ученым с позиции науки давать критическую оценку произведениям искусства, которые пишутся на сюжеты как из истории, так и из современности. Он полагал, что художественная критика сосредотачивается в основном на рассмотрении формальных особенностей произведений искусства, «поэтического таланта художника» и гораздо реже разбирают произведение с точки зрения историко-археологической⁷³³. На примере собственного «Памятника тысячелетия России», картин Неврева и работы Мясоедова «Самосожигатели» Микешин отмечал, что серьезной аналитики с точки зрения науки не было, а ведь в этих произведениях, как полагал, Микешин могли быть допущены исторические неточности⁷³⁴. Критику он предполагал полезной, в большей степени, для последующих поколений. Он предлагал размещать обзоры произведений учеными в сборниках и журналах, которые издавал Археологический институт⁷³⁵.

Предваряя вопрос о свободе творчества, Микешин отмечал, что произведения искусства можно воспринимать и эстетически, и аналитически. Художник подчеркивал, что:

Истина, Правда и Красота, восхищающая нас, от этого света анализа не только ничего не утратят, а наоборот самый характер нашего чувства восхищения из области наслаждений неясных, и так сказать инстинктивных, перейдет в здоровое и реальное чувство сознательного и разумного удовольствия⁷³⁶.

Он полагал, что верное воспроизведения обстоятельств исторических событий и современности сделает рассматривание полотен более удовлетворительным. Тем не менее на вопрос о праве художника на творческий вымысел Микешин почти обошёл стороной.

Эта лекция была реакцией на соображение Э. Ренана, высказанное им в его раннем исследовании – «Магомет и происхождение исламизма». В 1882 году на русском языке под редакцией В. В. Чуйко вышел перевод нескольких работ ученого по истории религии, включая его анализ формирования ислама⁷³⁷. В этом сочинении Ренан высказал мысль о том, что необходимо «отказаться от каких-либо достоверных знаний характера и биографий основателей религий, легенда о которых заслонила историю»⁷³⁸. Учёный предполагал

⁷³² Там же. Л. 3 об.

⁷³³ Там же. Л. 3 об.–4.

⁷³⁴ Там же. Л. 4-5.

⁷³⁵ Там же. Л. 5.

⁷³⁶ Там же Л. 5 об.

⁷³⁷ Ренан Э. Исторические и религиозные этюды. СПб: В.В. Чуйко, 1882.

⁷³⁸ Там же. С. 40.

важным пониманием идеала, которое существовало между учениками основателей религий⁷³⁹. Микешина, очевидно, возмутило то, что Ренан предлагает отказаться от научной критики в бессилии перед историческим мифом. Тем не менее, Ренан не предполагал отказа от исторической критики в целом. Позиция Ренана оказалась в этом вопросе более прозорливой. Исторические легенды о личностях оказывались куда более сильными, чем правда о них, как в частности, было с «Княжной Таракановой» Флавицкого.

После лекции среди её слушателей, по предложению директора института Н. В. Калачова, развернулась дискуссия о необходимости участия института в разборе и критике произведений на исторические сюжеты, которую частично можно восстановить благодаря свидетельству И. Ф. Тюменева⁷⁴⁰. Бывший слушатель института некто Шапошников высказал оппозиционное мнение, что эта деятельность может нанести «ущерб его коренным археологическим занятиям»⁷⁴¹. Микешин же был убежден в том, что:

искусство есть могучий проводник историческ[их] исследований и самопознания в массу и для института на почве искусства открылась бы новая и живая сторона деятельности, которая настолько важна и для современников, и для потомства, что уделение части времени от строго археологич[еских] исследований бы, по его мнению, отнюдь не трудною и непроизводительною затратою труда и времени⁷⁴².

Довольно уважаемый археолог П. И. Савваитов – автор «Описания старинных царских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора», которым в том числе, пользовались художники, – в ответ указал, что всесторонним образованием и воспитанием художников должна заниматься ИАХ. Ученый полагал, что наука должна заниматься своим делом, а искусство – своим. Однако, мнению Савваитову возразил Калачов, отметивший, что в Академии в большей степени уделяют внимание обучению технике⁷⁴³. Сам же Тюменев поддерживал мысль Микешина и полагал, что:

науки только для науки, не признаю и чем шире будет популяризация данных, добытых учеными, тем охотнее они будут делиться знаниями с людьми других профессий, тем более пользу принесут их занятия⁷⁴⁴.

Таким образом, становится очевидным, что для художественного сообщества было важным, чтобы учёные-историки делились с ними сведениями об истории и материальной культуре минувшего, давали критические замечания, которые могли бы существенно

⁷³⁹ Там же.

⁷⁴⁰ Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV (1881-1884). 4-сентября 4 сентября – 25 октября 1881. (Переписка дневника в этот новый (IV-й) том начата 14/27 октября 1919) // ОР РНБ. Ф. 796. Оп. 1. Ед. Хр. 15. Л. 40.

⁷⁴¹ Там же.

⁷⁴² Там же.

⁷⁴³ Там же. Л. 40–41.

⁷⁴⁴ Там же. Л. 41 об.

повысить степень достоверности воспроизводимых на полотнах исторических обстоятельств и деталей обстановки национального прошлого. Тем не менее очевидно, что тесного взаимодействия между художниками и историками пока сложиться не могло из-за разницы в понимании задач исторической науки.

Конечно, археологи публиковали сведения о найденных ими находках в «Сборнике Археологического института» и «Вестнике археологии и истории», но детальных разборов сочинений художников, как предлагал Микешин в этих изданиях не предлагали⁷⁴⁵.

Тем не менее, следует обратить внимание на то, что и до лекции Микешина историки писали подробные разборы произведений на исторические сюжеты в прессе. Однако, как правило, произведение искусства служило лишь поводом поговорить историку об интересующей его научной проблеме, в частности так несколько раз поступал Костомаров⁷⁴⁶.

Тем не менее, прецедент разбора исторического полотна историком всё же был. В 1887 году исследователь истории раскола Н. И. Субботин довольно подробно рассмотрел картину В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» с исторического ракурса, заметив в картине много погрешностей, которые допустил художник при работе над историческими обстоятельствами⁷⁴⁷. Он предположил, что сюжет, который воспроизвёл Суриков был заимствован из романа Мордовцева – «Великий раскол», который содержал в себе немало анахронизмов⁷⁴⁸. В частности, Субботина возмутило то, что Боярыня Морозова была изображена в окружении народа, что противоречило сказанию⁷⁴⁹. Историк предполагал, что картина является пропагандой раскола в красках⁷⁵⁰, а не верным воспроизведением исторических фактов.

Этот примечательный казус в истории русского искусства служит доказательством того, что далеко не все историки понимали специфику художественного осмысления национального прошлого и подходили к живописному произведению почти как к равному научному труду, где вольности с фактами были почти недопустимы. Кроме того, этот пример свидетельствует о заблуждениях Микешина относительно необходимости столь строгой научной критики произведений искусства со стороны учёного сообщества.

⁷⁴⁵ Исключение составляла статья про произведения по Художественной археологии, которые выставлялись на академической выставке, см.: Памятники художественной археологии на академической выставке // ВАИ. 1885. Вып. IV. С. 63–72.

⁷⁴⁶ См., например, тексты Костомарова: Костомаров Н. И. Ксения Борисовна Годунова (по поводу картины художника Неврева) // Исторический вестник. 1884 Т. XV. Январь. С. 7-23.

⁷⁴⁷ [Субботин Н. И.] Две заметки. I Пропаганда раскола посредством кисти художника. II Ещё одно слово о пресловутом «реферате» прот. Виноградова // БС. 1887. Т. I. № 19. С. 702–707.

⁷⁴⁸ Там же. С. 702.

⁷⁴⁹ Там же. С. 704.

⁷⁵⁰ Там же. С. 706.

2.2.4. Круг чтения русских художников по отечественной истории: некоторые аспекты

Реконструировать круг чтения художников хотя бы по одной области знаний довольно амбициозная задача для исследователя, поскольку каталогов их библиотек (если они существовали) практически не сохранилось, а сведения о чтении тех или иных сочинений, в том числе, по русской истории приходится собирать по крупицам из переписки и воспоминаний. Тем не менее, подобного рода частичная реконструкция этого процесса позволит продемонстрировать, что оценки об осведомлённости художников были не столь скудны, как это было обрисовано в русской прессе той поры.

С национальным прошлым большая часть художников знакомилась прежде всего по «Истории Государства Российского» Карамзина, из которой черпали задачи ИАХ для экзаменов и программ на золотые и серебряные медали. Её разбирали воспитанники ИАХ в рамках лекций Эвальда. Также «История Государства Российского» входила в курсы по истории русской словесности в МУЖВЗ. Кроме того, это значимое историческое сочинение Карамзина было наиболее доступным источником для художников. Кроме того, известны случаи, когда художники сопровождали экспонирование свои исторических картин выдержками из «Истории Государства Российского» Карамзина⁷⁵¹. Хотя бы фрагментарно, но труд «последнего летописца» русским художникам был знаком.

Впрочем, далеко не все критики приветствовали знакомство художников исключительно с работой Карамзина. Так один из рецензентов рассуждал о возможности предъявлять требования к художникам, взявшихся за труд исполнить историческую картину:

...многого мы не должны требовать от художников за времена отдаленные, если станут держаться они исключительно Карамзина, красноречивого, несомненно, но для живописи дающего очень мало подробностей, предоставляя, так сказать, любопытствующему справщику находить для себя, что признает за благо его воображение. Зная такую несостоятельность покуда единственной истории, попадающей в руки художников, мы не можем – хотя бы и хотели – далеко простирать свои требования⁷⁵².

⁷⁵¹ См. об этом: Неврев Николай Васильевич. Письма в Московское общество любителей художеств о несправедливом исключении из членов комитета В. В. Пукирева и П. М. Шмелькова, о денежной ссуде, выписка из «Истории государства Российского» Карамзина, поясняющая картину «Первый самозванец открывается князю Адаму Вишневецкому» // РГАЛИ. Ф.660. Оп. 1. Ед. Хр. 767. Л. 5; *** [Флеров С. В.] Передвижная выставка // Московские ведомости. 1891. № 125. 8 мая. С. 2.

⁷⁵² [Б.а.] Выставка работ учеников академии художеств, в С.-Петербурге // Всемирная иллюстрация. 1882. № 19. Т. XXVII. 1 мая. С. 371

Критик отмечает скудость материалов, с которыми мог ознакомиться любопытствующей живописец, а также несостоятельность для художественных нужд истории Карамзина, несмотря на высокий художественный слог. Тем не менее, несмотря на это замечание, подчеркнём, что карамзинская история была далеко не единственным источником, который попадал в руки художников.

В частности, бывшие выпускники ИАХ могли также быть знакомы с сочинениями Соловьёва и Н. Г. Устрялова (вероятнее всего их читали в отрывках, чем полностью изучали многотомные исторические труды), из которых задавали задачи для третних экзаменов или программ на медаль. Однако, почти не сохранилось высказываний художников по поводу чтения крупных исторических сочинений и их влияния на восприятие национального прошлого. Редким исключением являются воспоминания Ге:

История России бедна лицами, бедна блистательными сторонами жизни. История России – это история бедного народа, лишений, страданий без протеста. Проявлений независимого духа мало – инертное сопротивление, вынос преследований. История Соловьёва мне сказала, что история Руси, это скорее философия истории, чем история в принятом у Запада смысле.⁷⁵³

Художник пришёл к этому выводу после написания своих исторических картин на сюжеты из русской истории, разочаровавшись в её деятелях. Его рассуждения напоминают размышления историков XIX века, которые также указывали на различия русской и западной истории и отсутствии ярких деятелей в национальном прошлом. По-видимому, по этой причине, задача написания картин на сюжеты из национальной истории представлялась художнику узкой, в связи с чем он вернулся к изображению религиозных сюжетов.

Также художники знакомились с произведениями Забелина по истории русского быта, который служил важным подспорьем для живописцев при работе над обстановкой национального прошлого. Вероятно, эти работы могли быть дополнением к трудам Карамзина и Соловьёва. Насколько внимательно художники знакомились с работами Забелина оценить сложно, хотя подобного рода весьма редкие свидетельства сохранились. В частности, внимательно с работой историка «Домашний быт русских цариц» ознакомился барон М. П. Клодт⁷⁵⁴ и Седов⁷⁵⁵. Также известно, что Седов сопоставлял сведения, высказанные у Забелина с популярными статьями, публиковавшимися, например, в тонком еженедельном журнале «Нива» некого Вс. Соловьёва, где описывался свадебный обряд

⁷⁵³ Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. М.: Посредник, 1904. С. 259.

⁷⁵⁴ Письма Клодта М.П. к Забелину // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Ед. Хр. 59. Л. 41 об., л. 47, л. 53.

⁷⁵⁵ Письмо Седова Г. С. к И. Е. Забелину от 17 ноября 1879 // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 82. Л. 31.

касимовской невесты⁷⁵⁶. Помимо, прочего, художнику представлялось важным сопоставить письменные исследования с иллюстративным материалом, полученными в ходе изучения Солонцева. В частности, Седов заметил по поводу царского облачения:

Смотрел я в книге Древностей Российс. Госуд. Отд. IV рис. 1. – изображен царь Алексей Михайлович в парадной одежде, а шапочка с камнями, и бармы, по рисунку, видно, что изображение не верно, может быть я ошибаюсь. Именно бармы одно узора, а отделка с тем, что идет от груди до низу, только в увеличенном виде⁷⁵⁷.

Таким образом можно сделать вывод, что знакомство с актуальной исторической литературой и научно-популярными статьями по истории позволяло художникам делать предположения о точности тех источников, которыми они пользовались при работе над воспроизведением костюмов и различных бытовых реалий.

Редким примером просвещенного художника явился Шварц, демонстрировавший исключительную осведомленность среди художников 1860-х годов в изучении обстоятельств русской истории. К сожалению, в дошедшей до нас переписке художника с родственниками и знакомыми упоминания книг встречаются редко. Большая часть сведений о чтении Шварцем источников и исторических сочинений содержится в воспоминаниях его лицейского товарища Е. А. Шакеева (1839–1899), которые были опубликованы Стасовым в статье о творчестве художника.

Известно, что историей допетровского времени Шварц заинтересовался, когда он ещё был воспитанником Александровского лицея. Из воспоминаний Шакеева и его сестры М. А. Менжинской (1842–1900) мы знаем, что Шварц брал из библиотеки их отца – преподавателя истории и инспектора Школы кавалерийских подпрапорщиков и юнкеров, различные исторические сочинения:

К числу этих книг принадлежали: Полное собрание русских летописей, Письма Курбского, Сказания о Самозванце, Герберштейн, Олеарий в переводах, Олеарий также в прекрасном оригинальном издании. Вообще, Шварца особенно привлекала эпоха Ивана Грозного. Всё, что было найдено им в библиотеке Шакеева по части рисунков, относящихся к русскому древнему быту, было им прилежно изучено. Особенным расположением его также пользовался 1-й том издания генерала Висковатова об одеждах и вооружении русских войск. Сын Висковатова, Владимир, был одним из лицейских товарищей Шварца, который иногда бывал в доме их отца.⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Там же.

⁷⁵⁷ Письмо Седова Г. С. От 17 ноября 1879 // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Ед. Хр. 82.

⁷⁵⁸ Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 42

В 1862 году он знакомится с критиком Стасовым и архитектором и историком искусства, исследователем древнерусской архитектуры И. И. Горностаевым⁷⁵⁹ (1821–1874), с этого времени «он стал ходить в Публичную библиотеку и много стал там читать путешествий иностранцев древнюю Россию и вообще сочинений о допетровском нашем времени»⁷⁶⁰.

Мог ли Шварц быть в курсе газетных и журнальных полемик конца 1850–1860-х годов, касающихся вопросов о бытовом укладе в прошедшие периоды русской истории? Вероятно, мог. В 1860 году отец писал ему:

Я советовал бы тебе, друг мой, в свободные часы просматривать периодические издания. Это как современное сближает со светом и людьми. Тьера, Устрялова, (а особенно Вольтера), очень можно отложить до более свободного времени.⁷⁶¹

Поскольку художник увлекался историей, то, скорее всего, мог обратить внимание на статьи по этому вопросу.

Из воспоминаний его товарища, генерала А. А. Бильдерлинга (1846–1912) известно, что Шварц посещал лекции по русской истории Костомарова,⁷⁶² когда в 1859 году стал вольнослушателем отделения восточных языков историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета.⁷⁶³ В этих лекциях историк уделял внимание вопросам русского исторического быта. Сохранившихся сведений о реакции на эти лекции Шварца нет, однако можно предположить, что этнографический подход к изучению русской

⁷⁵⁹ Стасов отмечал, что при знакомстве с Шварцем они с Горностаевым «рассказывали разные интересные подробности из наших путешествий по новгородской и псковской губернии в 1858 и 1859 г., куда мы ездили изучать, мерить и рисовать церкви, задумав писать вдвоём, по моему предложению, историю древнего периода русской архитектура, утвари, старинной крестьянской мебели, изб и всяческой посуды, костюмы и т.д. Всё это крайне интересовало Шварца, и наши рассказы добавляли много не нарисованных подробностей к тому, что он знал о народной русской жизни и обиходе». (Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 63)

⁷⁶⁰ Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 116.

⁷⁶¹ Письмо Г. Е. Шварца к В. Г. Шварцу от 7 фев. 1860. // ГАКО Ф. 725 Оп.1. Д. 26. Л.8; Опубликовано Шварц В. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка, 1838 - 1869. С. 70 Из архивных материалов ГАКО, касающихся семьи Шварц известно, что её члены имели привычку просматривать периодику, также по этому поводу см.: Наследие семьи Шварц: [Каталог выставки]: к 170-летию Вячеслава Григорьевича Шварца / сост. М. С. Тарасова; текст: Е.В. Холодова. Курск: Полстар, 2008.

⁷⁶² «Что Шварц посещал С.П. университет и слушал лекции Костомарова и др. профессоров, это верно; помню мельком, что мы с ним про это говорили». (Письмо А.А. Бильдерлинга к В.В. Стасову от 8 дек. 1883. ОР ИРЛИ Ф. 294. Оп.1. Д. 207). До издания монографии о Шварце А.Г. Верещагиной, считалось, что в этот период художник познакомился лично с Костомаровым и состоял с ним в личной переписке. Однако, их знакомство состоялось позже, около 1868 года, в письме к брату художника отец писал: «Наконец давнее моё желание сбылось, чтобы Вячеслав познакомился с Костомаровым. Специальность этого человека может быть ему очень сильно пригодится.». (Письмо Г.Е Шварца к Е.Г. Шварцу от 28 янв. 1868 г. // ГАКО Ф. 725. Д.26. Л.23. Опубликовано в: Шварц В. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка, 1838 - 1869. С. 67)

⁷⁶³ Среди бумаг Стасова, касающихся воспоминаний о Шварце содержится выписка, сделанная критиком из «прошения Вячеслава Григорьевича Шварца (титуляр. сов.) о разрешении ему слушать курс историко-филологического факультета по части восточных языков. Из прошения приложено свидетельство, выданное из канцелярии Кавказского и Сибирского комитета о том, что состоящему при этой канцелярии тит. сов. Шварцу разрешается слушать лекции. Университетское разрешение последовало 16 сен. 1859; кроме того, при этом находится квитанция казначея унив-та о принятии от Шварца 25 руб. счёта за слушании лекций 1 зимнего полугодия. // ОР ИРЛИ Ф. 665 Оп.1. №120. Л.1.

истории мог заинтересовать художника.

Активное взаимодействие Шварца с научными кругами началось в 1864 году. Находившись ещё в Париже, художник получил заказ от Археографической комиссии на создание рисунка к изданию рукописи XI века – «Хождение Даниила Паломника». Шварц должен был изобразить «Приезд Даниила Паломника к Балдуину I, королю Иерусалимскому». За эту работу, если верить письму Шварца родственникам, Археографическая комиссия должна была расплатиться изданиями летописей.⁷⁶⁴

В 1865 году Шварц был избран в действительные члены Русского Императорского Археологического общества, в письме к родителям он писал:

Спешу Вам сообщить известие, относящееся до меня. На прошлой неделе я был выбран в члены Императорского Археологического Общества и получил уже диплом на звание действительного члена за подписью великого князя Константина Николаевича, которому я буду представлен на первом общем собрании.<...> Избранием своим я главнейшим образом обязан Владимиру Владимировичу Вельяминову-Зернову, секретарю общества, и князю Гагарину - вице-президенту.⁷⁶⁵

Тот факт, что Шварц был избран в действительные члены Археологического общества, позволяет говорить о том, что художник обладал обширными познаниями в области изучения русских древностей, что также подтверждается оценками современников.⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Шварц писал в письме: «Вдруг как снег на голову свалился заказ из Петербурга, от Археографической комиссии, чрез посредство Норова (бывшего министра народного Просвещения). Вот в чём состоит заказ. Комиссия издаёт “Хождение Даниила Паломника” (рукопись XI века). Сто экземпляров будут изданы с переводом на французский язык для заграничных библиотек. К этим ста экземплярам будет приложен рисунок изображающий приезд Даниила Паломника к Балдуину I королю Иерусалимскому. <> За работу же, комиссия платить мне [будет] не деньгами, а своими изданиями, как то издания летописей и древностей, которых в продаже нет, или которые довольно дороги». (Письмо В. Г. Шварца отцу от 28 (16) фев. [1864 г.] // ОР ГТГ Ф. 79. Д. 271. Л.1-1об., опубликовано в: Шварц В. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка, 1838 - 1869. С. 104.) Составители писем Шварца предполагают, что получению заказа поспособствовал князь Гагарин.

⁷⁶⁵ Письмо Шварца к родителям от 8 фев. 1865 года // ОР ГТГ Ф. 79. Д. 275. Л.1; Опубликовано в: Шварц В. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка, 1838 - 1869. С. 107-108.)

Шварц был избран в общество 15 января 1865 года (Общее собрание 15 января 1865 г. // Известия археологического общества. Т. 6. Отд. II. СПб.1868. С. 37.). Шварц посещал несколько заседаний Русского Археологического общества, о чём свидетельствуют опубликованные их протоколы. Однако существенных выводов, о том как вступление в общество, повлияло на характер творчества художника, сделать не удалось. (См.: Собрания 22 ноя 1865 г., 23 дек. 1865 г., 17 фев. 1866 г. Известия археологического общества. Т. 6. СПб., 1868.)

⁷⁶⁶ В качестве примера можно привести отрывок из письма А. К. Толстого к К. К. Павловой от 26 марта 1867: «На днях воспользовался поездкой графини Толстой жены министра просвещения, чтобы переслать Вам портфель с 31 превосходными рисунками костюмов, представляющих копии с оригиналов, выполненных академиком Шварцем, большим знатоком русской археологии, который занимался подготовкой спектакля соп атоге совершенно безвозмездно, из одного только интереса к самой трагедии, и по каждому поводу обращался ко всем трудам, заслуживающим обращения к ним, и ко всем профессорам, способным что-нибудь добавить к его собственным познаниям.» (Толстой А. К. Собрание сочинений: в 4 т. Т.4. М.: Литиздат, 1963. С.207.).

Шварц активно использовал различные визуальные материалы из опубликованных источников, например иллюстрации из травелогов (в частности из «Записок о Московии Сигизмунда Герберштейна» и «Описание путешествия в Московию» Адама Олеария), или из специализированных археологических трудов, таких как «Древности государства Российского», «Описание старинных царских одежд, утвари и проч.» Савваитова, «Историческое описание одежды и вооружения российских войск» Висковатова и др.⁷⁶⁷ Эти визуальные материалы художник либо перерабатывал в историко-этнографические рисунки (часть из которых, скорее всего были подготовительными этюдами к будущим композициям⁷⁶⁸), например: «Ратник XVI века» (1864), «Воевода времён царя Михаила Фёдоровича» (1865) и др.⁷⁶⁹, либо использовал как ориентир при создании костюмов, утвари и т.д. в многофигурных композициях, как «Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче» и др.

Помимо перечисленных случаев, можно выделить несколько свидетельств о чтении художниками исторической литературы, из которой они заимствовали сюжеты, или пытались подробнее разобраться в обстоятельствах событий национального прошлого. Нередко чтение отражалось и на замысле произведений.

В 1861 году В. Г. Худяков стал писать картину «Новгородское вече. Вечевой колокол» (Одесский художественный музей, Одесса), которую по-видимому не завершил. В связи с этой картиной художник читал работу Костомарова «Северно-русские народоправства во времена удельно-вечевого уклада»⁷⁷⁰. Своими впечатлениями от этого сочинения он делился в письме с П. М. Третьяковым:

Посылаю Вам Костомарова, хоть и не всего разрезанного – но некоторые вещи я не считал нужным даже и анатомировать, – признаки старчества несомненны! и действительно, я никак не ожидал от него такой посредственной вещи и по такому же интересному предмету...

Что же касается чисто моего сюжета, то я все это уже давно знал, исключая вопроса о колоколе, который он повесил также произвольно, как и я, и в чем он даже мне и

⁷⁶⁷ Его друг Виллие вспоминал, что Шварц «любил делать кальки с хороших рисунков. Он делал их часто для собирания документов по части древнерусского искусства, нравов, костюмов и т.д.» (Письмо М. Я. Виллие к В. В. Стасову от 22 дек. 1883 // ОР ИРЛИ Ф. 294. Оп.1.Д.584. Л.6; опубликовано в: Стасов В.В. Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 120)

⁷⁶⁸ В фонде графики ГРМ хранится эскиз (Р. 17292) к многофигурной композиции, где дважды повторяется фигура «Ратника XVI века».

⁷⁶⁹ То обстоятельство, что Шварц ориентировался на иллюстрации из Герберштейна, обращал внимание Стасов, см.: Стасов В.В. Вячеслав Григорьевич Шварц. С. 134

⁷⁷⁰ Книга была запрещена цензурой, о чем художник сообщал П. М. Третьякову, которое свидетельствует о з: «Но Новгород Костомарова я получить не мог, ибо он уже запрещен. На днях я буду видеть самого Костомарова быть может не достану ли от него самого, тогда и Вам сообщу». (Письмо Худякова Вас. Григ. к Третьякову П. М. от 31 дек. 1862 г. // ОР ГТГ. Ф. 1. Третьяков П.М. Ед. хр. 4017. Л 1 об.).

сознался, – что положительных данных на это никаких нет. И что на Софийской площади звонили в большой колокол, который на колокольне, – тоже враньё, – следовательно, ежели разобрать хорошенько – то и много найдется вранья! а это ему стыдно⁷⁷¹.

Очевидно, что Худяков испытывал разочарование от книги авторитетного историка, находя в ней, как он полагал, неточности. Художник хорошо проработал сведения по поводу Новгородского вече и допустил ряд вольностей из-за их отсутствия. Но, как видно из цитаты, для художника это была допустимая погрешность, тогда как для историка вольное обращение с историческими фактами была неприемлемой. Заметим, что не только он сетовал на эту работу Костомарова по этому вопросу. Далеко не все художники так категорично отозвались о работе Костомарова. В. М. Максимов заметил о ней:

Книга очень интересная, но слишком краткая, как самостоятельная история республик Новгорода и Пскова. Политический отдел урезал, о торговле общие места, также, как и о народной жизни, а все-таки книга любопытная⁷⁷².

Таким образом, следует заметить, что ряд художников интересовались работами историков и имели общие представления о событиях прошлого, которые позволяли им судить критично о сочинениях историков.

По поводу же того, что как книги историков могли повлиять на изменение концепции картины на сюжет из прошлого, следует вспомнить случай с созданием картины С. Д. Милорадовича «Черный собор 1666 года», которая выставлялась на передвижной выставке 1885 года, вместе с «Иваном Грозным и сыном его Иваном» Репина. Картина была посвящена одному из событий раскола, связанного с восстанием Соловецкого монастыря, отказавшегося принимать новые богослужебные книги. Художник задумал писать картину, основываясь на популярном романе Д. Л. Мордовцева «Вечевой колокол». Однако Мордовцев прочел критическую статью Субботина по поводу этого романа в журнале «Русский вестник», в которой Мордовцева обвиняли в искажении исторических фактов⁷⁷³. Милорадович обратился к Субботину с просьбой подсказать, чем он мог бы руководствоваться при написании картины. Художник отмечал:

Чтобы разобраться в историческом материале избран. мною сюжета я обратился за советом к проф. Субботину, который мне прислал несколько томов материалов по расколу, издаваемых академией и советом прочесть их прежде, чем начинать писать картину. Эти материалы мне вновь осветили, как изображаемое мною событие, так

⁷⁷¹ Третьяков П. М. Письмо Худякова Вас. Григ. к Третьякову П.М. // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 4018.

⁷⁷² Автобиографические записки Максимова В. М. // ОР ГРМ. Ф. 18. Оп. 1. Ед. Хр. 2. Л. 115. Стр. 251.

⁷⁷³ Воспоминания С.Д. Милорадовича Черновой автограф // РГАЛИ. Ф. 2056 Оп. 1. Ед. Хр. 3. Л. 24.

и характеристику, и внешний облик Соловецких монахов и непримиримое отношение их к Московск[им] новаторам, которые явились в своих рогатых камилавках, с заломом на голове с неприкрытыми [нрзб.] черным клобуком». Вновь компануя картину, теперь я по точным данным исторических документов располагал участников этого события начиная с попа Герония ставшего на стул и кончая архимандритом Никанором, стучащим кулаком по столу с криком и умрем в аз [обрывается]⁷⁷⁴. (курсив мой – М. Ч.)

Очевидно, что критическая заметка по поводу романа, написанная специалистом, заставила художника задуматься об исторических материалах по этому периоду, и начать поиск других источников для того, чтобы написать это произведение. Следует заметить, что впоследствии Субботин положительно отозвался об этой картине, заметив, что «показано действительное знание и тщательное изучение события»⁷⁷⁵.

Также чтение отразилось на трактовке произведения А. Н. Новоскольцева – «Последние минуты митрополита Филиппа» (1889, Государственный Русский музей), которая была посвящена святому времён Ивана Грозного, который был не согласен с политикой первого русского государя и был, по-видимому, убит Малютой Скуратовым. Художник по-видимому получил замечания от П. М. Третьякова по поводу того, что художник не сумел передать сан митрополита на своей картине. В письме к коллекционеру Новоскольцев так обосновывает своё решение:

Прочитавши (как я надеюсь) все, что было написано о св. Филиппе, я представляю его себе простым монахом в том добродетельном значении этого слова, по которому монашество является “цветом христианства”, как выразился один знаменитый архимандрит⁷⁷⁶.

Художник, основываясь на прочитанных книгах сделал вывод о том, что в Филиппе и не мог отразиться тип митрополита, поскольку он прослужил в сане всего два года. Новоскольцев подчёркивал:

Карамзин же пишет, что Иоанн Грозный возвел на Митрополию Филиппа из желания “изъявить тем своё особенное уважение к Христианским добродетелям и показать, что самые отдаленные пустыни не скрывают их от глаз его”. Другие историки, летописи и проч. и проч. говорят о Св. Филиппе в том же роде, и приводить здесь их излишне и утомительно. – Ведь на основании чего я не желала изобразить в Св. Филиппе “Митрополита” вообще, а тем более митрополита-

⁷⁷⁴ Там же.

⁷⁷⁵ [Субботин Н. И.] Две заметки. I Пропаганда раскола посредством кисти художника. II Ещё одно слово о пресловутом «реферате» прот. Виноградова // БС. 1887. Т. I. № 19. С. 702.

⁷⁷⁶ Письмо Новоскольцева А. Н. к Третькову П.М. от 17 марта 1890 // Ф. 1. Ед. Хр. 2501. Л. 1- 1об.

сановника, или митрополита-аристократа..... Даже высшее тогдашнее общество и тогдашний Двор, если верить иностранцам, посещавших тогда Россию, мало имели общего с тем, что теперь понимается под словами “аристократизм”, “благородство” и проч. и проч.⁷⁷⁷

Очевидно, что художник был хорошо осведомлен в источниках и исторической литературе, аргументируя почему он изобразил Филиппа именно таким образом. Кроме того, его рассуждения демонстрируют понимание в различие поведения современного человека и жившего в допетровское время. Именно эти качества и требовали историки от художников, говоря о передаче характера личности в исторической картине.

Однако, скорее всего, далеко не всех художников интересовало глубокое знакомство с громадными историческими сочинениями при написании картин. Так, Маковский при работе над «Мининым» просил указать Забелина на необходимый для его полотна фрагмент в книге историка по поводу событий новгородского ополчения и краткие сведения для альбома художника⁷⁷⁸.

Краткий анализ круга чтения художников Российской империи, позволяет говорить о том, что были, безусловно, среди них те, которые полагали важным изучение литературы по русской истории и необходимость сопоставлять визуальные и письменные источники. Помимо этого, он демонстрирует то, когда начинали формироваться интересы художников к той или иной эпохе, какую стратегию они выстраивали при работе с историческим материалом и почему они начинали разрабатывать определенные эпизоды из национального прошлого. Для некоторых из них это служило импульсом к более тщательному изучению подробностей, изображаемой эпохи и переосмыслению репрезентации исторических событий, доверяя мнению специалистов в этой области. Кроме того, любопытно и критическое восприятие, которое демонстрируют художники в отношении трудов авторитетных историков, которое указывает на их осведомленность в некоторых эпизодах национального прошлого. В то же время, надо учитывать, что далеко не все художники были готовы к подробному знакомству с историческими трудами, очевидно, из-за нехватки времени, которое тратилось на написание произведений.

Как видно, ситуация с циркулированием исторических знаний в художественной среде была весьма неоднозначной и довольно сложной. Несмотря на то, что были возможности получить знания по поводу обстоятельств русской истории далеко не все

⁷⁷⁷ Там же. Л. 1 об. – 2.

⁷⁷⁸ См.: Письма К. Е. Маковского // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Ед. Хр. 66. Л. 26.

критики были довольны качеством сведений, которые транслировались в исторических полотнах. Так, в «Русской газете» было замечено:

В последнее время манерой наших художников сделалась историческая живопись, и тут то они без стеснения показывают не только несостоятельность своих мыслительных способностей, но и странную, непонятную ничем не объяснимую скудость сведений. Так, например, профессор академии художеств, г-н Вениг, изображая Дмитрия Самозванца в момент, когда нахлынули москвичи в Кремль, чтобы расчитаться с выведшими их из терпения поляками, рисует его нам в таком виде, при такой обстановке, что каждый, читавший краткие учебники, не говоря уже о трудах Карамзина, Соловьева и Костомарова, смело может утверждать, что почтенный профессор академии не брал даже этих книжечек в руки. Очень может быть я ошибаюсь, может быть г-н Вениг самолично производил изыскания в архивах и отрыл там факты, отрицающие все передаваемое историей, тогда новейшему Колумбу следовало бы поделиться своей находкой с русскими людьми. Спешите же г. Вениг поведать миру в какой трущобе, в каком хламе вы отрыли мотивы для вашей картины “Дмитрий Самозванец”; иначе вас придется счесть незнающим ни аза в том, о чем вы беретесь трактовать на саженном полотне, в это, это... ну, да уж Господь с вами!⁷⁷⁹

Несмотря на сетования подобного рода, следует заметить, что ряд художников всё же серьезно интересовались национальным прошлым, читали литературу, зарисовывали памятники, консультировались с историками. Во второй половине XIX века также стал формироваться тип образованного художника, который читал и размышлял о национальном прошлом и подробно знакомился с актуальной исторической литературой. Безусловно, таких примеров было немного.

Хотя критические высказывания появлялись достаточно часто отметим, что адаптированной информации для художников практически не существовало. Это было связано с различным восприятием исторических процессов у учёных, критиков и художников. Большинство художников ориентировались на материальные остатки прошлого при изображении событий минувшего, которые давали весьма общие представления о них. Кроме того, существовала проблема слова и изображения, которую живописцам было достаточно сложно преодолеть.

Помимо этого, стоит отметить, что далеко не всегда и публика была столь хорошо знакома с изображёнными на полотнах событиями, недоумевая зачем им надо столь

⁷⁷⁹ [Б.а]. Первая периодическая выставка картин Общества любителей художеств // Русская газета. 1881. 17 февраля. С. 2.

подробно быть знакомой с деталями «Истории Государства Российского» Карамзина или «Историей России с древнейших времён» Соловьева⁷⁸⁰.

Подробнее как конкретные художники относились к истории и как отражались события русской истории в их произведения будет рассмотрено в следующей главе диссертации.

⁷⁸⁰«Нельзя также забывать, что не все зрители изучали “Историю Государства Российского” Карамзина, или труд Соловьева, что изучение это вовсе не обязательно для массы, а ведь картина пишется не для двух-трех десятков лиц, знающих русскую историю “sur les bouts des doigts”, [sic!] Я думаю, что это – крупная ошибка, в которую редко впадают иностранные живописцы». Чуйко В. В. XIV-ая передвижная выставка // ХН. 1886. Том IV. № 7. 1 апреля. Ст. 204.

ГЛАВА 3. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СЮЖЕТЫ ИЗ РУССКОЙ ИСТОРИИ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О НАЦИОНАЛЬНОМ ПРОШЛОМ В РУССКОМ ОБЩЕСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

3.1. Какой должна быть русская история на картине: проблемы презентации национального прошлого в русской критике второй половины XIX века

Во второй половине 1870-х годов недостаток сюжетов из национальной истории стал все больше занимать критиков, которые видели в этой особенности отставание русского искусства от других европейских живописных школ. А. В. Прахов выражал обеспокоенность по этому поводу:

Бытовая живопись, бесспорно, приятная вещь, но историческая, что также бесспорно, важнее, величавее и может оказывать более воспитательное, возвышающее влияние на общество. Местом для исторических картин, конечно, должны служить преимущественно общественные музеи; но и частные собрания ничего не потеряют, если к бытовым картин [sic!] будут присоединять и исторические.

Но спрашивается, что сделало до сих пор русское художество для русской истории, например, для блестящего периода Киевских князей, крайне любопытного в художественном отношении; или для периода татарского ига, или периода собирания земли русской, борьбы с Малороссией, Литвой, с Польшей, и т.д. или для изображения на полотне событий смутного времени, стрелецких бунтов, пугачевщины и т.д. А между тем, какой живой, богатый родник для творчества представляют исторические эпизоды этих времен.

Да сделано у нас серьезного по исторической живописи очень мало, или почти ничего. А пора начать, пора бы тронуть этот вопрос в кружках художников и в кружках любителей⁷⁸¹. (курсив мой – М. Ч.)

В момент, когда Прахов пишет эти строки, в русском искусстве, действительно, господствовала жанровая живопись на уровне риторики. Тем не менее, количество картин на сюжеты из национального прошлого на художественных выставках с середины 1870-х годов постепенно стало увеличиваться.

На протяжении 1880-х годов художественное сообщество серьезно занимал вопрос может ли дать материал русская история для живописи и как именно следует представлять национальное прошлое. В 1881 году один из критиков заметил:

⁷⁸¹ [Прахов А. В.] Четвертая передвижная выставка // Пчела. 1875. № 10. 16 марта. С. 126.

Писать историческую картину трудно, а писать картину из русской истории и тем более. У нас как-то мало и решаются на это, а если и решаются, то не разнообразят сюжетов. Эпизоды из жизни Ивана Грозного и Дмитрия Самозванца были трактованы на сотни ладов. И почти всегда одни и те же театральные костюмы и деревянные позы⁷⁸².

Действительно, тематический репертуар картин из русской истории сосредотачивался на эпизодах из царствования Грозного, жизни Гришки Отрепьева, царствования Петра I и изредка дворцовых переворотов. Чуть позже к этому кругу сюжетов добавились сцены из истории раскола XVII столетия. Другие периоды национальной истории если и появлялись, то вызывали скорее недоумение. Эта ситуация беспокоила и критиков, и художников. Одни критики, в связи со сложившейся ситуацией полагали, что:

Русская жизнь не дала материала для трагедии – в этом должно убедить нас прошлое нашей поэзии и живописи, если не убедило размышление и изучение самой истории. Иван IV, Годунов и Самозванец – вот наши первые трагические герои; все остальное в допетровской Руси – бледнее, безличнее, первых трех, из которых, однако, не один не может дать сюжета, годного для трагедии, если только сохранить основные черты своего характера⁷⁸³.

Так, скудость тем из отечественного прошлого в изобразительном искусстве объяснялась критиком тем, что в русской истории не было ярких событий и лиц, которые дали бы материал для художественного творчества. С подобной оценкой были согласны далеко не все критики, в частности фельетонист «Всемирной иллюстрации» отмечал, что подобного рода суждения свидетельствуют о незнании русской истории, потому неудивительно, что трактовка прошлого в живописи неудовлетворительна⁷⁸⁴. Ситуация по поводу презентации занимала и Крамского, который полагал, что причина кроется в том, что в обществе не так много людей, которые:

имели ясное представление о смысле совершаемых событий в до Петровской Руси? если много – на каждом шагу, - близко время Исторических картин, в том смысле как Вы пишете, а если их немного-то... “подождать надо!” придется довольствоваться спорадическими явлениями. Преемственности традиций и начала еще нет⁷⁸⁵.

Помимо этого, журналистов, в основном консервативного толка, беспокоил характер трактовки русской истории в картинах современных художников. В монархической газете

⁷⁸² М. Москва в апреле // ЖО. 1881. № 19. 9 мая. С. 390–391.

⁷⁸³ Воскресенский В. XIII-ая передвижная выставка картин // ХН. 1885. Т. III. № 6. 15 марта. Ст. 155.

⁷⁸⁴ Тринадцатая передвижная выставка в С.-Петербурге // ВИ. 1885. Т. XXXIII. № 842. 2 марта. С. 189.

⁷⁸⁵ Письма И. Н. Крамского А. С. Суворину 20 февраля 1885 года // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. Хр. 511. Л. 63.

«Гражданин» в 1883 году, полагали, что взгляд на историю у современных живописцев сложился под влиянием либеральной критики. В частности, рецензент подчеркивал:

Посмотрите, что они рисуют? – “Ледяной дом”, “Ссылные”, “Шуты Анны Иоанновны” – это еще разнообразный и блестящий художник. А другие? вечный Грозный, вечный боярин Морозов в шутовском костюме – кажется, что по русской истории они только и читали что “Князя Серебряного”. Принимаясь писать историческую картину они “просят” “умного” человека из “прессы” сказать им сюжет, потом начинают кое-что между делом об этом подчитывать – и тотчас рисуют, и картина выходит не естественным плодом изучения художником эпохи, не следствием долгих размышлений над поразившим его событием этой эпохи, а подсказанным каким-нибудь либеральным писачкой и наскоро скомканым с кое-каких натурщиков малеваньем, как в “Меньшикове” Сурикова, где княжны списаны очевидно с каких-то бульварных шлюх⁷⁸⁶.

Очевидно, что рецензенту казалось, что русская история представлена в живописи исключительно с негативной (обличительной) точки зрения. Например, представление о том, что русская история не дает эффектных или радостных событий из национального прошлого высмеивалось в рассказе, помещенном в сатирическом журнале «Будильник» в 1883 году, в котором художник ищет сюжет для исторической картины. В частности, автор рассказа воспроизводит диалог между художником Юрием Петровичем Крышкиным и мужем одной из своих заказчиц Егором Семеновичем Веткиным, в котором последний советовал эпизоды из русской истории:

А сюжетов у меня миллионы. Вот изобразите-ка последствия битвы при Калке. Вокруг все трупы, трупы, трупы. Отличная выйдет картина? А?

- Да-с, картина может выдти [sic!] хороша, только сюжет очень мрачен. Трупы, видите-ли вы, всегда производят неприятное впечатление. Нет я попросил-бы у вас другого сюжетика.

- У меня и другой найдется. Нарисуйте ослепление князя Василия Темного. Представьте эдакую величественную храмовую обстановку и на первом плане князя в парчевой одежде, борящегося со злодеями в темных охобнях и епанчах. Вы за подобную картину золотую медаль можете получить.

- Покорно вас благодарю, только и это сюжет для меня не подходящий. Мне-бы что-нибудь повеселее, поэфффектнее⁷⁸⁷.

⁷⁸⁶ Разные вести и толки. Нечто о передвижной выставке. Картины Репина, Перова, Вл. Маковского. Направление современной нашей живописи // Гражданин. 1883. № 11. 13 марта. С.10–11.

⁷⁸⁷ Принц Гренадский Сюжет. (Рассказ) // Будильник. 1883. № 20. С.155.

Таким образом, вероятно, в русском обществе XIX столетия складывалось впечатление, что русская история и не может дать другого материала. Потому вполне очевидным представляется то, что критики подобные фельетонисту газеты «Гражданин», желали увидеть в русском искусстве увековечивания славных событий национального прошлого. Спустя несколько лет, в 1891 году критик монархической газеты Флёров задастся вопросом о правомочности художникам «изображать перед нами отвратительное и отрицательное из нашей родной русской истории?»⁷⁸⁸.

Рискнём предложить, что, в том числе, ряд рассмотренных ниже исторических полотен в связи с острой и неоднозначной трактовкой событий русской истории, в том числе, привели к введению цензуры (в связи с «Иваном Грозным и сыном его Иваном» Репина) художественных выставок в Российской империи. В этом документе отмечалось, что:

Неоднократно повторяющиеся случаи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных, или с явным намерением представлять в неблагоприятном свете представлять правительственный строй или отдельных высокопоставленных лиц, указывают, по моему мнению, на необходимость строгой цензуры⁷⁸⁹.

Собственно, среди исторических картин, рассмотренных ниже, были те, которые изображали неоднозначные, болезненные события русского прошлого. Нередко, эти полотна можно связать с трактовкой событий национальной истории, которую продвигали оппозиционно настроенные историки и мыслители. Прошедшие периоды русской истории, изображенные на них, нередко становились полем политических игр.

Однако, заметим, что, во-первых, художники далеко не всегда запечатлевали исключительно негативные стороны русской истории, а, во-вторых, очевидно, картины, в которых национальное прошлое представлялось в неоднозначном свете вызывали массу любопытных размышлений о её событиях.

Далее мы сосредоточимся на конкретных произведениях или исторических образах в изобразительном искусстве Российской империи (как в случае с образом Ивана Грозного), которые вызывали бурный общественный интерес и, как нам представляется, провоцировали переосмысление событий прошлого. Мы сосредоточимся на картинах Флавицкого, Ге и Якоби, на которых были изображены события петровской и пост-

⁷⁸⁸ *** [Флёров С. В.] Передвижная выставка // МВ. 1891. № 120. 3 мая. С. 3.

⁷⁸⁹ Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: Письма, документы: [В 2 кн / Гос. Третьяков. галерея; Сост. и авт. примеч. В.В. Андреева и др. Предисл., с. 5-48, и общ. ред. С.Н. Гольдштейн]. М.: Искусство, 1987. С. 587. Прим. 229.

петровской истории Российской империи, поскольку они создавались в контексте исторической политики и формировали критичный и неоднозначный образ событий XVIII столетия. Также нас будет интересовать картины И. Е. Репина – «Царевна Софья» и «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», которые следует рассматривать в связи с зарождением исторической психологии и как отражение современной политики в Российской империи. Помимо этого, мы остановим внимание на «Утре Стрелецкой казни» В. И. Сурикова, как произведении, где главным героем становится народная масса, в котором художник отошел от концепции истории как истории великих людей. Мы попытаемся показать, что в истории русского искусства сложилось представление о Сурикове, как о художнике-визионере, способном проникать прошлое, которое сложилось во многом благодаря книге М. А. Волошина. Помимо этого, будет продемонстрировано, что его картины были конструктом, которые опирались на разные свидетельства из опубликованных исторических источников. Нам будет также важно показать каким образом картина, которая не создавалась в рамках актуальной политической повестки, постепенно начинает рассматриваться через её призму. «Боярский пир» Маковского выбран нами для рассмотрения как один из примеров идеализированного образа национального прошлого, что было редкостью в живописи XIX столетия. Работы будут рассмотрены по хронологическому принципу, т. е. по мере того как они появлялись на публичных выставках Российской империи. Благодаря рассмотрению конкретных примеров исторических картин станет очевидно, что образ национального прошлого, который конструировался русскими художниками в XIX столетии не всегда был критичным и строился на неоднозначных событиях русской истории.

3.2. Образ петровского и пост-петровского времени в русском изобразительном искусстве.

В 1858 году, рассматривая картину С. Хлебовского «Ассамблея при Петре Великом», композитор и критик А. Н. Серов заметил:

Пора, наконец, нашим художникам обратиться к этой блистательной эпохе отечества. Пора понять сколько неисчерпаемых богатств, контрастов, драматических сцен всякого рода художник найдет в быте того времени, в борьбе нравов азиатских с европейскими, даже в высших сословиях общества. И все пособия исторические, все документы, костюмы – на лицо! Архивы загородных дворцов Императорских представили бы в этом случае обильную дань художникам; а сколько сюжетов для Петровского времени, и для после Петровской эпохи в

романах русского Вальтер-Скотта. Лажечникова; Последний Новик и Ледяной дом⁷⁹⁰. (Курсив мой – М. Ч.)

Отметим, что Серов несколько преувеличивает. Художники обращались к петровской эпохе и ранее. В годы николаевского царствования существовал культ Петра I, поскольку для Николая I – это был идеал государственного деятеля, своего рода образец для подражания⁷⁹¹. Во многом поэтому в 1830-е годы образ Петра I был довольно распространен в изобразительном искусстве⁷⁹².

С началом царствования Александра II стало формироваться более критичное отношение, чем прежде, не только к фигуре Петра I⁷⁹³, но и к XVIII столетию в целом. Так, обозреватель «Голоса», заметил:

Историю, какую ее обыкновенно знало русское общество до очень недавнего еще времени, можно было сравнить с гладко вычищенной, усыпанною песком площадью, на которую исторические деятели выводились в щегольских костюмах и проделывали перед публикою разные фигуры, причем выведившие их старались убедить публику, глазеющую на представление, что это не манекены великих и малых государственных деятелей, а сами великие и малые люди, что это не жалкая комедия на историческую правду, а сама историческая правда. Представление это производилось при освещении бенгальскими огнями и треск хвалебных гимнов, так что зрелище выходило очень торжественное, но для целей исторического просвещения общества и возбуждения серьезного интереса в направлении исторического самопознания, крайне нецелесообразное.⁷⁹⁴

Во многом это переосмысление стало возможным поскольку с 1860-х годов для широкой аудитории становились доступными письменные и визуальные источники по истории XVIII века, которые распространялись благодаря секретной политической

⁷⁹⁰ Серов А. Выставка в Императорской Академии Художеств // ТМВ. 1858. № 17. 4 мая. С. 196.

⁷⁹¹ Подробнее, см.: Riasanovsky N. V. The image of Peter the Great in Russian history and thought. New York; Oxford: Oxford University press, 1992. P. 106-109.

⁷⁹² В частности, см.: Ракова М. М. Указ. Соч. С. 118-127.

⁷⁹³ В частности, американский историк Н. В. Рязановский заметил: «Эпизодические и слабо обоснованные нападки эпохи Просвещения на первого императора и мощная, но сектантская и узконаправленная критика со стороны славянофилов были заменены на более широкую и детальную критику почти всех видов. Вновь возникали вопросы жестокости, издержек, негативных или по меньшей мере сомнительных результатов реформ, совершенных ценой невероятного напряжения сил – но теперь они были более тщательно обоснованы, и к ним присоединились многочисленные новые обвинения. Важно отметить, что, хотя часть новых приверженцев Петра не распознавали сути дела, чем более исторической, конкретной и фактологической становилась аргументация, тем Петру Великому труднее становилось сохранять своё высокое положение, которая была сформирована абстрактной теорией эпохи Просвещения и идеалистической метафизикой» (Riasanovsky N. V. The image of Peter the Great in Russian history and thought. P. 153.)

⁷⁹⁴ Литературная летопись // Голос. 1879. № 177. 28 июня (10 июля). С.1.

историографии и специализированным историческим журналам, как например: «Русский архив» и «Русская старина»⁷⁹⁵.

Как мы уже отмечали, художники редко обращались к сценам из русской истории, включая сюжеты из петровского и пост-петровского периодов. Однако, они довольно редко изображали и бытовые практики той поры. Упомянутая в начале главы картина Хлебовского была одним из таких редких исключений. Однако, в конце 1850-х–1860-е годы Петр I был, как правило, героем либо историко-батальных сцен, либо исторических портретов, часто вызывающих скепсис у журналистов, которые полагали, что фигура царя-преобразователя не может удачно выйти на полотнах отечественных мастеров⁷⁹⁶.

Любопытным будет также отметить, что в отечественных театральных постановках выведение на сцену членов правящего дома Романовых было недопустимо. Потому редко можно было встретить в репертуаре русских театров постановки из петровского или пост-петровского времени. Это решение было принято в 1837 году императором Николаем I (хотя драматурги увлекались личностями, например, Петра I)⁷⁹⁷ и отменено лишь в 1913 году во время празднования 300-летия дома Романовых, когда было необходимо популяризировать русского царя⁷⁹⁸.

Как мы покажем дальше в живописи, скульптуре и графике ситуация была совершенно иной. Венценосные особы и близкие к ним деятели становились героями исторических полотен при чём не только панегирического характера. Художников, начиная со второй половины 1860-х годов, как правило, если и привлекали исторические эпизоды из XVIII века, то именно те, которые были связаны с тайной историографией.

В 1860–1870-е годы цензура Российской империи обращала особое внимание на издания исторических статей и книг о неудобных сторонах пост-петровского прошлого, поскольку в 1860 году после появления в печати ряда научных публикаций (начало которым положила деятельность Вольной русской типографии А. И. Герцена и Н. П. Огарева), бросающих тень на историю правящего дома, вышел циркуляр по цензурному ведомству, в котором отмечалось:

⁷⁹⁵ Справедливости ради отметим, что петербургский период русской истории изучался в первой половине XIX века, однако, не без влияния цензуры. О полном засекречивании событий XVIII столетия вряд ли можно было бы говорить, см. подробнее: Курукин И. В. Эпоха «Дворцовых бурь»: Очерки политической истории России, 1725–1762. Рязань, 2003. С. 17–18.

⁷⁹⁶ В частности, один из критиков писал: «Вообще нужно заметить, что личность Петра I не дается нашим художникам, которые из нее сделали какого-то театрального, трагического героя». (М. Художественная академическая выставка в 1860 году // РМ. 1860. № 73. 28 сен. С.173).

⁷⁹⁷ См. о запрете: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825-1881 / Бар. Н.В. Дризен. [Петроград]: "Прометей" Н.Н. Михайлова, [1917]. С. 21.

⁷⁹⁸ Об этом, см.: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. С. 652.

...а как в цензурном уставе нет особенной статьи, которая бы положительно воспрещала распространение известий неосновательных и по существу своему неприличных к разглашению о жизни и правительственных действиях августейших особ царствующего дома, уже скончавшихся и принадлежавших истории, то, с одной стороны, чтобы подобные известия не приносили вреда, а с другой - дабы не стеснять отечественную историю в ее развитии, - периодом, до которого не должны доходить подобные известия, принять конец царствования Петра Великого. После сего времени воспрещать оглашение сведений, могущих быть поводом к распространению неблагоприятных мнений о скончавшихся лицах царствующего дома⁷⁹⁹.

Формально циркуляр сохранял действенность до 1905 года. На практике он распространялся и на живущих или недавно почивших членов императорской фамилии⁸⁰⁰. Но цензурным комитетам оставалось непонятным, как циркуляр (носивший, скорее, формальный характер) действует и какие меры они могут принимать в отношении публикаций о неудобных фактах из русской истории XVIII века и особах императорской фамилии⁸⁰¹. Тем не менее, число исторических исследований об этом периоде с каждым годом увеличивалась, в том числе часто появляясь на страницах журналов, таких как «Русский архив» и «Русская старина».

3.2.1. Темные страницы русской истории: «Княжна Тараканова» К. Д. Флавицкого и историческая политика Российской империи

Одним из первых примеров обращения художников к болезненным событиям XVIII века стала картина К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова»⁸⁰², которая дала «заметный импульс к развитию «исторического жанра» в России и повлияла на увлечение отечественных живописцев XIX столетия событиями недавнего прошлого⁸⁰³. Это была одна из первых исторических картин, где вместо многофигурной композиции, была создана одно-фигурная – главным персонажем, которой выступала женщина, погруженная в отчаяние. Флавицкий представил княжну Тараканову в тюремной камере из окна, которой

⁷⁹⁹ Копия с циркулярного предложения по Цензурному ведомству от 8 марта 1860 года // Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год: напечатан по распоряжению Министерства народного просвещения. СПб.: в Тип. Морского министерства, 1862. С. 453.

Подробнее см.: Чирскова И. М. Цензура и историческое знание в России второй половины XIX века // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: коллективная монография в честь профессора И.М. Савельевой. С. 309.

⁸⁰⁰ Там же. С. 308–326.

⁸⁰¹ Там же. С. 315.

⁸⁰² В параграфе, посвященном «Княжне Таракановой» Флавицкого мы прежде всего обратим внимание на ее связи с секретной политической историографией и не затронем вопрос о границах реализма, который обсуждался в связи с её появлением.

⁸⁰³ Московские заметки. Г. Пукирев и его выставка // Голос. 1874. №327. 26 ноября (8 декабря). С.2.

хлещет вода. Женщина, одетая в дорогое бархатное платье, стоит на кровати, по которой бегают маленькие мыши. Следуя за Деларошем, Флавицкий написал сцену в мелодраматическом модусе. Тем не менее, как нам представляется в данном случае выбранная художником форма представления сюжета не исключала острого политического подтекста. Напротив, именно она и привлекла большое внимание публики, что позволило в том числе, обратить внимание на неоднозначные страницы русской истории.

К самозванке, которую изобразил Флавицкий на своем полотне, возник повышенный общественный интерес. Поскольку событие, изображенное на картине, скорее являлось легендой (которая распространилась благодаря книге французского дипломата Кастера «Жизнь Екатерины II», опубликованной в 1797 году⁸⁰⁴), чем историческим фактом, это спровоцировало более пристальное изучение вопроса, кем же на самом деле была княжна Тараканова и обстоятельств ее трагической гибели.

В первой главе диссертации мы вкратце писали о том, что существовало несколько версий о смерти Елизаветы Таракановой. Они распространялись в том числе благодаря появлению новых источников. В частности, накануне появления картины Флавицкого, в 1863 году русский эмигрант Август Голицын издал в Лейпциге брошюру «О мнимой княжне Таракановой», в которой цитировались письма самозванки и фиктивное завещание Елизаветы Петровны, взятые из итальянских архивов. Голицын знал двух женщин, которые были известны под именем княжны Таракановой. Он предположил, что сестра Досифея была истиной княжной Таракановой, а иностранная авантюристка – Елизавета Тремуйль – мнимая, потому Голицын включил эту характеристику в название брошюры⁸⁰⁵. Однако, к сожалению, неизвестно, был ли знаком Флавицкий с публикацией Голицына.

Несмотря на изложенные выше обстоятельства, выдвинем предположение, что «Княжна Тараканова» Флавицкого, подобно историческим публикациям Вольной русской типографии, была создана для рассекречивания исторических документов⁸⁰⁶ об обстоятельствах, которые до ее появления не были широко известны. Он начал писать свое знаменитое полотно после возвращения в 1862 году из пенсионерской поездки в Италию⁸⁰⁷. Известно, что Флавицкий не хотел возвращаться на Родину, вспоминая об усилении реакции

⁸⁰⁴ О том, что картина Флавицкого основана на книге Ж-А. Кастера, предполагал польский историк Э. Лузин, см.: Лузин Э. Княжна Тараканова: [Исслед. по актам Гос. архива]. М.: Русская быль, 1908. С. 7–8.

⁸⁰⁵ См.: Дьяков В. А. «Княжна Тараканова». По полузабытым архивным источникам // Славяноведение. 1994. № 1. С. 67; Долгова С. Р. Судьба архива княжны Таракановой // Памятники культуры. Новые открытия: письменность, искусство, археология. Ежегодник. М.: Наука, 2001, С. 7.

⁸⁰⁶ О деятельности Н. П. Огарева и А. И. Герцена, см.: Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия: Секретная полит. история России XVIII–XIX вв. и Вольная печать.

⁸⁰⁷ Флавицкий в 1855 году получил Большую золотую медаль за картину «Дети Иоакова продают своего брата Иосифа».

в последние годы правления Николая I и зная о политических арестах в 1861 и 1862 годах⁸⁰⁸. Следует заметить, что Флавицкий был человеком достаточно либеральных взглядов, сформированных во многом под влиянием идей Герцена и деятельности Вольной русской типографии⁸⁰⁹. После «Княжны Таракановой», Флавицкий планировал написать несколько картин на сходные темы: «София, видящая из окна своей келии повешенных стрельцов», «Железная маска» и «Тассо в Тюрме». По этой причине исследователи связывают появление «Княжны Таракановой» с политическими арестами и заключениями в Петропавловскую крепость в 1861 и 1862 годах⁸¹⁰.

Особый интерес публики именно к «Княжне Таракановой» Флавицкого в 1860-е годы, мог быть связан во многом, с тем что в пореформенную эпоху внимание русского общества привлекал феномен самозванства. О. Е. Майорова показала, каким образом интерес к этому явлению характеризует сам период царствования Александра II. Самозванство рассматривалось в 1860–1870-е годы как свойство народного характера и позволяло осмыслить события современности⁸¹¹.

Нельзя сказать, что картина Флавицкого была единственным примером, посвященная теме самозванства в отечественной живописи, созданным в 1860-е годы. На академической выставке 1862 года были выставлены картины: «Агенты Дмитрия Самозванца убивают Фёдора Годунова» К. Е. Маковского и «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» Г. Г. Мясоедова, однако они не вызвали столь широкого

⁸⁰⁸ В письме к своему брату он отмечал: «Тебе конечно известны безобразные новости из России, те что...прокламации против брака докатятся до этого уродства не доходила даже дикая казнь, а у нас в то время, когда нужно было ожидать полного улучшения и программу во всех отношениях...во всем своем безобразии, может быть в этом есть какое-нибудь...но до сих пор никто не может понять [нрзб.]. Я еще больше жалею, что в такое время должен возвратиться и увидеть Россию в этом [нрзб.], и где личность каждого подвергается опасности от особенного усердия полиции, которая и правого и виноватого хватает по одному только подозрению» (Личное дело К. Д. Флавицкого // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 7-Ф. Л. 62–62. об.). После случая с публикацией прокламаций «Молодой России» репрессивные настроения во время царствования Александра II стали расти. Самый известный случай арест Николая Чернышевского и заключение в камеру в Петропавловской крепости за прокламацию «Барским крестьянам и их доброжелателям поклон», а также за его общение с Герценом.

⁸⁰⁹ Вполне вероятно, что влияние идей Герцена распространялось во Флоренции и Риме, где в ту пору жил Флавицкий и Ге, которые были товарищами. См.: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка. С. 94, 150. Также известно, что Флавицкий имел контакты с либеральными кругами. Исследователи пишут о его переписке с Добролюбовым и Герценом, см.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. С. 222. Прим. 49; Живопись второй половины XIX века. [каталог / авт.-сост. О.А. Атрощенко и др.; отв. ред. Л.И. Иовлева]. М.: Красная площадь, 2006. С. 399. Однако нам не удалось найти прямых свидетельств общения художника с Герценом или Добролюбовым. Тем не менее, в письме Флавицкого от 9 сентября 1862 года своему другу Михаилу Железнову упомянут Огарев, см.: Личное дело К. Д. Флавицкого // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 7-Ф. Л. 66.

⁸¹⁰ См.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX в. С. 116, 222. Прим. 51. Также, см.: Gilchrist M., 'Imprisoned Princesses: Princess Tarakanova & the Regent Tsarevna Sofya' // *Inferno: St Andrews Journal of Art History*. 1994. Vol. 1. P. 33–34.

Однако следует отметить, что эти картины, как и авторское повторение «Княжны Таракановой» были заказаны неким князем Сергеем Орловым 15 декабря 1864: Личное дело К. Д. Флавицкого // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 7-Ф. Л. 52–52 об.

⁸¹¹ См.: Майорова О. Е. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи. С. 214–216.

резонанса, хотя, критики отмечали, особенно, по поводу последней, что наконец в живописи намечен путь к настоящей истории⁸¹². Работа Мясоедова была основана на эпизоде из «Бориса Годунова» Пушкина, в связи с чем, один из критиков отмечал:

Гений Пушкина помог г. Мясоедову. Когда-то очень недавно - критик “Отечественных записок” сомневался в народности Пушкина - и вот теперь я бы только спросил этого критика: *отчего это не народный Пушкин так скоро заставил молодого художника понять народную сцену и вдохновить его так, как не вдохновили бы его никакие простонародные песни, или историки, в роде Устрялова*⁸¹³. (Курсив мой – М. Ч.)

Упоминание Пушкина и Устрялова, одного из главных официальных историков николаевского царствования, поэтом Я. В. Полонским указывает на характер восприятия событий отечественного прошлого в начале 1860-х годов. Противопоставление Пушкина и Устрялова напоминает о возникшей в те годы оппозиции народной и государственной истории⁸¹⁴. Смутное время было чрезвычайно актуализировано в период «Великих реформ». Николай I ассоциировался в русском обществе с тираном Иваном Грозным, а Смутное время в свою очередь обозначала переходную пору, приведшую к большим переменам и установлению новой династии Романовых в Российском государстве⁸¹⁵. Лжедмитрию посвящалось немало количество исторических статей того времени, но особенно об интересе к нему свидетельствует огромное количество драматических пьес, появившихся в те годы⁸¹⁶.

Особую остроту ситуации придавал тот факт, что картина была выставлена во время горячего обсуждения польского вопроса, возникшего в результате подавления январского восстания 1863 года. Княжна Тараканова, подобно самозванцам Смутного времени, имела тесные связи с властью Польши. После первого раздела Речи Посполитой Карл Радзивилл, заинтересованный в возвращении прежних границ, связался с мнимой дочерью Елизаветы Петровны и обещал оказать поддержку в восшествии на Российский престол. Относительно аналогий между Смутным временем и современными событиями Майорова отмечала: «Реанимируя польскую проблематику Смутного времени, которая подразумевала антагонизм России и всего Западного мира, восстание 1863 г. в самом деле вызвало

⁸¹² О. [Стасов В.В.] Заметки о выставке в Академии Художеств // СЛ. 1862. №42. Октябрь. С.8.

⁸¹³ Я. П. О-ъ. [Полонский Я.В.] По поводу выставки в императорской академии художеств // Иллюстрация. 1862. № 242. 25 окт. С. 266.

⁸¹⁴ См.: Майорова О. Е. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи. С. 213–216.

⁸¹⁵ См. на этот счет: Там же. С. 211–212; Vinitsky I. Russian Glubbudbrib: The Shade of False Dimitry and Russian Historical Imagination in the Age of Realism // Ghostly Paradoxes: Modern Spiritualism and Russian Culture in the Age of Realism. 2009. P. 50.

⁸¹⁶ См.: Майорова О. Е. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи. С. 223. прим. 18; Vinitsky I. Op. Cit. P. 52–56.; Avkhimovich I. S. Op. Cit. P. 142–226.

обострение отношений с католическими странами, вставшими на защиту Польши. Россия оказалась перед лицом враждебного Запада, и опасения «неминуемой» всеевропейской войны стали дежурной темой 1863 г.»⁸¹⁷. В некотором смысле подобные аналогии могли возникать и в связи с сюжетом картины Флавицкого. Особенно связь «Княжны Таракановой» с Польшей и Литвой педалировалась в опубликованном в «Русском вестнике» в 1867 году очерке П. И. Мельникова-Печерского «Княжна Тараканова и принцесса Владимирская»⁸¹⁸.

Снова интерес к картине возник в 1867 году, когда она была включена в список произведений, отправляемых на Всемирную парижскую выставку. Известно, что работа Флавицкого не вызвала одобрения императора, по поводу нее последовал именной указ Александра II, который был направлен в ИАХ Министром императорского двора. Вице-президент Гагарин сообщил ректору Ф. А. Бруни, что «император повелел в каталоге картин, который будет раздаваться в Париже, против произведения Флавицкого “Княжна Тараканова” (№ 50) сделать отметку, что сюжет этой картины заимствован из романа, не имеющего никакой исторической истины»⁸¹⁹. Эта фраза почти дословно была помещена в каталог выставки⁸²⁰. Следует отметить, что никакого исторического романа, посвященного судьбе Самозванки, до появления картины Флавицкого написано, скорее всего, не было. Пристальный интерес к судьбе Елизавете Таракановой среди писателей возник позднее, уже в 1880-е годы. Однако, европейскую публику подобного рода подробности не то, чтобы сильно беспокоили, хотя картина и привлекла ее внимание⁸²¹. Чрезвычайно любопытным представляется, что через год после Всемирной парижской выставки, во французском Салоне была выставлена картина художницы Э. Муассон-Дерош «Княжна Тараканов, тонущая в тюрьме, во время наводнения Невы 1777 года» (Musée des beaux-arts Denys Puech, Rodez)⁸²², которая очевидно была создана под влиянием картины Флавицкого.

⁸¹⁷ См.: Майорова О. Е. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи. С. 223.

⁸¹⁸ М. [Мельников-Печерский П. И.] Княжна Тараканова и принцесса Владимирская // РВ. 1867. Т. 69. Май. С. 181–236.

⁸¹⁹ Высочайшие повеления 1867 года // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 167. Д. 165. Л. 3 об.

⁸²⁰ Catalogue spécial de la section Russe à l'Exposition Universelle de Paris en 1867. Paris: Lahure, 1867. P. 18.

⁸²¹ Чернышева обращает внимание, что зарубежные критики отмечали влияние французской школы живописи при создании картины. Исследовательница полагает, что замечание в каталоге было сделано организаторами отдела напрасно. См.: Чернышева М. А. Национальное прошлое и настоящее в русской живописи на Всемирной выставке 1867 года // Искусствознание. 2019. № 3. P. 149-150. Однако обратим внимание на то, что с конца XVIII столетия европейских историков, которые ориентировались на книгу французского посла Кастера «Жизнь Екатерины II» и исследования саксонского посла Адольфа фон Гельбига (von Helbig G. A. W., *Russische Günstlinge*, Tübingen, 1809). Кроме того, отметим, что в эту пору печатались архивные материалы В. Н. Панина для предотвращения слухов о судьбе Таракановой. Возможно, ссылка в каталоге была важна в контексте политики рассекречивания материалов по недавней русской истории, проводившейся в Российской империи в ту пору.

⁸²² За указание на этот факт благодарю своего научного руководителя И. А. Доронченкова.

В том же 1867 году, во многом для того чтобы прекратить толки вокруг личности Таракановой, с разрешения государя была напечатана обстоятельная публикация главного управляющего второго отделения Его Императорского величества канцелярии В. Н. Панина «О самозванке, выдавшей себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны. По архивным материалам», изданная в 1867 году в «Чтениях общества истории и древностей российских»⁸²³. В 1865 году Панин представил Александру II записку Д. Н. Блудова к Николаю I о княжне Таракановой с просьбой разрешить:

напечатать для всеобщего сведения извлечение из составленной по сему делу подробной записки дабы положить конец распространенным как в России, так и за границей ложным слухам о самозванке Таракановой⁸²⁴.

Работа Панина была существенно дополнена публикацией архивных материалов о самозванке, выполненную директором Государственного архива – К. К. Злобиным⁸²⁵. Изложенные в этих работах сведения подавались, таким образом, чтобы история о самозванке имело мало общего с императорской семьей и Екатерина II была строга, но справедлива, уморив Елизавету Тараканову⁸²⁶. Очевидно, что политические подтексты, которые несло в себе полотно Флавицкого, сознательно умалчивались критиками⁸²⁷, сосредоточившимися на художественных особенностях полотна и привлекательности прекрасной узницы⁸²⁸.

Довольно долго «Княжна Тараканова» никем не приобреталась, что вызывало недоумение критиков. Художник и его братья назначали слишком высокую цену (60000

⁸²³ Панин В. Н. О самозванке, выдававшей себя за дочь Елизаветы Петровны. По архивным материалам // ЧОИДР. 1867. Т. 1. С. 1-91.

Представляется любопытным то, что материалы, опубликованные Паниным, вызвали дискуссию в Главном управлении по делам печати о действии циркуляра от 8 марта 1860-го года в отношении исторических исследований. См.: Чирскова И. М. Указ. Соч. С. 315.

⁸²⁴ Цит. по. Панчулидзева С. А. Самозванка Тараканова. Бумаги о ней из Архива Государственного совета // РА. 1909. № 3. С. 426.

⁸²⁵ Бумаги из дела о самозванке, известной под именем княжны Таракановой. Сообщено из государственного архива К. К. Злобиным // Сборник русского исторического общества. СПб., 1867. Т.1. С. 169-197.

⁸²⁶ См.: Дьяков В. А. «Княжна Тараканова». По полузабытым архивным источникам // Славяноведение. 1994. № 1. С. 67–68.

⁸²⁷ Позднее Стасов неоднократно открыто писал о политическом посыле «Княжны Таракановой», который ему, по-видимому импонировал. Но, при этом он критиковал произведение за чрезмерную идеализацию. См.: В.С. [Стасов В.В.] Новые художественные издания // СВ. 1872. № 149. 2 (14) июня. С. 1–2; В. С. [Стасов В. В.] Передвижная выставка // НВ. 1878. №748. 23 марта (10 апреля). С. 2-3. Также на политический подтекст намекал анонимный фельетонист журнала «Огонек», см: Княжна Таракановна // Огонек. 1881. № 25. С. 480.

⁸²⁸ О привлекательности «Княжны Таракановой», один из рецензентов, заметил: «Нас одно только поразило, почему художник представил грудь этой женщины открытою; вероятно он забыл, что женщина вообще осторожна, а в темнице тем более, в минуте же отчаяния этого произойти не могло, она скорее бы кинулась волосы рвать, чем расстегивать платье, но как бы то ни было простим художнику страсть к клубничке, так как это произведение все-таки единственное и лучшее украшение выставки» (Аноним. Художественная, академическая выставка // ПЛ. 1864. 5 декабря. № 148. С. 2.). О сексуальности «Княжны Таракановой» Флавицкого также, см.: Gilchrist M. Imprisoned Princesses: Princess Tarakanova & the Regent Tsarevna Sofya. 1994. №1. P. 34–35.

франков или 18000 рублей серебром) этой картине и потому не смогли продать её⁸²⁹. В 1868 году, один из рецензентов попытался выдвинуть иную причину о причине того, что одну из громких картин десятилетия не покупали:

Картина г. Флавицкого потому, быть может, должна быть непременно дороже “Крещения” [Кнауца], что в ней больше политических намёков или заложений, как говорилось когда-то; все это может быть; но мы того мнения, что политические намёки в картине всегда сильно вредят ее сбыту. Доказательством этому могут служить живописные произведения последних годов: они так плохо продавались, как еще никогда не бывало. Политическое и социальное направление, часто то и другое вместе, выраженное в этих произведениях баканом, лазурью и белилами с примесью охры, решительно не находило охотника израсходовать даже 50 рублей⁸³⁰.

Тем не менее, несмотря на политические мотивы, картина была приобретена П. М. Третьяковым в 1867 году, уже после смерти художника и после её показа на Всемирной парижской выставке, когда братья не смогли продать ее за границей⁸³¹. Коллекционер полагал, что «Княжна Тараканова» Флавицкого это «произведение, делающее честь русской школе»⁸³².

Если в начале 1860-х годов о княжне Таракановой ходило много разных слухов, то благодаря картине власти стали публиковать материалы о судьбе самозванки⁸³³. Однако, несмотря на то, что уже современникам Флавицкого хорошо было известно о том, что представленный в картине эпизод не соответствует действительности, в сознании русского общества до сих пор бытует мнение, что знаменитая самозванка погибла во время наводнения в Петропавловской крепости⁸³⁴.

⁸²⁹ См.: Живопись второй половины XIX века: [каталог / авт.-сост. О.А. Атрощенко и др.; отв. ред. Л.И. Иовлева]. М.: Красная площадь, 2006. С. 411.

⁸³⁰ Заметки по поводу годичной выставки в Академии художеств // Голос. 1868. № 266. 26 сентября (8 октября). С. 1.

⁸³¹ Об обстоятельствах приобретения, см.: См.: Живопись второй половины XIX века: [каталог / авт.-сост. О.А. Атрощенко и др.; отв. ред. Л.И. Иовлева]. М.: Красная площадь, 2006. С. 411.

⁸³² Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869 / Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой; Гос. Третьяковская галерея. М.: Искусство, 1960. С. 325.

⁸³³ См.: Фельетон. Библиографические известия // БВ. 1868. № 169. 28 июня. С. 1.

⁸³⁴ Например, в 1902 году Кропоткин отмечал в «Записках революционера»: «Итак, я был в Петропавловской крепости, где за последние два века гибли лучшие силы России. Самое ее имя в Петербурге произносилось вполголоса. Здесь Петр I пытал своего сына Алексея и убил его собственной рукой. *Здесь, в каземате, куда проникла вода во время наводнения, была заключена княжна Тараканова. Крысы, спасаясь от потопа, взбирались на ее платье.* Здесь ужасный Миних пытал своих политических противников, а Екатерина II заживо похоронила тех, кто возмущался убийством ее мужа. И со времен Петра I, в продолжение ста семидесяти лет, летописи этой каменной громады, возвышающейся из Невы против Зимнего дворца, говорят только об убийствах, пытках, о заживо погребенных, осужденных на медленную смерть или же доведенных до сумасшествия в одиночных мрачных, сырых казематах» (Кропоткин П. А. Записки революционера. М.: Московский рабочий, 1988. С. 320; курсив мой – М. Ч.). Также можно вспомнить немой фильм 1910 года «Княжна Тараканова», последняя сцена которого поставлена по картине Флавицкого.

3.2.2. Картины Н. Н. Ге на сюжеты из русской истории: исторические источники и реакция современников

Картина Н.Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» стала одним из первых (если не первым) примеров новаторского осмысления образа Петра I в русском изобразительном искусстве, спровоцировавшего споры после ее появления в 1871 году на первой выставке Товарищества передвижных художественных выставок (ТПВХ). Впоследствии образы Петра и Алексея стали ассоциироваться с некогда провокационным полотном Ге. Например, можно вспомнить киноленту В.М. Петрова «Петр Первый» (1937), где актеры, играющие императора и его сына, напоминают персонажей полотна Ге. Безусловно, «Пётр I и Алексей» Ге неоднократно являлась предметом исследований⁸³⁵, тем не менее представляется, что рассмотрению связей картины с историческими дискуссиями и общественными представлениями о петровском времени во второй половине XIX столетия – не было уделено должного внимания.

В начале 1870-х годов активно происходила масштабная подготовка к Политехнической выставке в Москве, организованной в честь 200-летия со дня рождения Петра Великого. Предстоящие юбилейные торжества послужили причиной широкого общественного интереса к первому русскому императору, в том числе и в художественной среде. В. В. Стасов в биографии Ге отмечал, что в те годы художник увлекся русской историей и, скорее всего, как многие его товарищи по цеху решил обратиться к петровскому времени в связи с грядущими мероприятиями⁸³⁶.

Не единожды исследователи цитировали воспоминания Ге о его ощущениях по возвращении из пенсионерской поездки в Италию на родину, когда художнику казалось, что всё происходящее вокруг носило отпечаток петровских реформ. Принято считать, что эти впечатления и послужили толчком к тому, что художник начал работать над картиной «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе»⁸³⁷.

Неудивительно, что у художника возникла ассоциация между периодом «Великих реформ» и петровскими преобразованиями: это была очевидная параллель, проводившаяся в течение всего царствования Александра II. Тем не менее отношение к Петру и его

⁸³⁵ Например, см.: Лейтес И. А. Опыт исторической картины Н. Н. Ге // Искусство. 1988. № 3. С. 56–63; Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting.; Platt K. M. F. Op. Cit. P.106–129. (помимо картины Ге автор анализирует работу Репина «Иван Грозный и сын его Иван, 16 ноября 1581 года»); Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. S. 79–99.

⁸³⁶ См.: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 227.

⁸³⁷ Там же.

деятельности в русском общественном сознании пореформенного времени было весьма неоднозначным⁸³⁸.

С началом царствования Александра II актуализировался вопрос о цене петровских реформ: оправдана ли была жестокость государя в отношении противников его преобразовательской деятельности? В конце 1850-х–начале 1860-х годов на страницах отечественной прессы разгорелась дискуссия вокруг дела об убийстве царевича Алексея Петровича. Согласно официальной версии, которая господствовала в историографии почти полтора столетия, смерть царевича наступила от апоплексического удара, произошедшего во время оглашения ему обвинительного приговора.

Поводом к полемике послужила публикация А. И. Герценом в 1858 году в «Полярной звезде» письма А. И. Румянцева Д. И. Титову (скорее всего поддельного и ходившего в рукописных списках по рукам в 1850-е годы)⁸³⁹, в котором говорилось, что царевич был тайно убит в каземате Петропавловской крепости. Впоследствии письмо наполовину было напечатано в газете «Иллюстрация» по содействию М. И. Семевского⁸⁴⁰. Через год был опубликован долго не допускавшийся цензурой к печати VI том «Истории царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова, сопровождаемый приложениями с текстами архивных документов, но в этом сочинении опровергались сведения о тайном убийстве царевича Алексея, вместо этого предлагалась версия, что царевич погиб в результате пыток⁸⁴¹.

Благодаря обеим публикациям дело о царевиче Алексее стало достоянием широкой общественности. Это нанесло серьезный урон репутации первого русского императора. В основном в публикациях историков начала 1860-х годов Петр представлялся деспотом, тогда как царевич Алексей его невинной жертвой⁸⁴². Но находились и «адвокаты» государя (сравнивавшие его с современными ему западноевропейскими монархами), отмечавшие,

⁸³⁸ См.: Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 243.

⁸³⁹ Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия: Секрет. полит. история России XVIII–XIX веков и Вольная печать. С. 68.

⁸⁴⁰ Там же.

⁸⁴¹ Отметим, что Устрялов полагал, что виноват в своей трагической участи сам царевич и его окружение, подробнее см.: Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 247.

⁸⁴² Репутация Петра I как тирана возникла благодаря рецензии М. Семевского на изданную «Историю Петра Великого» Н. Г. Устрялова. Семевский основываясь на позиции Устрялова, что в России не существовало оппозиции Петру, а потому конфликт между Петром и Алексеем был личным, в связи с чем царевич являлся невинной жертвой. См.: Бушкович П. Историк и власть: дело царевича Алексея (1716–1718) и Н. Г. Устрялов (1845–1859) // Американская русистика: Вехи историографии последних лет. Императорский период: Антология: [Пер. с англ.] / Сост. и предисл. Дэвид-Фокс Майкл. Самара: Самарский университет, 2000. С. 111–112.

что противники его реформ, заслуживали своей участи, поскольку пытались возвратиться к прежнему укладу жизни⁸⁴³.

Тем не менее накануне и во время юбилейного 1872 года петровские реформы и сама фигура первого русского императора рассматривались одобрительнее, чем в начале 1860-х годов. Историки полагают, что причина переоценки образа Петра I отчасти кроется в некотором разочаровании в реформаторской деятельности Александра II, которая породила немало общественных противоречий⁸⁴⁴. Помимо того, в исследованиях указывается, что значимую роль в этом процессе сыграла публикация томов о петровском времени (с тринадцатого по восемнадцатый) «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева, оказавших значительное влияние на восприятие отечественной истории в русском обществе во второй половине XIX века. В них историк выступил в роли адвоката деятельности Петра I. По-иному, нежели историки начала 1860-х годов, Соловьев оценивал и конфликт между Петром и Алексеем. В его концепции не сын, а сам царь стал жертвой выбора между отеческими чувствами и общественным долгом⁸⁴⁵. Он писал:

Надо выбирать <...> или преобразованная Россия в руках человека, сочувствующего преобразованию, готового далее вести дело, или видеть эту Россию в руках человека, который с своими Досифеями будет с наслаждением истреблять память великой деятельности. Надобно выбирать; среднего быть не может, ибо заявлено, что клубок не гвоздем будет к голове прибит. Для блага общего надобно пожертвовать недостойным сыном; надобно одним ударом уничтожить все преступные надежды. Но казнить родного сына!⁸⁴⁶

В 1872 году Соловьев в «Публичных чтениях о Петре Великом»⁸⁴⁷ представил образ Петра I, как народного воспитателя, который отразился на восприятии царя-

⁸⁴³ Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия: Секрет. полит. история России XVIII–XIX веков и Вольная печать. С. 67–68; Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 244–254.

⁸⁴⁴ См.: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. С. 175–180.; Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 258.

⁸⁴⁵ Подробнее об этом см.: Леонтьева О.Б. Указ. Соч. С. 258–259.

⁸⁴⁶ Соловьев С. М. Сочинения в восемнадцати книгах. Книга IX. История России с древнейших времен. Т. 17–18. М.: Мысль, 1993. С. 175.

⁸⁴⁷ Отметим, что трагедия отношений между Петром и царевичем Алексеем рассматривалась историком в том же ключе, что и в «Истории России с древнейших времен»: «Алексей умер. Тайна его смерти не раскрыта историей; но открыта тайна отцовских страданий: “Страдаю, говорил Петр, а все за отечество, желая ему пользы; враги мне делают пакости демонские; труден разбор невинности моей тому, кому это дело неизвестно. Бог видит правду!”». (Соловьев С. М. Публичные чтения о Петре Великом С.М. Соловьева, изданные по распоряжению Юбилейной комиссии Московской политехнической выставки Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете уполномоченным от Комитета Выставки генерал-майором С. П.[!] Дурново; [Речь С. М. Соловьева, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 30 мая 1872 года]. М.: университетская типография, 1872).

преобразователя в обществе на время юбилейных мероприятий⁸⁴⁸. В течение юбилейного года была подготовлена внушительная просветительская программа (за просветительскую программу московской политехнической выставки отвечал именно Соловьев) по распространению исторических знаний, в том числе, в народной среде: в память о Петре публиковалось большое количество литературы, воздвигались памятники. Особое место в просветительском проекте праздника занимали тридцать декоративных картин, иллюстрирующих различные эпизоды жизни первого русского императора⁸⁴⁹. Они были созданы для народного гуляния на Царицыном лугу, состоявшегося 30-го мая 1872 года (непосредственно в день юбилея)⁸⁵⁰, с целью распространить знания о царе-преобразователе среди народа, применяя метод наглядного обучения. Каждая из картин сопровождалась надписями (они также были отпечатаны отдельными оттисками)⁸⁵¹, которые зачитывались грамотеями⁸⁵². Через эти картины транслировался образ Петра в каноническом ключе: как выдающегося полководца, работника, преобразователя и просветителя, сформировавшегося ещё в XVIII веке. Корреспонденты газет и журналов, сообщая о впечатлении народа от картин, в то же время обращали внимание, что ему почти ничего не известно о жизни и деятельности Петра, который был бы, по их мнению, разочарован этим обстоятельством⁸⁵³. Р. Уортман отмечает, что, отчасти, таким образом во время и после юбилейных мероприятий со стороны либерально настроенной части общества высказывалась скрытая критика государственной власти, которая на тот момент была оторвана, по их мнению, от «народной почвы»⁸⁵⁴.

С большой степенью вероятности можно утверждать, что передвижники, представив на своей первой выставке две исторические картины, посвященные жизни Петра Великого

⁸⁴⁸ Подробнее о концепции Петра в «Публичных чтениях» С. М. Соловьева, см.: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. С. 175–180; Соловьев Е. А. Петр Первый в сочинениях русских историков: 60-х годов XIX–начала XX в. М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 2006. С. 62, 68–75.; Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 258.

⁸⁴⁹ Список картин, показанных во время гуляний на Царицыном лугу, см.: Альбом 200-летнего юбилея Петра Великого [1672–1872]. СПб.: Г. Гоппе, 1872. С. 2. Прим.**.

⁸⁵⁰ Позднее картины были отправлены в Москву, где экспонировались на Китайгородской стене.

⁸⁵¹ Надписи к картинам Петра Великого, изготовленным к празднованию 200-летия со дня его рождения. СПб.: Военная типография, 1872.

⁸⁵² См., например: Альбом 200-летнего юбилея Петра Великого. [1672-1872]. СПб.: Г. Гоппе, 1872. С. 362-363.

⁸⁵³ См.: Нил Адмирари [Панютин Л. К.] Празднование Двухсотлетнего юбилея в Петербурге // Голос. 1872. № 37. 6 (18) июня. С. 1–2.; Объяснение рисунка. Народное гулянье на Царицыном лугу (стр. 45) // Сияние. 1872. Т. 2. № 29. С. 51. Сходные наблюдения сделал Р. Уортман. Ученый, подчеркивает, что через указание на невежество народа критики демонстрировали, что «нынешний монарх высказывал не любовь к людям, а заботу о собственных интересах, “мелкий эгоизм”». Об этом см.: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. С. 180.

⁸⁵⁴ В том числе, Уортман подчеркивал, что «Публичные чтения» Соловьева были скрытым упреком деятельности Александра II. Подробнее, см.: Там же. С. 178–180.

– «Дедушка русского флота (Франц Тимерман объясняет юному Петру Алексеевичу устройство ботика, найденного в одном из амбаров села Измайлово. Май 1688 г.)» Г. Г. Мясоедова и «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» Н. Н. Ге, внесли, таким образом, вклад в предстоящие юбилейные мероприятия. Однако следует отметить, что художники продемонстрировали различный подход к репрезентации образа царя-преобразователя⁸⁵⁵.

Картина Мясоедова представляла анекдотический эпизод из юности Петра I, в котором проявилась любознательность будущего императора. В частности, М. Е. Салтыков-Щедрин приводил следующий эпизод, связанный с этой картиной:

Перед картиною г. Мясоедова, изображающей Петра Великого, рассматривающего знаменитый ботик, который сделался впоследствии родоначальником русского флота, стоял цензор (не римский, а другой) и неутешно плакал. “Что с Вами?” спросил я его. – “Помилуйте!” отвечал он мне: “посмотрите, как великий-то государь был любознателен! как он любил науку! с какою благородною алчностью следил за ее открытиями! А мы-то! А я-то!” Но этого мало: раз ставши на почву самоосуждения, мой добрый знакомец почувствовал потребность идти до конца, то есть принести публичное покаяние. К великому моему смущению, он встал посреди залы, и без всякого постороннего наущения словами Феофана Прокоповича возопил: “братия! что мы делаем? Петра-Великого погребаем!”⁸⁵⁶

Очевидно, что выбранный Мясоедовым для изображения сюжет из жизни Петра I «резонировал» с тем образом первого русского императора, который демонстрировался во время юбилейных торжеств⁸⁵⁷. Прочитированные высказывания некоего – наверняка фиктивного, – цензора Салтыковым-Щедриным отчасти напоминают приведенную выше критику либерально настроенной части общества, которая противопоставляла образ Петра, стремящегося к просвещению, современному обществу, которое погрязло в невежестве.

⁸⁵⁵ На это обращал внимание также А. Е. Шабанов, попутно отмечая различные визуальные тактики исторической картины, продемонстрированные художниками. В большей степени исследователь рассматривает эти произведения с точки зрения выставочной стратегии ТПВХ. Он подчеркивает, что, обращаясь к эпохе Петра I, художники вносили свой вклад в предстоящие юбилейные торжества. Подробнее см.: Шабанов А. Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015. С. 176–178. Похожие суждения о том, что картина Мясоедова представляла традиционную историческую живопись замечала и Гилкрест, см.: Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 141–143.

⁸⁵⁶ М. М. [Салтыков-Щедрин М. Е.] Первая русская передвижная художественная выставка // ОЗ. 1871. Т. 199. № 12. С. 269.

⁸⁵⁷ Картина с подобным сюжетом была представлена в павильонах на Царицыном лугу во время народного гуляния 30 мая 1872, см. прим. 18. картина 3. Кроме того во время того же гуляния проходило представление «Дедушка русского флота» в народном театре. Сходная мысль была высказана М. Гилкрест, см.: Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 139-140; 145-147.

В отличие от работы Мясоедова, картина Ге явилась весьма нетривиальным «подарком» к 200-летию со дня рождения первого русского императора⁸⁵⁸. Картина имела колоссальный успех: ещё до открытия передвижной выставки она была приобретена П. М. Третьяковым для своей галереи, а впоследствии художником было создано шесть авторских повторений, одно из которых было выполнено Ге по заказу Александра II⁸⁵⁹. Почти единогласно критики приветствовали обращение Ге к сюжету из отечественного прошлого и выражали надежду, что художник будет продолжать создавать картины из русской истории, оставив наконец религиозную тематику⁸⁶⁰. Однако неоднозначное понимание вызвал у публики выбранный художником провокационный эпизод⁸⁶¹ из жизни Петра I в купе с его лаконичной трактовкой⁸⁶².

Появление «Петра и Алексея» Ге снова возвращало русскую общественность к дискуссии конца 1850-х–1860-х годов о деле царевича Алексея⁸⁶³. Выбрав сюжет, который долгое время являлся, в основном, предметом исторических дискуссий⁸⁶⁴, художник

⁸⁵⁸ Некоторыми критиками полотно Ге, действительно, воспринималось, как подарок к юбилею, см.: Незнакомец [Суворин А. С.] Недельные очерки и картинки. Новая картина г. Ге Петр и царевич Алексей // СВ. 1871. № 328. 28 ноя. С. 2.

⁸⁵⁹ См.: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге : Его жизнь, произведения и переписка. С. 240; 252.

⁸⁶⁰ См., например: Z.Z.Z. Наблюдения и заметки. Первая передвижная выставка картин в Петербурге // РМ. 1871. № 93. 5 дек. С.1; Передвижная выставка в Академии Художеств // ВИ. 1871. № 154. 11 дек. С. 378.

⁸⁶¹ На этом фоне парадоксальным представляется заказ императором повторения «Петра и Алексея» Ге. Относительно причины заказа картины Александром II исследователи выдвигают различные гипотезы. О. Б. Леонтьева предполагает, что возможно государю эта картина навевала мысль о непростых отношениях со своим сыном, см.: Леонтьева О.Б. Указ. Соч. С. 265. Гилкристи полагает, что вероятно, картина напомнила государю о его конфликте с Николаем I. В 1839 году он выступал против отца, желавшего устроить его брак: Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 185. М. А. Чернышева пишет о том, что появление картины в 1870-е годы и желание императора иметь ее у себя подчеркивают либеральную направленность царствования Александра II: Chernysheva M. A. Paul Delaroche: The Reception of his Work in Russia. С. 586. Возможно, этот жест императора был направлен на то, чтобы во время юбилейного года вокруг картины Ге менее активно разгорались обсуждения дела об убийстве царевича Алексея. Если верить воспоминаниям П. П. Гнедича, Александр II приобрел «Тайную вечерю» Ге, чтобы предотвратить конфликт между духовенством, которое усматривало в картине возможность «волновать умы» и вызывать возмущение христиан, а потому требовало снять полотно с выставки, и публикой с другой стороны, которая видела в картине новаторское решение в изображении религиозного сюжета. См.: Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918. С. 39–40. Возможно, Александр II руководствовался тем же принципом, заказывая Ге повторение картины «Пётр и Алексей».

⁸⁶² Подробно, то как расценила новаторский ход Ге в воплощении исторического сюжета, см.: Шабанов А. Е. Указ. соч. С. 178–179

⁸⁶³ Такую точку зрения выдвигала И. А. Лейтес, указывая, что картина могла быть написана как дань памяти А. И. Герцену, скончавшемуся в 1870-м году, см.: Лейтес И. А. Указ. Соч. С. 57. Также это отмечает Кевин Платт: Platt K. M. F. Op. Cit. P. 107.

⁸⁶⁴ В «Петербургской газете» некто Ив. Богданов, замечал: «Это большое и до сих пор, для большинства, еще темное место нашей истории, на сколько нам помнится, еще ни разу не было взято сюжетом ни для драмы, ни для стихотворения, ни для картины, и оставалось исключительным достоянием исторических исследований, так что г. Ге оказывается первым, взявшимся за него». (Ив. Богданов Наше художественное дело. (По поводу первой художественной выставки товарищества передвижных выставок) // ПЛ. 1872. № 3. 5 (13) января. С.3). Критик несколько ошибся, до появления картины Ге иностранные беллетристы и драматурги проявляли интерес к загадочному делу царевича Алексея, но видимо эти произведения не были хорошо известны русским читателям 1870-х годов. Очерк, где освещались эти произведения появился в 1880-х годах, см.: Брикнер А. Г. Царевич Алексей Петрович в произведениях иностранных драматургов и беллетристов // ИВ. 1880. Т. III. Сентябрь. С. 146–158.

задевал таким образом болезненный вопрос петровских преобразований – оправдано ли было сыноубийство ради модернизации государства? О. Б. Леонтьева справедливо указывает, что художник вряд ли мог быть знаком с исторической полемикой вокруг дела об убийстве царевича Алексея, развернувшейся на страницах отечественной прессы, поскольку с 1857 года Ге находился в пенсионерской поездке в Италии⁸⁶⁵. Тем не менее он мог быть знаком с публикациями Герцена и его точкой зрения на деятельность Петра I. Художник отмечал в своих воспоминаниях, что Герцен был одним из любимых и близких ему мыслителей, кроме того отмечалось его знакомство с публикациями «Полярной звезды»⁸⁶⁶. Однако с уверенностью говорить о том, что художника заинтересовало письмо Румянцева Титову⁸⁶⁷ на момент его публикации в альманахе невозможно. Но, как мне кажется, не стоит исключать того, что художника мог привлечь именно этот эпизод из жизни Петра I, в том числе по причине его связи с деятельностью Вольной русской типографии.

В пользу того, что художника привлекали эпизоды, которые составляли предмет секретной русской историографии историографии, говорит создание Ге в 1874 году картины – «Екатерина II у гроба Елизаветы», скорее всего основанная на опубликованных в 1859 году в «Полярной звезде» записок Екатерины II. Выбор сюжета был довольно смелым, поскольку основывался на текстах Герцена и очевидно был связан с эпизодами из пост-петровской истории, которые запрещались циркуляром 1860 года.

В отличие от «Петра и Алексея» эта картина Ге не вызвала столь широкого общественного интереса. Однако любопытно следующее замечание одного из критиков относительно ее появления: «...все достоинства этой работы может оценить только тот, кто знает хорошо историю того времени и читал те записки, которые бросают такой яркий свет на описываемых в них людей»⁸⁶⁸. Очевидно, журналист намекает на те самые записки Екатерины II, которые были опубликованы Герценом в «Полярной звезде» и полагает, что сюжет, который был воспроизведен на картине Ге основан непосредственно на них. Здесь следует напомнить, что в то время прямое упоминание имени Герцена и его публикаций

⁸⁶⁵ Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 266–267.

⁸⁶⁶ В своих записках художник отмечал: «Кто жил сознательно в 50-х годах, - пишет Ге, - тот не мог не испытать истинную радость, читая Искандера “Сорока-воровка”, “Письма об изучении природы”, “Дилетантизм и буддизм в науке”, “Записки доктора Крупнова”, “Кто виноват”, “По поводу одной драмы”, наконец первый том “Полярной звезды”. Были и другие писатели, но никто не был нам дорог своею особенностью, как Искандер». (Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 159. Также см. об этом: Николай Николаевич Ге: Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 231–232).

⁸⁶⁷ Художник мог знать это письмо также по «Истории царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова, где оно было опубликовано с его комментариями.

⁸⁶⁸ Передвижная выставка в Академии Художеств // Всемирная иллюстрация. 1874. № 266. 2 февраля. С.95.

официально было запрещено в России⁸⁶⁹, по этой причине критики осторожно предполагали связь исторических картин художника с источниками, публиковавшимися Вольной русской типографией⁸⁷⁰.

В 1892 году художник писал об истории создания «Петра и Алексея» и об изменении его оценки фигуры Петра Великого, следующее:

Исторические картины тяжело писать такие, которые бы не переходили в исторический жанр. Надо делать массу изысканий, потому что люди в своей общественной борьбе далеки от идеала. Во время писания картины «Петр I и царевич Алексей» я питал симпатии к Петру, но затем, изучив многие документы, увидел, что симпатии не может быть. Я взвинчивал в себе симпатию к Петру, говорил, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость его, но убивало идеал...⁸⁷¹

В этом фрагменте художник, приводит свои рассуждения о природе исторической картины, в которые он вплетает своё отношение к Петру I. Ге пытался осмыслить переход от «старой» исторической картины к «новой», т.е. к «историческому жанру» и обозначает сложность в совмещении требований обеих концепций репрезентации истории. Здесь центральным для художника оказывается понятие идеала. По-видимому, в данном случае под «идеалом» Ге подразумевал кого-то вроде героя «классической» исторической картины, который служил бы образцом подражания для зрителей⁸⁷². Очевидно, что формирующееся критическое отношение к историческим деятелям прошлого, не позволяло художнику представить Петра как идеального героя⁸⁷³.

Мы уже отмечали выше, что выбранная Ге визуальная стратегия для изображения исторического эпизода из петровской эпохи привлекла внимание публики не меньше, чем сюжет. Картина «Петр и Алексей» вызывала ассоциации у рецензентов с творчеством

⁸⁶⁹ Подробнее об этом, см.: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. М.: Посредник, 1904. С. 219–220.

⁸⁷⁰ Впервые об увлечении Ге «тайной историей», заметил Порудомнинский в своей полу художественной книге, см.: Порудомнинский В.И. Николай Ге. М.: Искусство, 1970. С. 116–121. Подробнее об анализе картины «Екатерина II у гроба Елизаветы Петровны», см.: Экштут С.А. «И в этой минуте должно быть все» // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. М., 2001. С.11; Чукчеева М. А. «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны» Н.Н. Ге и русский XVIII век в произведениях «исторического жанра» в первой половине 1870-х годов // Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания. М.: Государственная Третьяковская галерея. 2022. С. 214–228.

⁸⁷¹ Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 239.

⁸⁷² Предположение, что Ге понимал слово «идеал», как героя классической исторической картины выдвигала А. Г. Верещагина, но никак не развила эту идею, см.: Верещагина А.Г. Художник, время, история: Очерки рус. ист. живописи XVIII–начала XX века. С. 63.

⁸⁷³ Следует учитывать, что воспоминания Ге написаны спустя двадцать лет после написания картины, когда взгляды художника трансформировались. Обратим внимание на то, что идеалом человеком для Ге был Христос, в связи с чем художник в позднем творчестве возвращается к написанию религиозных картин.

Делароша, родоначальника новой исторической картины, и стала образцовым примером «исторического жанра» на русской почве. Произведение, скорее всего, не было основано на каком-то конкретном вербальном источнике⁸⁷⁴ и было построено так, словно изображенное на нем событие разворачивается «здесь и сейчас», делая зрителя как бы свидетелем происходящего⁸⁷⁵.

Как мы уже заметили в первой главе, историческая картина нового типа претендовала на исследовательский подход в отношении изображаемых событий. Художники изучали письменные и материальные источники, смотрел сочинения историков, чтобы «достоверно» передать события, изображаемые на полотне⁸⁷⁶. В ходе написания картины Ге изучал живописные и гравированные портреты Петра и царевича Алексея и посещал Монплеизир⁸⁷⁷. Художник с точностью воспроизвел по памяти один из интерьеров дворца, в который и поместил сцену допроса Петром I сына, благодаря чему картина Ге воспринимается, как своеобразная визуально-«документальная» реконструкция события прошлого.

Известно, что художник при создании картины изучал работы голландских мастеров в Эрмитаже, Ге сам указывал, что скопировал с одного произведения ковер, которым покрыт стол Петра I⁸⁷⁸. Английская исследовательница Гилкрист в своей диссертации установила, на какие именно картины голландцев Ге мог ориентироваться при работе над изображением этого исторического эпизода. Ковер художник заимствовал с картины Яна Стена «Эсфирь перед Артаксерксом». Шахматный пол, с одной стороны напоминает пол в Монплеизире, с другой, как полагает исследовательница, Ге мог его позаимствовать с работы Питера де Хоха «Хозяйка и служанка». Помимо этого, Гилкрист предполагает, что композиция картины, построенная на противопоставлении двух фигур, которая могла быть перенята Ге с работы Геррита ван Хорста «Христос перед первосвященником», а освещение

⁸⁷⁴ Краткие сведения о допросе царевича и его любовницы Ефросиньи в Петергофе содержались в сочинении Н. Г. Устрялова. См.: Устрялов Н. Г. История царствования Петра Великого. СПб.: Тип. II-го Отделения Собств. Его Имп. Вел. Канцелярии. Т. VI. 1859. С. 237–238. (Далее автор приводит документы из архивов).

⁸⁷⁵ Это было отмечено критиками, в частности М. Е. Салтыков-Щедрин писал по поводу картины Ге: «Тем не менее, всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти». (М.М. [Салтыков-Щедрин М.Е.] Первая русская передвижная художественная выставка // ОЗ. 1871. Т. 199. № 12. С.72).

Так же об этом, см.: Bann S. The Clothing of Clio: a study of representation of history in nineteenth century Britain and France. P. 72–76; Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. S. 90. Прим. 23. (Подчеркнем, что исследовательница не приводит в этом случае примеров реакции на картину Ге)

⁸⁷⁶ См.: Bann S. The Clothing of Clio: a study of representation of history in nineteenth century Britain and France. P. 57–58; Относительно картины Ге на это обращала внимание Чернышева, отмечая его внимание к деталям: Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. S. 89–90.

⁸⁷⁷ См.: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 230.

⁸⁷⁸ Там же. С. 229.

с картины Герарда Тербоха «Письмо»⁸⁷⁹. Таким образом, можно говорить о том, что Ге подает эпизод из отечественной истории, как полу-жанровую семейную сцену в духе голландских мастеров XVII века, подчеркивая тем самым атмосферу эпохи Петра I, которому была близка культура Голландии⁸⁸⁰.

Возвращаясь к характеристике Ге своего отношения к Петру I, можно предположить, что изначально первый русский император был для художника образцом общественного деятеля, для которого государственные интересы стояли выше семейных отношений⁸⁸¹. Отчасти, описанные художником оправдания петровской жестокости напоминают соловьевскую концепцию царя-реформатора⁸⁸². Тем не менее Ге попытался, подобно историкам, беспристрастно подойти к изображению обоих лиц, предоставляя возможность зрителю выносить суждение относительно представленных персонажей⁸⁸³. М. А. Чернышева предполагает, что трансформация отношения Ге к Петру в какой-то мере спровоцировало ту противоречивую реакцию аудитории на изображение царя-преобразователя⁸⁸⁴, но следует отметить, что и сама фигура царя-реформатора вызывала неоднозначное отношение в обществе (как это было показано выше), которое отражалось на толковании произведения художника.

Однако, несмотря на воспоминания Ге о своем отношении к Петру во время написания картины и предположение Стасова о желании художника почтить память Петра Великого, представляется, что Ге хотел изобразить сцену из отечественной истории, где была бы возможность представить столкновение личностей с различными идейными позициями⁸⁸⁵, подобно тому, как это было сделано художником несколькими годами ранее

⁸⁷⁹ Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 155–156.

⁸⁸⁰ Гилкрист в своей работе предлагает иконографически сопоставить работа Хонхорста «Христос перед первосвященником» и «Петром» Ге. Исследовательница высказывает предположение, что картину Ге можно рассмотреть как политическую притчу, направленную против самодержавия, в которой спасения невозможно, пока не поменяется система. См.: Ibid. P. 180.

⁸⁸¹ Неоднократно отмечалось, что близкое к этому взгляду выдвигал интерпретацию Салтыков-Щедрин: М.М. [Салтыков-Щедрин М. Е.] Первая русская передвижная художественная выставка // ОЗ. 1871. Т. 199. № 12. С. 272–275.

⁸⁸² Такое прочтение картины Ге предлагал и Салтыков-Щедрин, см.: М.М. [Салтыков-Щедрин М.Е.] Первая русская передвижная художественная выставка // ОЗ. 1871. Т. 199. № 12. С. 272–275. Стасов в связи с этим писал, что писателю удалось понять картину Ге: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 239.

⁸⁸³ К. М. Ф. Плат также отмечал эту особенность картины Ге, см.: Platt K. M. F. Op. Cit. P. 124.

П. П. Чистяков в одном из писем к П. М. Третьякову отмечал следующую особенность картины Ге: «Петр Великий – вещь очень, очень выразительная, но взгляды на Ге картину расходятся, что совершенно логично. Всякий видит, и смотрит, и понимает ее по-своему». (Письмо П. П. Чистякову к П. М. Третьякову от 2 января 1872 // Чистяков П. П. Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]. 1832–1919. М.: Искусство, 1953. С. 66).

⁸⁸⁴ Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. S. 92.

⁸⁸⁵ Скорее всего, эту же задачу он ставил при создании своей будущей исторической картины «Екатерины II у гроба Елизаветы». (1874).

в «Тайной вечере» (1863)⁸⁸⁶. Эпизод, где Петр решает судьбу своего сына Алексея, оказался удачным для воплощения подобной цели, поскольку в общественном сознании второй половины XIX века Петр ассоциировался с европеизацией страны, тогда как Алексей рассматривался как консерватор и сторонник возвращения к устоям допетровского времени. Эта точка зрения, как показал американский историк П. Бушкович, была почти полностью сконструирована Устряловым, за которым последовали и другие историки, ориентируясь на его репутацию историка строго опирающегося на источники⁸⁸⁷. Это было сделано по цензурным соображениям, согласно которым было нежелательно разглашать сведения о заговорах против царя⁸⁸⁸.

В дальнейшем схему, которую пунктиром наметил Устрялов, развил Соловьев, рассматривая трагическую коллизию, произошедшую в царской семье:

Россия в своем повороте, в своем движении к Западу шла очень быстро; в короткое время она изживала уже другое направление; царевич Алексей, похожий на деда и дядю, был образованным, передовым русским человеком XVII века, был представителем старого направления; Петр был передовой русский человек XVIII века, представитель иного направления: отец опередил сына! Сын по природе своей жаждал покоя и ненавидел все то, что требовало движения, выхода из привычного положения и окружения; отец, которому по природе его были более всего противны домоседство и лежебокость, во имя настоящего и будущего России требовал от сына внимания к тем средствам, которые могли обеспечить России приобретенное ею могущество, а для этого нужна была практическая деятельность, движение постоянное, необходимое по значению русского царя, по форме русского правления. Вследствие этих требований, с одной стороны, и естественного неодолимого отвращения к выполнению их – с другой, и возникали изначала печальные отношения между отцом и сыном, отношения между мучителем и жертвою, ибо нет более сильного мучительства, как требования переменить свою природу, а этого именно и требовал Петр от сына.⁸⁸⁹

⁸⁸⁶ В воспоминаниях относительной «Тайной вечери» художник писал следующее: «Когда я прочел главу о «Тайной вечере», я увидел тут присутствие драмы. <...> я увидел те сцены, когда Иуда уходит с Тайной вечери, и происходит полный разрыв между Иудой и Христом. Иуда был хорошим учеником Христа, он один был иудей, другие были из Галилеи. Но он не мог понять Христа, потому что вообще материалисты не понимают идеалистов...». (Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С.115)

⁸⁸⁷ Бушкович П. Указ. Соч. С. 80–83.

⁸⁸⁸ Там же. С.111.

⁸⁸⁹ Соловьев С. М. Сочинения в восемнадцати книгах. Книга IX. История России с древнейших времен. Т. 17-18. С. 105.

Соловьев показывает петровскую эпоху через межпоколенческий конфликт, который становится остро актуальным в пореформенную эпоху, особенно после выхода в 1862 году романа «Отцы и дети» И. С. Тургенева⁸⁹⁰. Однако, у историка проблема «отцов и детей» предстаёт в перевёрнутом виде – новое поколение возглавляет отец – Пётр I.

Первый же отзыв о картине, который появился на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей», связывал ее с проблемой «Отцов и детей»⁸⁹¹. Немалая часть критиков описывая драму, которая разворачивается на полотне Ге между Петром и Алексеем опиралась, в основном, на «Историю» Соловьева⁸⁹². Отчасти, визуальное построение картины провоцирует это: Петр многим представлялся полным энергии и воплощением нового уклада жизни, а Алексей – усталым, дряблым, выступающим как олицетворение отжившей старой Руси. Кроме того, обращая внимание на воссозданный Ге интерьер с рядом голландских пейзажей на заднем плане, костюмы персонажей, и включение в название картины немецкого топонима Петергоф, К. Платт подчеркивал, что все эти детали идентифицируют Петра, как вестернизатора России⁸⁹³. И. А. Лейтес подчеркивает, что картина построена таким образом, чтобы продемонстрировать, что за Алексеем (по-видимому, как за олицетворением допетровской Руси) нет ничего, тогда как Пётр в своем собственном пространстве, которое отражает его пристрастия, где он чувствует себя расслаблено, а Алексей, наоборот, скованно. Исследовательница также предполагает, что выстроенные за спиной в ровный ряд стулья, тщательная прибранность помещения, в котором происходит действие картины, являются олицетворением государственного порядка, созданного Петром. Обстановка комнаты, как предполагает Лейтес, должна была вызвать в памяти Петербург, который являлся в ту пору олицетворением военно-чиновничьей России⁸⁹⁴.

⁸⁹⁰ Подробнее о том, как отразился конфликт поколений в культуре 1860-1880-х годов, в частности в живописи передвижников, см.: Golstein V. The Conflict of Generations Through the Prism of Itinerants (Peredvizhniki) Art // The Soviet and Post-Soviet Review. 2005. Vol. 32. № 1. P. 233–254.

⁸⁹¹ А. С. Суворин, писал следующее: «вот отец и сын, смотрите на них, сравнивайте их, читайте в их душе и решайте сами, кто из них больше достоин вашей симпатии. Но при этом не забывайте, что два лица эти- не просто отец и сын, а представители двух направлений в России: одного, которое порывалось вперед, другого – которое тянуло назад». (Незнакомец [Суворин А.С.] Недельные очерки и картинки. Новая картина г. Ге Петр и царевич Алексей // СВ. 1871. № 328. 28 ноя. С. 2.).

⁸⁹² См., например: Незнакомец [Суворин А.С.] Недельные очерки и картинки. Новая картина г. Ге Петр и царевич Алексей // СВ. 1871. № 328. 28 ноя. С. 2.; Художник-любитель На своих ногах (По поводу второй художественной выставки Товарищества передвижных выставок) // Дело. 1871. №12. С. 106–118.; Скромный наблюдатель [Лукин А. П.] Заметки и наблюдения. Передвижная художественная выставка в Москве, ее цель и выставленные произведения // РВ. 1872. № 93. 30 апреля. С. 3. Очень близкие мысли к С. М. Соловьеву высказывал М. Е. Салтыков-Щедрин: М. М. [Салтыков-Щедрин М. Е.] Первая русская передвижная художественная выставка // ОЗ. 1871. Т. 199. № 12. С. 272–275.

⁸⁹³ Platt K. M. F. Op. Cit. P. 121.

⁸⁹⁴ Лейтес И. А. Указ. Соч. С. 59.

На неуютность комнаты, где разворачивается действие, указывали и современники, в частности один из рецензентов отмечал: «Все просто, но от этой простоты веет не безприхотливостью бедного жилья, а официальной дельностью и сухостью. Не хотелось бы зайти в эту комнату: что-то царит в ней, такое же сухое

Естественным образом картина наталкивала журналистов на параллели между петровской эпохой, событиями недавнего прошлого и современностью. Критик из народнического журнала «Дело»⁸⁹⁵, отмечал:

Вы смотрите на Петра и не видите в нем деспота-реформатора с блеском гения и сокрушительной железной воли в черных глазах; перед нами только чиновник доброго старого времени, свирепый по темпераменту, не далекий по развитию, маленький самодур из исправников или частных приставов. Если художник задался изобразить не царя-преобразователя, но просто “человека” без всякого ореола величия, то он бросился в другую крайность: он написал не “человека”, а только следователя двадцатых или тридцатых годов.⁸⁹⁶

До приведенного фрагмента рецензент отмечал, что Ге испытывал симпатии к Петру и его деятельности, но воплощение образа первого русского императора на картине производило на автора статьи обратное впечатление. По его мнению, можно предположить, что художник представлял царя в таком виде, будто придерживался славянофильских воззрений и был противником петровских преобразований⁸⁹⁷. Начало пореформенной эпохи в русском обществе воспринималось как конец полицейского режима николаевского царствования. Как отмечает О. Е. Майорова, «Великие реформы» расценивалась, как «возврат к социальным институтам доимперского периода»⁸⁹⁸. Критик, по-видимому, пытался форсировать политический подтекст, предполагающий в этом случае параллель между петровскими преобразованиями и носившей бюрократический характер⁸⁹⁹

и строгое, как она сама, и словно косится на стучащуюся в нее жизнь. Холодом веют и эти скудные аксессуары на столе – глиняная чернильница, листы бумаги и перья». (Z.Z.Z. Наблюдения и заметки. Первая передвижная выставка картин в Петербурге // РМ. 1871. № 93. 5 дек. С. 1).

⁸⁹⁵ В среде народников, по-видимому, не было единого мнения о фигуре Петра Великого и его деятельности, тем не менее, О. Б. Леонтьева полагает, что в 1870-е годы они также восхваляли. См.: Леонтьева О.Б. Историческая память и образы русского прошло в российской культуре XIX–начала XX вв. С. 255–256.

⁸⁹⁶ Художник-любитель На своих ногах (По поводу первой художественной выставки Товарищества передвижных выставок) // Дело. 1871. №12. С. 110–111.

Похожее впечатление произвела работа на критика Ив. Богданова, который отмечал: «у письменного стола, в кресле сидит грозный отец и судья с скрещенными руками à la Napoleon руками, заложивши одну ногу на другую; у того-же стола, в весьма элегантной позе, опершись оборотом кисти руки на стол, с несколько бледным, опущенным вниз лицом [sic!], - стоит подсудимый сын. На лице первого написана полная неумолимость судьбы, совершенно хладнокровно относящегося как к факту преступления, так и к личности подсудимого, что на кажется неверным и психически, и исторически» (Ив. Богданов Наше художественное дело. (По поводу первой художественной выставки товарищества передвижных выставок) // ПЛ. 1872. № 3. 5 (13) января. С.3).

⁸⁹⁷ Там же. С. 110.

⁸⁹⁸ Майорова О. Е. Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи. С. 212.

⁸⁹⁹ Здесь уместно вспомнить публикацию Герцена в газете «Колокол», где он пишет о внедрении Петром Великим в России бюрократии, см.: [Герцен А. И.] Русские вопросы. Преобразование чиновничества // Колокол. 1858. Л. 12. 1 апреля. С. 91–98.

политикой Николая I⁹⁰⁰. Однако большая часть рецензентов в связи с картиной Ге, рассматривали кратко петровское время и подчеркивали благотворный характер преобразовательской деятельности императора, которые привели к обновлению России, таким образом, здесь можно говорить, как в случае и с юбилейными торжествами, журналисты могли имплицитно критиковать реформы Александра II.

Предположу, что на выбор Ге сюжета из отечественной истории могла оказать влияние дискуссия, развернувшаяся вокруг «Отцов и детей» И. С. Тургенева, которую художник застал, когда приезжал в Петербург в 1863 году на выставку, где экспонировалась его «Тайная вечеря». Художник в воспоминаниях, отмечал:

Я не нашел, <...> и следа прежнего. Герцен как бы умалился, Тургенев – в опале за своих “Отцов и детей”, новые авторитеты громко заявляли свои права руководителей общества... Общественная жизнь, свобода печати, споры – все это было ново для меня. Я застал споры в литературе, перебранку по поводу “Отцов и детей” Тургенева, этой удивительной вещи. Я читал все, что мог; прочел “Что делать”, только что вышедшее. Получил приглашение познакомиться с “Современником”, был у них. <...>. Я был не долго в Петербурге, но не трудно было заметить, что новая жизнь проникла повсюду. Характерная черта новых молодых литераторов, с которыми я встречался, была – сильнейший протест против всего старого, даже только что недавно установленного.⁹⁰¹

Дискуссия вокруг «Отцов и детей» Тургенева также задевала вопросы, связанные с переломом, который произошел на рубеже царствования Николая I и Александра II: сменой поколений, а также столкновений «старых» и «новых» сословий с различными мировоззренческими позициями⁹⁰².

Конечно, при обращении к фигуре Петра I напрашивались рассуждения на тему «отцов и детей», как это было продемонстрировано на примере «Истории России» Соловьева. Следует обратить внимание, что в 1872 правовед А. П. Чебышев-Дмитриев,

⁹⁰⁰ Любопытное воспоминание сохранилось от посещения Монплезира у Ге, где сторож ему рассказал о том, что часто здесь любил бывать Николай I и примерял на себя, хранящиеся там ночной колпак и халат Петра I. См.: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 230.

Николаевское царствование было отмечено культом Петра Великого. Для Николая I – Петр был образцовым политиком. См.: Riasanovsky N. V. The image of Peter the Great in Russian history and thought. P. 106–109.

⁹⁰¹ Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 134.

⁹⁰² См.: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. 2-е изд., испр. и доп. Т. 7. Отцы и дети: [Роман]; Повести и рассказы; Дым: [Роман], 1861–1867 / [ст. Е.И. Покусаева; примеч. А.И. Батюто и др.]. М.: Наука, 1981. С. 144.

О.В. Богданова не рассматривает рецепцию романа в прессе, тем не менее она обозначает конфликт между сословиями в романе И.С. Тургенева, см: Богданова О. В. "Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь...": "Отцы и дети" И.С. Тургенева. С.-Петербург. гос. ун-т, Филол. фак. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. С. 4–7.

писавшей под псевдонимом Экс, отмечал накануне празднования 200-летнего юбилея, что непосредственно с петровской эпохи начинается тема «отцов и детей». Он подчеркивал:

«Отцы» и «дети» это такая наша особенность, которой нет ни в одном современном государстве западной Европы. Там есть отцы и матери, сыновья и дочери, но нет отцов и детей в том смысле, в каком я говорю, т. е. там нет ни той, по видимому, непроходимой бездны, которая бы разделяла старое и молодое поколение, ни происходящей отсюда розни между отцами и детьми.⁹⁰³

Чебышев-Дмитриев, с одной стороны, отмечает условность этого конфликта, подчеркивая, что «отцы» в 1850-е годы «вдруг сделались было детьми», с другой – демонстрирует как «сыновья» дразнят «отцов» прогрессивными тенденциями и не умеют ценить ближнего своего⁹⁰⁴. Рассматривая межпоколенческий конфликт, автор фельетона подчеркивает насильственный характер прогрессивной деятельности Петра I и его последователей. Рассматривая фигуру первого русского императора через призму этого конфликта, автор заметки отмечает в его характере черты «сына». Он подчеркивает насильственный характер реформаторской деятельности Петра, но в конце заметки говорит, что царь-преобразователь освободил русскую мысль, в связи с чем период его царствования представляется его современникам в лучезарном свете.⁹⁰⁵ По поводу этой заметки, К. Платт обращает внимание на то, что метафора «отцов и детей» часто встречалась при описании противостояния между реформами и реакцией в России.⁹⁰⁶ Петр I, как правило, олицетворял реформы, но в тоже время именовался «отцом отечества», который поднял «инфантильную» нацию через образование. Платт отмечает, что в политической мысли XIX века русскую нацию часто рассматривали через метафору семьи, однако, подобного рода суждения, как правило, были направлены против царского дома.⁹⁰⁷

В. Гольштейн показывает в одной из статей, как в политической мысли и практике разворачивалась тема «отцов и детей» в пореформенную эпоху. Исследователь подчеркивает, что политическая модель в России в XIX столетии все еще напоминала семейные отношения: власть в лице государя выступала в роли отца, а народ в свою очередь – сына. Он также показывает, как Герцен в «Былом и думах» продемонстрировал

⁹⁰³ Экс [Чебышев-Дмитриев А. П.] Кое о чем. По поводу предстоящего петровского юбилея // БВ. 1872. № 145. 28 мая. С. 2.

⁹⁰⁴ Там же.

⁹⁰⁵ Там же. С. 3.

⁹⁰⁶ Platt K. M. F. Op. Cit. P. 88.

⁹⁰⁷ Ibid.

поколенческий конфликт через призму античного мифа, т.е. взаимоотношений между Сатурном (Кроносом) и Зевсом⁹⁰⁸.

Поэтому не кажется удивительным, что некоторые рецензенты пытались найти в картине Ге аллюзии на недавнее прошлое и события современности. Пётр I мог бы вполне вызывать у толкователей ассоциации с Сатурном⁹⁰⁹. Если рассматривать в таком ключе работу художника, то «Пётр и Алексей» представляют не визуальное воплощение перевернутой схемы «отцы и дети», продемонстрированной в «Истории России» Соловьева, а отражают традиционную политическую модель, где авторитет «отцов»-власти оказывается доминирующим.

Очевидно, что Ге волновали перемены, которые произошли в русском обществе за время его пребывания в Италии, его занимал по-видимому конфликт межпоколенческий и столкновение «старых» и «новых» идей в обществе, произошедшие после поражения в Крымской войне в 1856 году⁹¹⁰. Поскольку художник в ту пору заинтересовался отечественной историей, то юбилей Петра I стал поводом к интересу к петровской эпохе, где Ге нашел такой сюжет для исторической картины, где можно было через столкновение двух исторических антагонистов подойти к проблемам современности. Таким образом через сюжет из прошлого России Ге создал своеобразный портрет пореформенной эпохи⁹¹¹.

Многие исследователи творчества Ге полагают, что при создании картины «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» его консультировал бывший гимназический учитель Н. И. Костомаров, с которым художник состоял в товарищеских взаимоотношениях⁹¹². Однако прямых доказательств тому, что историк каким-то образом

⁹⁰⁸ Golstein V. Op. Cit. P. 236–238.

⁹⁰⁹ Гольштейн это также отмечает, см. Ibid. P. 252.

⁹¹⁰ Также о влиянии этого политического события на межпоколенческий конфликт, см.: Golstein V. Op. Cit. P. 234. Конфликт «отцов и детей» получил развитие в дальнейшем. В 1881 году появилась картина Н. Ярошенко «Старое и молодое», которая по композиции, как заметила Гилкристи, напоминает картину Ге. См.: Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 188. Note 79.

⁹¹¹ Характеристика была высказана А. О. Ларионовым во время диссертационного семинара 20 декабря 2019 года.

⁹¹² Указание на то, что Костомаров помогал Ге, встречается в публикации его писем и воспоминаний 1978 года, см.: Николай Николаевич Ге: Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 23-24. Прим. 7. Впоследствии сложился стереотип, что историк консультировал художника при создании этой картины, в частности на это обращали внимание: А. Г. Верещагина, см.: Верещагина А.Г. Николай Николаевич Ге = Nikolai Gay. Л.: Художник РСФСР, 1988. С. 50; Э. Арбитман, см.: Арбитман Э. Н. Жизнь и творчество Н. Н. Ге. Волгоград: ПринТерра, 2007. С. 106; Т.Л. Карпова, см.: Карпова Т. Л. Собрание Третьяковки. Николай Ге и его картина «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» [интервью] // Пелипейко Т., Трефилова А. Код доступа. Эхо Москвы. 26 июля 2009. Режим доступа: <https://echo.msk.ru/programs/tretiakovka/607900-echo/> (Последняя дата обращения: 28.09.2019). О консультировании Костомарова во время написания Ге картины говорила и М. А. Чернышева, однако она сделала оговорку, что нет точных сведений о склонении художника к точке зрения Костомарова относительно Петра, см.: Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. S. 89. прим. 21; 92. О влиянии на увлечение русской историей Костомарова на Ге указывал В. В. Стасов в биографии художника, однако, критик не писал о том, что именно Костомаров консультировал или снабжал Ге

посодействовал появлению полотна художника – нет, как и подтверждений того, что Ге опирался именно на костомаровский образ Петра. О. Б. Леонтьева, отмечает, что смыслового сходства в образе Петра у Костомарова в «Русской истории в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» (над которой историк работал в 1870-х годах) и в отношении Ге⁹¹³ к царю-преобразователю, зафиксированных в воспоминаниях, не просматривается. По ее мнению, образ государя у обоих совпадает по настроению⁹¹⁴.

Костомаров в упомянутой книге отмечает относительно Петра следующее:

Петр, как историческая личность, представляет своеобразное явление не только в истории России, но в истории всего человечества всех веков и народов. Великий Шекспир своим художественным гением создал в Гамлете неподражаемый тип человека, у которого размышление берет верх над волею и не допускает осуществиться на деле желаниям и намерениям. В Петре не гений художника, понимающий смысл человеческой природы, а сама природа создала обратный тип - человека с неудержимую и неутомимую волею, у которого всякая мысль тотчас обращалась в дело. “Я так хочу, потому что так считаю хорошим, а чего я хочу, то непременно должно быть”, - таков был девиз всей деятельности этого человека.⁹¹⁵

Трагедия, которая произошла между Петром и царевичем Алексеем, была сродни шекспировской. Воплощенная в картине Ге она поднимается до уровня произведений английского драматурга. Некоторые критики, рассматривая полотно художника, отмечали сходные черты образа царевича и Гамлета⁹¹⁶. Несколько раз мной было замечено, что Ге привлекало противопоставление различных типов личностей, которые не могут найти взаимопонимания. Очевидно, что в картине «Петр и Алексей» художник сталкивает человека-действие, служителя идеи и человека-рефлексию (слабовольного)⁹¹⁷.

материалами, связанных с историей Петра I. См.: Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. С. 227.

⁹¹³ «Петр не относился к этому народу сердечно. Для него народ существовал только как сумма цифр, как материал, годный для построения государства»; и в то же время «он любил Россию, любил русский народ, любил его не в смысле массы современных и подвластных ему русских людей, а в смысле того идеала, до какого желал довести этот народ, и вот эта-то любовь составляет в нем то высокое качество, которое побуждает нас помимо нашей собственной воли любить его личность». (Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Кн. 2. М.: Сварог, 1995. С. 454–455). Воспоминания Ге на С. 11.

⁹¹⁴ См.: Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 270.

⁹¹⁵ Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Кн. 2. С. 451.

⁹¹⁶ Несмотря на несколько семинарский вид, в его позе, в выражении его лица есть что-то гамлетовское, привлекательно-грустное. Вы ему сочувствуете, вы его жалеете, как мученика мысли, как жертву бессмысленного террора. (Художник-любитель На своих ногах (По поводу первой художественной выставки Товарищества передвижных выставок) // Дело. 1871. №12. С.111). Несколько раз указывал, что трагедия в картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» сродни шекспировской, указывал в лекциях И А. Доронченков, прослушанных в 2017 году в Европейском университете в Санкт-Петербурге.

⁹¹⁷ При описании картины, критики подчеркивали, что Петр воплощает собой энергию, действие, тогда как Алексея – «печальный образ», олицетворяющий лень, безволие и пр. См.: Незнакомец [Суворин А.С.] Недельные очерки и картинки. Новая картина г. Ге Петр и царевич Алексей // СВ. 1871. № 328. 28 ноя. С. 2.; В. С. [Стасов В.В.] Передвижная выставка. Статья первая // СВ. 1871. № 333. 3 (15) дек. С. 2.; Z.Z.Z.

В 1860 году в «Современнике» была опубликована статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», в которой писатель сопоставлял две человеческие крайности: действие, деятельность ради общественного блага, олицетворением которой является Дон-Кихот, и самоанализ-эгоизм, воплощенный в Гамлете. Статья имела социально-политический подтекст и вызвала широкий резонанс в среде интеллектуалов. Под Гамлетом и Дон-Кихотом подразумевались люди 1840-х и 1860-х годов, т. е. здесь снова шла речь о противопоставлении «старого и нового» поколения⁹¹⁸. Кроме того, следует обратить внимание на то, что гамлетовский тип личности чрезвычайно интересовал психологов той поры. Этот тип личности часто ассоциировался с апатией и безволием, что резонировало с характеристикой национальной черты русских⁹¹⁹. В то же время, в России Гамлет порой оценивался как символ сопротивления властям⁹²⁰. Неизвестно, учитывал ли каким-либо образом статью Тургенева и ее рецепцию в обществе Ге при создании этого полотна, однако, то, что Алексей мог восприниматься в обществе, как гамлетовский тип личности – предполагать возможно, процитированный выше фрагмент из «Истории» Костомарова подтверждает эту мысль.

В 1875 году Костомаров опубликовал в ежемесячнике «Древняя и новая Россия» очерк «Царевич Алексей Петрович», поводом для которого, как раз послужила популярная на тот момент картина Ге. Следует заметить, что о работе художника, однако, в статье практически нет речи. Основное внимание Костомаров уделяет причине конфликта между отцом и сыном. Историк полагает, что царевич Алексей стал жертвой внутрисемейных отношений, он ненавидел отца, поскольку тот не любил его мать и женился впоследствии на немке. Костомаров, рассматривая этот конфликт, не отдавал предпочтения ни Петру, ни Алексею. Единственный раз историк обратился к картине Ге в небольшом фрагменте, где он сосредоточился на образе сына императора:

Художник изобразил безукоризненно-мастерски этого царевича. Тупоумие, мелкая трусость, умственная и телесная лень, грубая животность видны в его чертах, пораженных горем и тоскою; его горе не таково, чтобы возбудить в себе то сострадание, которое неразлучно бывает с уважением. Всмотритесь повнимательнее в эти черты и вы увидите в них что-то недоброе, лживое,

Наблюдения и заметки. Первая передвижная выставка картин в Петербурге // РМ. 1871. № 93. 5 дек. С. 1.; Художник-любитель На своих ногах (По поводу второй художественной выставки Товарищества передвижных выставок) // Дело. 1871. № 12. С. 110–111.

⁹¹⁸ Подробнее об этом, см.: Левин, Ю.Д. Русский гамлетизм // Вожди умов и моды: Чужое имя как наследуемая модель жизни / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); отв. ред. В.Е. Багно. СПб., 2003. С. 172–184.

⁹¹⁹ См.: Сироткина И. Е. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX - начала XX века. М.: НЛЮ, 2009. С. 159–164.

⁹²⁰ Там же. С. 163.

лукавое...это такой человек, который с первого раза покажется чрезвычайно добрым, но который тотчас проявится иным, когда вы вступите с ним в серьезное дело. Он себя считает выше других, но, при своем неумении взяться за дело и вести дело, он постоянно нуждается в помощи других, в нужде станет унижаться, но первому же, кто ему окажет услугу, заплатит очень дурно, даже быть может именно потому что будет чувствовать себя обязанным к нему благодарностью и тяготиться этою обязанностью. При своей умственной нищете, он склонен к суеверию, но не способен к истинной вере, которая может быть только уделом людей с волею. В беде, постигающей его, он хочет возбудить к себе сострадание, но невольно возбуждает жалкое презрение; за то он не будет сострадать чужой беде: на это он слишком беден духом. Этот человек забитый деспотизмом, но всегда желающий деспотствовать над другими... Таким представляется Алексей Петрович на картине г. Ге.⁹²¹

Предложенная Костомаровым характеристика образа царевича Алексея, конечно, далека от гамлетовского типа личности, описанного Тургеневым. Однако, для историка ленивый, немощный Алексей Петрович, так или иначе является оказывается противоположностью деятельному Петру. Представленная Костомаровым схема взаимоотношений между Петром и его сыном предстает инверсией борьбы Сатурна с Зевсом. Сосредоточиваясь на фигуре Алексея, Костомаров переместил фокус с образа отца-императора, на его сына, обозначая его как бы основным персонажем картины Ге. Неизвестно, совпадала ли точка зрения Костомарова с мнением художника, поскольку нам мы не знаем каких-либо высказываний Ге относительно царевича Алексея.

Со второй половины 1870-х и в 1880-х годах, столкновение Петра и Алексея начинает занимать русских писателей. Так, в 1886 году В. М. Гаршин задумал исторический роман о Петровской эпохе, при создании которого он ориентировался на картину Ге. В воспоминаниях товарища Гаршина Фаусека содержатся следующие сведения: «Зимой 1886-1887 года он стал готовиться к работе, мысль о которой давно его занимала, - он мечтал написать роман из эпохи Петра Великого. <...> Был, кажется, набросан план, мало-по-малу выяснились для него фабула и содержание романа. Скорее всего, центральной частью должна была быть судьба царевича Алексея Петровича (он любил картину Ге и говорил, что, по его мнению, Ге удалось верно схватить и передать тип царевича)»⁹²². В. Бекедин отмечает, что роман должен был носить антипетровскую направленность. По

⁹²¹ Костомаров Н. И. Царевич Алексей Петрович // ДиНР. 1875. № 2. С. 145.

⁹²² Современники о В.М. Гаршине: Воспоминания / [Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г.Ф. Самосюк]. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1977. С. 79.

мнению, исследователя, это было связано не с политической ориентацией Гаршина, а с тем, что судьба царевича Алексея напоминала писателю его собственную. Бекедин отмечает, что Гаршин также учитывал при создании романа народные предания о Петре, как антихристе и царевиче Алексее, как мученике, которым стали уделять внимание историки и литераторы в то время⁹²³. Исследователь подчеркивает, что Гаршина мог привлечь образ царевича Алексея, поскольку он был олицетворением личности гамлетовского типа, который был близок писателю и не раз возникал в его творчестве⁹²⁴. Однако, Бекедин не говорит, был ли известен очерк Костомарова о картине Ге Гаршину и обращался ли к нему писатель при попытке написать роман.

Пример с Гаршиным позволяет сделать предположение, что картина Ге могла оказывать влияние и на создание других произведений отечественной беллетристики, в которых возникало противопоставление Петра I и царевича Алексея. В 1876 году появился роман Д. Л. Мордовцева «Идеалисты и реалисты. Тень Ирода», в сюжетную линию, которого были вплетены бегство и смерть царевича Алексея. А. Ю. Сорочан утверждает, что включение в сюжет романа этих эпизодов были инспирированы картиной Ге и публикацией Костомарова 1875 года⁹²⁵. Отметим, что в романе Мордовцева царевич Алексей представлялся, как народный заступник⁹²⁶, что не совпадало с точкой зрения его учителя Костомарова.

Вероятно, появление картины Ге «легитимизировало» воспроизведение дела об убийстве царевича Алексея в отечественной культуре, которое до 1870-х годов являлось в основном, предметом сугубо исторических дискуссий. Поскольку в поэтике исторической картины нового типа была заложена вариативность трактовки изображенных на ней персонажей, то можно говорить о том, что картина Ге и полемика вокруг нее, как и исторические публикации 1860–1870-х годов, положили начало образу петровской эпохи, как трагического, кризисного времени, который закрепился в русском искусстве и литературе 1880-х годов.

⁹²³ Подробнее, см.: Бекедин П. В. О работе В.М. Гаршина над романом из Петровской эпохи // Русская литература. 1992. № 1. С. 126–127. О гамлетизме в творчестве Гаршина, см.: Левин Ю.Д. Указ. Соч. С. 188–189.

⁹²⁴ Там же. С. 127.

⁹²⁵ Сорочан А. Ю. "Квазиисторический роман" в русской литературе XIX века". Д.Л. Мордовцев. Твер. гос. ун-т, Каф. истории рус. лит. Тверь: Марина, 2007. С. 46. На то, что картина могла повлиять на создание романа Мордовцева указывала и Гилкрист: Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 188.

⁹²⁶ Подробнее о романе Д. Л. Мордовцева: См.: Леонтьева О.Б. Указ. Соч. С. 262.

3.2.3. Неудобная картина Валерия Ивановича Якоби «Шуты при дворе Анны Иоанновны»: историческая политика Российской империи и художественная жизнь середины 1870-х годов

Картина В. И. Якоби (Якобия)⁹²⁷ (1834–1902) – «Шуты при дворе Анны Иоанновны» (1872) стала художественной сенсацией в 1873–1874 годах наравне с «Грешницей» Г. И. Семирадского и «Бурлаками на Волге» И. Е. Репина. Произведение Якоби скандализировало русское общество, высший свет Петербурга был оскорблен изображением дворян, играющих в чехарду перед заболевшей императрицей Анной Иоанновной. Картина Якоби не была отправлена на Венскую Всемирную выставку 1873 года и не была допущена к показу на ежегодной академической выставке (увидеть ее в Петербурге можно было в мастерской художника), а на перемене картин 1873–1874 годов постоянной выставки МОЛХ она произвела фурор⁹²⁸. Помимо этого, в 1874 году гражданской супруге художника А. Н. Пешковой-Толиверовой отказали в проведении персональной выставки Якоби, которая должна была носить благотворительный характер, из-за скандала в связи с «Шутами»⁹²⁹. Несмотря на сумму обстоятельств до сих пор «Шуты» Якоби не привлекали пристального внимания исследователей русского искусства второй половины XIX века⁹³⁰, оценивающих ее, прежде всего, как историко-жанровую сценку, характерную для позднего русского академизма⁹³¹.

«Шуты» Якоби по своему содержанию оценивались современники, как политически тенденциозная картина. XVIII столетие с его интригами, бироновщиной, постоянной

⁹²⁷ Сам художник подписывался как Якобий, в критических заметках встречаются оба написания фамилии.

⁹²⁸ В Отчете МОЛХ за 1873 сообщалось: «Другая картина, возбуждавшая в высшей степени интерес публики “Домашний быт императрицы Анны Иоанновны” работы профессора Якоби, ещё задолго до появления на нашей выставке приобрела громкую известность благодаря многочисленным отзывам о ней в русской журналистике. Самый сюжет картины до такой степени затрагивал любопытство, возбуждал толки, вызывал ожидания, что с первых дней после того как она была выставлена продажа билетов на выставке с двух или трех возросла до 30 и 100 ежедневно. Одним словом – картина Якоби придала такое оживление нашей выставке какого не было на ней с давнего времени. С 20 октября посетителей было 9762 чел.» (Тринадцатый отчет комитета, состоящего под Августейшим покровительством Государыни Цесаревны Великой Княгини Марии Федоровны общества любителей художеств за 1873. М.: В Университетской типографии (Катков и ко). 1874. С. 11–12).

⁹²⁹ Толиверова-Пешкова собиралась устроить выставку для сбора денег «для вспомоществования и устройства квартир учащих акушеров». Изначально, инициативу хотели поддержать, однако, в последствии в этом было отказано, см.: Дело по отношению С.П.Б. градоначальника о разрешении жене профессора Имп. Акад. Художеств Алек. Якоби сделать выставку картин // РГИА. Ф. 1286. Оп. 34. Д. 283.

⁹³⁰ В комментариях к собранию сочинений Стасова 1937 года отмечалось, что несмотря на «безобидность трактовок» картина была запрещена к показу. См.: Комментарии к Избранным сочинениям В. В. Стасова / С. Н. Гольдштейн. М.; Л.: Искусство, 1938. С. 70. Отметим, что в книге И. И. Щиголева приводятся сведения о картине, частично цитируются материалы, хранящиеся в РГИА по поводу запрета произведения Якоби к показу на академической выставке, но эти сведения никаким образом автором не анализируются, см. Щиголов, И. И. Отечественный художник В. И. Якобий. Клинец: Изд-во Клинец. гор. тип., 2004. С. 102–103.

⁹³¹ См., например: Нестерова Е. В. Позднеакадемическая живопись в России: Исторический жанр: тенденции, направления, имена // *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe*. 2016. Т. IV. S. 360.

сменой власти болезненно воспринималось русским обществом пореформенной поры. Сюжеты из пост-петровского времени не были маргинальными, но художники XIX века обращались к ним довольно редко в отличие от эпизодов и допетровской эпохи.

Интерес к отечественной истории XVIII века возник у Якоби после его возвращения в 1869 году на родину из пенсионерской поездки в Италию и Францию. Он написал серию картин о царствовании Анны Иоанновны: «Арест регента Бирона» (1870), «Шуты при дворе Анны Иоанновны» (1872), «Ледяной дом» (1878)⁹³² и «Волынский в кабинете министров» (1876). Трудно определить, что именно явилось причиной обращения Якоби к этой эпохе из русской истории. До зарубежной поездки художник писал жанровые картины, большую золотую медаль и звание классного художника 1-й степени он получил за работу «Партия арестантов на привале» (1861). Картина стала одним из центральных произведений 1860-х годов, критика и публика оценивали ее как самобытное явление русской живописи⁹³³. Во время пенсионерского пребывания за границей Якоби стал писать исторические полотна, увлекшись французской историей: «Смерть Робеспьера (Террористы и умеренные во время Французской революции, 9-е Термидора)» (1864)⁹³⁴ и «Кардинал Гиз, получивший голову адмирала Колиньи, убитого в Варфоломеевскую ночь» (1868, местоположение картины неизвестно), эпизод запечатлённый на последней был заимствован из религиозных войн, сюжеты из которых были весьма популярны у французских художников той поры.

Можно предположить, что подогреть интерес Якоби к русскому XVIII веку могла выставка исторических портретов, которая была организована ОПХ в Петербурге весной 1870 года⁹³⁵, призванная содействовать более глубокому изучению деятелей прошлого⁹³⁶.

⁹³² По-видимому, художник долго ее дорабатывал, первые упоминания в прессе о картине «Ледяной дом» кисти Якоби встречаются уже в 1875, см.: *Летопись искусств, театра и музыки* // ВИ. 1875. Т. XIII. № 320. 15 февраля. С. 147-150.

⁹³³ При рассмотрении картины «Арест регента Бирона» рецензенты часто вспоминали «Привал арестантов», отмечали оригинальность той работы и сетовали на неоправданные ожидания от направления, которое приняло творчество художника после жизни за границей: Любитель. Наше художественное дело (по поводу академической выставки) // ПЛ. 1870. № 186. 24 ноя. (6 дек.). С. 1; В.С. [Стасов В. В.] *Выставка в Академии Художеств* // СВ. 1870. № 299. 30 окт. (11 ноя). С. 1.

⁹³⁴ Существуют сведения, что над «Смертью Робеспьера» художник начал работу в России, Л. Ф. Пантелеев вспоминал: «Впрочем и тогда уже сказалась характерная русская черта — нелюбовь к театральной позировке. Когда Чернышевский, вскоре после студенческой истории 1861 г., осторожно передал Утину и мне запрос покойного художника Якоби: не согласятся ли студенты послужить ему для картины «Смерть Робеспьера» (она, кажется, потом называлась «Умеренные и террористы»), то мы не колеблясь отвечали, что в кругу наших товарищей мы затрудняемся на кого-нибудь указать, кто бы пожелал фигурировать в картине Якоби. «Я так и думал», — сказал Н. Г.» (Пантелеев Л. Ф. *Воспоминания* / [Вступ. статья, подготовка текста и примеч. С.А. Рейсера. М.] : Гослитиздат, 1958. С. 338–339. Прим. 1).

⁹³⁵ Точных свидетельств о посещении Якоби этой выставки нет, но к ней был составлен каталог с описанием портретов и краткой биографией изображенных лиц, помимо этого о выставке часто писали в прессе. В общественной жизни Петербурга в 1870 году – это было достаточно заметное событие. Отметим, что в 1868–1869 годах в Москве проходила аналогичная экспозиция, организованная МОЛХ.

⁹³⁶ См.: *Выставка русских портретов известных лиц XVI-XVIII веков. Каталог Исторической выставки портретов лиц XVI–XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников* / Сост.: П. Н. Петров. почет.

По поводу репутации исторических персон, чьи портреты были представлены на той выставке и XVIII века в целом в «Санкт-Петербургских ведомостях» отмечали:

Преобладание жирных и заплывших фигур – поразительно; все это купалось в изобилии, которое доставалось дешево, либо службою весьма доходною, либо доходным трудом крестьянина. На редком лице вы заметите присутствие мысли – по большей части лица блистают либо самодовольством, либо тупым равнодушием. С этого века снято в последние годы много покровов, и сквозь покрывавшее его золото и бриллианты обнаружилось глубокие язвы. Даже славная стая “екатеринских орлов” сильно полиняла, и полиняла не от прикосновения критики, которая до-сих-пор еще щадит их, а от одного обнаружения документов, лежавших до сего времени под спудом⁹³⁷.

Выявление новых фактов формировало то нелюбезное отношение к предшествующему столетию и его деятелям, которое заметил фельетонист. Острое внимание общества и историков к XVIII столетию, а также возникавшая возможность ознакомления с изобразительными источниками той поры, вероятно, были среди тех причин, по которым художника мог увлечь именно этот период русской истории.

В 1870 году Якоби представил публике свою первую картину, посвященную царствованию Анны Иоанновны – «Арест регента Бирона», за которую ИАХ присудила ему звание профессора. Большая часть критиков положительно восприняла обращение художника к русской истории, хотя некоторые из них и отмечали, что это «бесплодная почва»⁹³⁸ для творчества. Ряд рецензентов заметили, что художник выбрал для воспроизведения судьбоносный момент для отечественной истории, поскольку: «в ночь на 8-е ноября 1740 г. Россия руками же немцев, освобождаясь от Бирона, освободилась вместе с ним от целой тучи бездушных, чуждых нашему отечеству проходимцев, которые, нередко добираясь до самого кормила правления, сосали русские деньги, русскую кровь...»⁹³⁹. Но, несмотря на значимость избранного художником сюжета, В. В. Стасов полагал, что он «очень мало заключал художественного интереса»⁹⁴⁰. Действительно, полотно вышло не совсем удачным в техническом отношении, но, тем не менее оно имело определенный успех

вольн. общник Ак. худож., чл. о-в Археологии и Географии. 2-е изд., испр. и доп. Алфавитным указателем. СПб.: Тип. А. Траншеля, 1870. С. III.

⁹³⁷ См.: Незнакомец [Суворин А. С.] Недельные очерки и картинки. Выставка исторических портретов // СВ. 1870. № 67. 29 апреля (30 марта). С. 2.

⁹³⁸ См.: Н. Выставка Академии Художеств // БВ. 1870. № 379. 21. окт. С. 2.

⁹³⁹ Шубинский С. Н. Арест и ссылка Бирона. 1740 г. // РС. 1871. Т. III. Май. С. 541. прим. ред.

⁹⁴⁰ В.С. [Стасов В. В.] Выставка в Академии Художеств // СВ. 1870. № 299. 30 окт. (11 ноя). С. 1.

из-за своего содержания, и через год по нему была поставлена живая картина в Александринском театре⁹⁴¹.

Скорее всего, в тот же год, Якоби уже начал работу над «Шутами». В мае 1870 года Министром императорского двора художнику было дано разрешение на осмотр интерьеров дворцов, выполненных во времена царствований Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны в Петергофском и Екатерингофском дворцах с целью «изготовления в оных этюдов и рисунков, для выполняемой им [Якоби] картины»⁹⁴². Над каким именно сюжетом Якоби собирался работать в дворцовых интерьерах, как видно, дословно в документах не говорилось, однако, есть прямое указание на то, что Якоби интересовала пост-петровская эпоха. К весне 1871 года Якоби подготовил эскиз картины «Шуты при дворе Анны Иоанновны», по поводу которого конференц-секретарь ИАХ П. Ф. Исеев 27 апреля того же года докладывал князю Владимиру Александровичу, следующее:

Ознакомившись более подробно с картиною Академика Якоби, эскиз которой он имел честь представить Вашему Высочеству, я счел обязанностью доложить, что под костюмированным утром XVIII века разумеется утро у Императрицы Анны Иоанновны. Она представлена больною, лежащей на постели; возле нее сидит Бирон, сын которого с бичом в руках, подхлестывает играющих в чехарду Князей Долгорукого и Чернышева; Тредьяковский вдали читая что-то уничижено кланяется; в дверях показываются Волынский и Миних, как представители русской партии и враги Бирона. Художник предполагает всех действующих лиц изобразить в портретах.

Если Ваше Высочество изволите найти, что картина с таким сюжетом неудобна для музеев Академии, то неблагоприятно ли будет приказать Академику Якоби явиться к Вашему Высочеству с эскизом, для более подробного уразумения, что по краткости времени и полумраке в мастерской, было не удобно сделать там⁹⁴³.

В этой записке впервые говорится о том, что будущая картина может быть неудобна для публичного обозрения из-за её содержания, сюжет картины был нелицеприятен для монархии и несколько провокационен, хотя нравы времен царствования Анны Иоанновны были уже к тому моменту предметом художественного осмысления в романе Лажечникова «Ледяной дом» (1835), на который Якоби мог ориентировался при создании своей следующей одноименной картины.

⁹⁴¹ Петербургская летопись // СО. 1871. № 47. 27 февраля. С.1.

⁹⁴² 7 мая 1870 Князь Гагарин испросил разрешения у Министра императорского двора осмотреть Якоби интерьеры дворцов, 31 мая 1870—Гагарину пришел положительный ответ, см.: Личное дело В. И. Якоби // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 5-Я. Л. 99–100 об.

⁹⁴³ Там же. Л. 109-110.

На первый взгляд, представляется, что Исева, действительно, озаботило содержание картины, которая выставяла русское дворянство предшествующего столетия в неприглядном виде, в связи с чем он и решил обратить пристальное внимание Великого князя Владимира Александровича на эту работу Якоби, чтобы предпринять надлежащие меры и избежать большого скандала. Однако, препятствий завершению «Шутов» не последовало, более того 22 июля 1872 года для окончания работы над этой картиной Министр императорского двора принял решение выдать Якоби портрет маркиза Шетарди⁹⁴⁴. Этот факт позволяет предположить, что сюжет картины поначалу не казался представителям власти особо возмутительным.

«Шутов» Якоби ожидали на академической выставке, в марте 1872 года о картине уже появилась информация в столичной прессе, корреспонденты отмечали, что «Утро во дворце Анны Иоанновны» должно стать «центром [предстоящей академической выставки – М.Ч.] выставки»⁹⁴⁵, а также подчеркивалось умение художника выбирать сюжеты и заинтересовать публику⁹⁴⁶. Судя по всему, картина должна была иметь колоссальный успех на выставке 1873 года. Однако, 9 декабря 1872 года Исеев направил Якоби записку, следующего содержания: «Вследствие заявления Вашего желания выставить в залах Академии картину из времен Императрицы Анны Иоаннов. Е. И. Высочеству благоугодно было показать ее Его Имп. Велич. и Государь Император не изволил разрешить выставить картину в залах Академии»⁹⁴⁷, кроме того спустя несколько месяцев художник получил запрет на распространение фотокопий с его произведения во время проведения академической выставки⁹⁴⁸.

Якоби представил сцену, состоящую из двадцати шести персон, почти все из которых имеют портретное сходство. Столь педантичное воспроизведение исторической обстановки поражало современников художника⁹⁴⁹. В центре композиции были помещены шуты (часть из которых были русскими дворянами), развлекающие чехардой занемогшую

⁹⁴⁴ Там же. Л. 117.

⁹⁴⁵ Z.Z.Z. Наблюдения и заметки. Новости из мира искусств // РМ. 1872. № 21. 23 января. С. 2.

⁹⁴⁶ Любитель. По поводу предстоящей выставки в Императорской Академии Художеств // НВ. 1872. № 58. 1 (13) марта. С.1–2.

⁹⁴⁷ Личное дело В. И. Якоби // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 5-Я. Л. 120. 1 декабря 1872 года Исеев направил просьбу в Канцелярию Двора Его Высочества Государя Наследника Цесаревича выдать картину Якоби «Шуты времен Императрицы Анны Иоанновны» некому служителю Академии художеств Асафу Яковлеву, см.: Там же. Л. 118. То есть, члены императорской семьи ознакомились с картиной и ее содержанием накануне выставки, хотя официального документа, подписанного Государем Императором о запрете картины Якоби нам найти не удалось.

⁹⁴⁸ Там же. Л. 119.

⁹⁴⁹ См., например: Шубинский С. Н. Императрица Анна Иоанновна, придворный быт и забавы // РС. 1873. Т. VII. Вып. 1. С. 352-353; П. К. [Ковалевский П. М.] По поводу трех картин. “Грешница” – г. Семирадского; “Бурлаки” – г. Репина и “Утро во дворце Анны Иоанновны” – г. Якоби // ОЗ. 1873. Т. 208. № 5. Май. С. 134; Скромный наблюдатель Заметки и наблюдения. Картина В.И. Якоби // РВ. 1873. № 254. 25 ноя. С. 2.

императрицу. Рядом с кроватью Анны Иоанновны сидит Бирон, слушающий генерала Ушакова – начальника тайной канцелярии, а неподалеку от них, сидящим на кушетке, изображен сын Бирона с кнутом в руках. Кровать окружают хохочущие царедворцы. Слева, рядом с клеткой с попугаями, согбенно стоит Тредьяковский, держа в руках новую оду, которую очевидно собирается представить императрице. На заднем плане изображен входящий с докладом к Анне Иоанновне кабинет-министр Артемий Волынский, которому, с очевидностью, были не по душе подобные увеселения.

Картина написана с лоском, свойственным «салонным» художникам, но чересчур пестро, потому некоторым критикам она напоминала живопись на фарфоровых изделиях XVIII века⁹⁵⁰. Один из критиков предполагал, что у работы Якоби был прототип – картина популярного в 1860–1870-е годы французского исторического живописца П.-Ш. Конта (P.-Ch. Comte) – «Цыгане, заставляющие танцевать поросят перед больным Людовиком IX», наделавшая шуму в парижском Салоне 1869 года. Критик подчеркивал удивительное сходство работ «в художественной фабуле»⁹⁵¹. Вполне вероятно, что Якоби мог придумать сюжет, ориентируясь на популярную работу своего французского коллеги. По-видимому, именно визуальное воплощение неприличного зрелища из XVIII столетия (известного уже на тот момент по историческим исследованиям и литературным произведениям) всё же задело венценосных особ.

В начале 1873 года в журнале «Русская старина», специализирующемся прежде всего на истории XVIII столетия, появилась статья С. Н. Шубинского «Императрица Анна Иоанновна, придворный быт и забавы». В комментарии к статье редактор журнал – М. И. Семевский поместил обстоятельный разбор картины Якоби, которую историк увидел в его мастерской⁹⁵². Закончив описание произведения художника, Семевский предположил, что читатели журнала, которые его еще не видели «придут к заключению, что картина Якобия – пародия, насмешка над русской аристократией...»⁹⁵³. Однако, редактор делает акцент, что этот вывод был бы заблуждением. По мнению Семевского, живописец представил всего лишь исторический факт⁹⁵⁴ из придворной жизни Анны Иоанновны. Он подчеркивал:

⁹⁵⁰ Граф М. Бутурлин Обзор постоянной выставки картин // СИ. 1874. № 77. 19 марта. С. 2; Из Москвы, 7-го февраля (корреспонденция «Голоса») // Голос. 1874. № 44. 13 (23) февраля. С. 3; Из Москвы. Живопись на фарфоровой посуде // Гражданин. 1874. № 15. 15 апреля. С. 422.

⁹⁵¹ Из Москвы, 7-го февраля (корреспонденция «Голоса») // Голос. 1874. № 44. 13 (23) февраля. С. 3

⁹⁵² Редакторы отмечали, что картина в январе уже была хорошо известна многим жителям Петербурга, посещавшим мастерскую художника. См.: там же. С. 351.

⁹⁵³ Там же. С. 352.

⁹⁵⁴ Там же.

Дивная кисть художника, с полным бесстрашием правды, чуждая малейшей насмешки, напоминая нам эту тяжелую, позорную для России эпоху (1730-1745), в то же время, однако, как бы напоминает, что это были последние крупно-тяжелые для переживаемого русским обществом прогресса; это был момент того процесса преобразовательной эпохи, когда наверх всплыли все дурные осадки, - но затем уже были близки дни светлые...⁹⁵⁵

Как видно, Семевский не увидел ничего предосудительного в картине Якоби, напротив воспринял ее как благотворное явление, поскольку благодаря «правдивому», воспроизведению темных страниц отечественного прошлого появлялась возможность увидеть в нем и положительные стороны⁹⁵⁶. В 1857 году историк обращался к изучению придворных забав при дворе Анны Иоанновны⁹⁵⁷ и давал следующую характеристику повседневной жизни той поры:

При Бироне шпионство и шутовство были верные пути, если не к почестям и спокойно жизни, то к богатству; надо сознаться, многие русские дворяне охотно пользовались этими средствами к достижению желаемых целей. Многие из них, говорит Данилов, за счастье почитали быть у знатных людей *в держальниках, проиживалках [sic!] и шутах*⁹⁵⁸.

Подчеркнем, что Семевский на раннем этапе своей карьеры был одним из тайных корреспондентов Вольной русской типографии⁹⁵⁹, нередко по цензурным соображениям печатал в ее изданиях свои изыскания по русской истории. В сферу интересов историка входило царствование Петра I и эпоха дворцовых переворотов, главным образом, темные страницы XVIII столетия. Семевский был сторонником разоблачения мрачных тайн отечественного прошлого и выступал за свободу слова в печати. Отчасти из-за его несколько неудобных публикаций в прессе и был принят циркуляр по цензурному ведомству, где обозначился запрет о неразглашении неприличных и неосновательных сведений об особах императорской фамилии, живших после Петра I⁹⁶⁰. Потому неудивительно, что обличительный дух, которым было проникнуто полотно Якоби, импонировал историку и ему это не виделось пародией на аристократию.

Близко к точке зрения редакции «Русской старины» высказался на страницах «Биржевых ведомостей» критик и специалист по XVIII веку П. Н. Петров, полагавший, что

⁹⁵⁵ Там же.

⁹⁵⁶ Там же.

⁹⁵⁷ Семевский М. И. Ледяной дом. Шуты и Забавы при дворе Анны Иоанновны // ОВ. 1857. № 16. С. 555–573.

⁹⁵⁸ Там же. С. 565.

⁹⁵⁹ О связях Семевского с Вольной русской типографией, подробнее см.: Эйдельман Н.Я. Тайные корреспонденты "Полярной звезды". М.: Мысль, 1966. С. 138-143.

⁹⁶⁰ Кох О. Б. Семевский М. И. Опыт аналитической биографии. СПб, 2005. С. 247–249.

художник «с почетом» справился с задачей «представить в осязательной форме русское национальное унижение, - при сохранении вполне местного этикета»⁹⁶¹. Критик полагал:

Когда бы настолько давала себе отчет, выбирая задачи для упражнения кисти и мысли, вся фаланга русских исторических живописцев, приподнимая завесу прошлого быта, для своих современников – вышла бы не такая бедная численность и не таких экземпляров нашей художественной производительности, на показ Европе.⁹⁶²

Работа Якоби была оценена Петровым довольно высоко, очевидно, что ему нравились остроактуальные предметы или сюжеты из повседневности прошлого, которые, по его мнению, следовало основательнее разрабатывать русским историческим живописцам, чтобы идти вровень с европейскими мастерами. Далеко не все критики придерживались этой точки зрения. Фельетонист консервативно-патриотической газеты «Русский мир», сравнивая польских художников, ищущих в своей родной истории «славы и торжеств» с русскими (Ге и Якоби), отмечал по поводу выбора сюжетов последними следующее:

Один [Ге] изобразил печальную драму, сопровождавшуюся возникновением новой русской империи – допрос царского сына суровым царем; другой [Якоби] показывал нам невзрачную сцену придворных забав XVIII века, века нашей славы и нашего возрождения! Почему два талантливые художники, обратившись к изучению нашей недавней исторической старины, набрали на подобные сюжеты? Или в самом деле наше прошедшее так бедно светлыми сторонами и явлениями? Но ведь были же у нас моменты величайшей славы, и эти моменты не увековечены нашим искусством, были же в нашей истории великие личности – и эти личности отразились в нашем искусстве несколькими портретами более или менее сомнительного достоинства, да кое-какими композициями заказанного казенного происхождения.⁹⁶³

Фельетонисту «Русского мира» выбор художниками мрачных сторон русской истории представлялся парадоксальным. Он полагал, что подобный взгляд на прошедшее сложился у художников под влиянием жанровой живописи, в которой изображались, по его мнению, безобразные явления современной жизни⁹⁶⁴. Следует отметить, что в обращение польских художников XIX века к славному прошлому своей страны был инспирирован

⁹⁶¹ П-в [Петров П. Н.] Академическая выставка // БВ. 1873. № 74. 21 марта. С. 2.

⁹⁶² Там же.

⁹⁶³ Z. Z. Z. Наблюдения и заметки. Нечто о выставке в академии художеств, о русских и польских художниках и о русском и польском отношении к истории и к искусству // РМ. 1873. № 64. 11 марта. С. 1.

⁹⁶⁴ Там же.

борьбой за утверждение независимости⁹⁶⁵. В России же была иная политическая ситуация, и вероятно обращение к мрачным явлениям XVIII столетия было следствием осмысления обществом пореформенной поры последствий петровских преобразований, которые воспринимались как одно из трагических потрясений в русской истории.

В ответ на эту заметку «Русского мира», поэт-сатирик Д. Д. Минаев в «Искре» обвинил фельетониста в узком понимании истории, полагая, что как раз в картине Ге изображено светлое явление отечественного прошлого, поскольку Петр I осуждал в лице царевича Алексея устои допетровского времени⁹⁶⁶. Рассуждая об оценке «Русским миром» «Шутов» Якоби, сатирик уличил газету в двойных стандартах в характеристике излагаемых новостей:

Обвиняя художников наших за утрировку уже отживших явлений, тот же самый капрал “Рус. Мир”, в той же самой статье через двадцать строк ниже, словно на смех, передаст самое свежее событие о деле екатеринославского помещика Б., обвиняемого в растлении своей родной пятнадцатилетней дочери. Что же это такое: мистификация?⁹⁶⁷

Минаев не был сторонником доктрины искусства для искусства, он полагал, что новое поколение художников встало на правильный путь, изображая события как прошлого, так и современности без прикрас. Фельетониста из консервативного «Русского мира» задевало как раз то, что в области искусства, особенно в исторической живописи допускаются скабрзные сюжеты и прошлое выставляется в неприглядном виде⁹⁶⁸.

Обстоятельно о «Шутах» Якоби высказался П. М. Ковалевский, подчеркнув, что художник приложил много труда для изображения выбранного им исторического эпизода. Критик был уверен, что живописец ориентировался при воссоздании забав двора Анны Иоанновны на труды Семевского, который одним из первых обратился к их изучению⁹⁶⁹. Он отмечал по поводу картины:

⁹⁶⁵ См., например: Ostrowski J.K. Art in The Service of An Oppressed Nation: Introduction To The History Of Polish Painting in The Nineteenth Century // Ławniczakowa, Agnieszka (Hrsg.): The Naked Soul: Polish Fin-De-Siècle Paintings From The National Museum, Poznań, 1993, P. 1–13

⁹⁶⁶ М. [Минаев Д. Д.] На выставке в Академии Художеств // Искра. 1873. № 14. 21 марта. С. 2.

⁹⁶⁷ Там же. Прим.

⁹⁶⁸ Справедливости ради отметим, что фельетонист «Русского мира» был не одинок, находились среди критиков те, которые полагали, что в произведениях искусства должна быть поэтическая сторона, им было дурно от увиденной сцены на картине Якоби. См.: Х. Картина Якоби // СИ. 1873. № 294. 25 окт. С. 2.

⁹⁶⁹ См.: П. К. [Ковалевский П. М.] По поводу трех картин. “Трешница” – г. Семирадского; “Бурлаки” – г. Репина и “Утро во дворце Анны Иоанновны” – г. Якоби // Отечественные записки. Современное обозрение. 1873. Т. 208. № 5. Май. С. 128. Семевский описывал шутов и их забав следующим образом: «Голицын мирился с своим положением; не один он был жертвою Бироновой тирании: в числе шести царских шутов, кроме Голицына, были еще князь Волконский и граф Апраксин. Князю Волконскому, двоюродному брату канцлера графа Бестужева, поручен был надзор за одной из собачек Анны Иоанновны. Второй был родственник генерал-адмиралу графу Ф. М. Апраксину. Все трое имели товарищами своего несчастья: Балакирева, Косто – жиды португальского и Педрилло, хитрого и пронырливого Итальянца. Все они должны были тешить

Он [Якоби] вносит ею в наше художество элемент исторической сатиры. Заслуга очевидная, особенно когда вносимое, помимо своего замысла и тенденции, в то же время высокохудожественное само по себе произведение⁹⁷⁰.

Несмотря на то, что Ковалевскому был симпатичен критичный взгляд Якоби на явления прошлого, он советовал художнику не перебарщивать с обличением, поскольку есть возможность перешагнуть черту и создать произведение, которое может вызвать отвращение и не будет являться уже искусством⁹⁷¹.

О запрете картины в прессе упоминали вскользь. Некоторые критики сетовали на ее отсутствие в экспозиции академической выставки⁹⁷², другие недоумевали и видели в запрете чересчур болезненное восприятие высшим светом изображения неприличного положения своих предков⁹⁷³, третьи полагали, что этот вопрос не имеет никакого отношения к искусству⁹⁷⁴.

Действительно ли Якоби, как предположил Ковалевский, создал именно историческую сатиру на деятелей прошлого? Ответить на этот вопрос сложно, картина воспринималась как политическая и в ней скорее всего был заложен обличительный пафос. В начале XX столетия стал формироваться взгляд на работы Якоби совершенно под другим углом, так П. Н. Ге отмечал:

Картины г. Якоби производили при своём появлении шумное впечатление на публику, потому что в избранных им сюжетах хотели видеть иногда резкую сатиру нравов. В то время публика постоянно искала постороннего искусству смысла в каждом произведении искусства и во всем готова была видеть проповедь, но для беспристрастного зрителя, очевидно, что Якоби просто увлекался стилем XVIII века⁹⁷⁵.

герцога Курляндского, должны были рассеивать скуку, слабой духом и телом Анны Иоанновны: для этого они дрались друг с другом до крови, таскали себя за волосы, кувыркались и катались по полу. Любимейшею забавою была следующая: шуты становились к стене в один ряд, каждый из них по очереди колотил друга друга по ногам, пока всех сбивал с ног» (Семевский М. И. Ледяной дом. Шуты и Забавы при дворе Анны Иоанновны // ОВ. 1857. № 16. С. 563–564). Однако, мне пока не известны источники, которые бы подтверждали знакомство Якоби с этой работой Семевского.

⁹⁷⁰ П. К. [Ковалевский П. М.] По поводу трех картин. “Грешница” – г. Семирадского; “Бурлаки” – г. Репина и “Утро во дворце Анны Иоанновны” – г. Якоби // ОЗ. 1873. Т. 208. № 5. Май. С. 135.

⁹⁷¹ Там же.

⁹⁷² М. [Минаев Д. Д.] На выставке в Академии Художеств // Искра. 1873. № 14. 21 марта. С. 2.

⁹⁷³ П. К. [Ковалевский П. М.] По поводу трех картин. “Грешница” – г. Семирадского; “Бурлаки” – г. Репина и “Утро во дворце Анны Иоанновны” – г. Якоби // ОЗ. 1873. Т. 208. № 5. Май. С. 128; Граф М. Бутурлин Обзор постоянной выставки картин // СИ. 1874. № 77. 19 марта. С. 2.

⁹⁷⁴ Ив. Баг-в [Багданов И.] Петербургская художественная выставка и русские художники-экспоненты в Вене // РВ. 1873. № 72. 3 апреля. С. 2.

⁹⁷⁵ Главные течения русской живописи XIX в. в снимках с картин / Текст П.Н. Ге. [М.]: т-во “Бр. А. и И. Гранат и К^о”, ценз. 1904. С.54.

Собственно, критик отмечает, что художника интересовали сюжеты из XVIII века чисто с художественной точки зрения, его увлекали костюмы придворных и обстановка⁹⁷⁶. Нам представляется, что увлечение историческим антуражем не исключает политической наличия политической подоплёки в историческом полотне. Как мы продемонстрируем ниже не стоит исключать этого аспекта при рассмотрении произведений Якоби, помимо этого на художника, также как и на зрителя могли оказывать влияние обличительные идеи, которые витали в воздухе, о которых пишет Ге.

Отметим, что о политических воззрениях художника сейчас можно составить представление по сумме нескольких косвенных фактов из его биографии и характеристике современников.

Вероятно, Якоби были близки либеральные взгляды. Художник был выходцем из семьи казанского помещика; кроме того, его родным были близки революционные идеи⁹⁷⁷. Мать живописца была анонимным автором едкой сатиры на дворянское сословие – «Симбирское ополчение», распространявшейся в рукописных списках в период Крымской войны (1853–1856)⁹⁷⁸. Его брат, будущий известный психиатр и этнограф П. И. Якоби (1841–1913), в 1860 году окончил Михайловское артиллерийское училище, после чего поступил в Михайловскую артиллерийскую академию. Однако, вскоре был вынужден подать в отставку с военной службы, поскольку вступил в «кружок артиллеристов-чернышевцев» – одного из ответвлений тайной революционной организации – «Земля и воля» (1861–1864). В 1863–1864 году он был участником Польского восстания вследствие чего был сослан в Сибирь⁹⁷⁹. Гражданская супруга художника – писательница А. Н. Пешкова-Толиверова (1841–1918) была суфражисткой и гарибальдийкой, которой были близки идеи 1860-х годов⁹⁸⁰. Круг лиц, с которыми общался Якоби до отъезда за границу, в основном, составляли оппозиционно настроенные круги общества⁹⁸¹.

Художник-маринист А. П. Боголюбов в своих воспоминаниях оставил весьма хлёсткую характеристику Якоби, делая акцент на том, что своё творчество художник «поддерживал газетною рекламою и своим собственным нахальством, говоря о себе почти как о гении»⁹⁸². Боголюбов отмечал, что ранние картины, в частности, «Смерть Робеспьера», Якоби написал, придерживаясь революционных идей. Однако, если верить

⁹⁷⁶ Там же.

⁹⁷⁷ См. об этом: Коротков Ю. Поэт Михайлов, художник Якоби и другие // Прометей. 1966. Т. 1. С. 364.

⁹⁷⁸ См. подробнее об этом: Клеменц Д. А. Из прошлого. Л., 1925. С. 74-75.

⁹⁷⁹ Об участии П. И. Якоби в Польском восстании, см.: Дьяков В. А. Миллер С. И. Революционное движение в русской армии и восстание 1863 г. М.: Наука, 1964. С. 159, 198.

⁹⁸⁰ Подробнее о взглядах супруги художника и их круге общения за границей, см.: Любович Н. Страницы жизни В. Якоби // Художник. 1974. № 3. С. 39–42.

⁹⁸¹ См. об этом: Коротков Ю. Указ. Соч. С. 365–366; Любович Н. Указ. Соч. С. 40–41.

⁹⁸² Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. Саратов: Издательский дом «Агни», 2006. С. 182.

Боголюбову, то после возвращения из заграницы Якоби переменил взгляды на монархические, по-видимому на краткий срок, поскольку вскоре появились работы, где художник выставил дворянство «неблаговидно» – «Шуты царицы Анны Иоанновны» и «Ледяной дом»⁹⁸³. Помимо этого, маринист указывал, что перемена во взглядах была связана с сближением Якоби и конференц-секретаря Академии Исеева, с которым прежде он имел натянутые отношения⁹⁸⁴. Однако, мне точно не известно, когда именно наладились отношения между Исеевым и Якоби.

Не стоит отрицать, что в картине – «Утро во дворце Анны Иоанновны», возможно был заложен сатирический или обличительный подтекст, однако, вряд ли её создание было продиктовано исключительно политическими взглядами Якоби. Очевидно, что художник рассчитывал на успех своего произведения у публики, история XVIII столетия, как было показано выше, была горячей темой в 1860–1870-е годы, кроме того, скорее всего, Якоби предполагал её выгодно продать. Это предположение отчасти подтверждается письмом художника и фотографа Р. С. Левицкого к В. Д. Поленову, где обсуждаются последние художественные новости Петербурга:

Якобий бедный в горе. Картина запрещена. Весь убыток простирается в 24 тысячи так как в следствие запрещения выставить ее от заказов некоторые отказались. Говорят, будто Исеев и Боголюбов тому причиною так как Исеев в ссоре с Якоби, а Боголюбов недолголюбивает его как сам аристократ и вечно при дворе.⁹⁸⁵

В письме передается слух, о том, кто мог стоять за запретом картины Якоби. Напомню, что Исеев предупреждал великого князя о неблагозвучном содержании будущей картины художника за год до ее завершения. Представляется, что вряд ли Исеева сильно заботило содержание картины Якоби, доклад Его Высочеству Владимиру Александровичу, скорее всего был мотивирован личной неприязнью конференц-секретаря к успешному художнику, а также укреплением своих позиций в Академии⁹⁸⁶. Достоверные свидетельства

⁹⁸³ Там же.

⁹⁸⁴ Там же.

⁹⁸⁵ Письмо Левицкого Р. С. Поленову В. Д. от 27 XII 1872 // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. Хр. 2619. Л. 2. об.

⁹⁸⁶ Исеев был карьеристом, и во много внутренняя академическая политика зависела от его мнения и действий. Приведу суждение конференц-секретаря в переписке с князем Гагариным, которое красноречиво его охарактеризует: «Служа уже довольно давно и умея понимать отношения служебные, я всегда считаю моею обязанностью, поддерживать мнение моего Начальника и исполнять буквально его приказания, хотя бы то и другое было совершенно противно моим убеждениям. Но при этом считаю долгом честного человека, тому же Начальнику наедине высказать как мой собственный взгляд, так и все мнения противоположные [sic!] не для того, чтобы составить оппозицию, а для уяснения дела, которое от того никогда проиграть не может». (Переписка конференц-Секретаря с Вице-Президентом Гагариным о системах преподавания в учебных классах Академии // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1869. Д. 261. Л. 2 об).

о том, имел ли к этому делу какое-либо отношение Боголюбов мне не известны. Однако, у него, действительно было предвзятое отношение к Якоби⁹⁸⁷.

Чистяков считал картину Якоби хорошей и отмечал в письме к П. М. Третьякову, что художник приложил много труда для ее создания. Сочувствуя коллеге, попавшему в трудную ситуацию, Чистяков сообщал:

Про картину Якоби, вероятно Вы слышали, знаете, вероятно, и участь ее. Жаль беднягу. Его провалили. Вперед следо[вало], читал бы он почаще псалтырь, там сказано «не надейся на князя, ни на сыны человеческие» и т.д. Теперь всякая дрянь на него наляжет. А если не продаст, то и кредиторы обоймут его крепко, крепко, впрочем, я слышал, что ее кто-то покупает, дай Бог!⁹⁸⁸

По-видимому, Якоби жил в долг и рассчитывал, что при продаже картины, на успех, которой он рассчитывал, вернуть их. Но кроме письма Чистякова, у нас нет сведений, которые бы прояснили сложившуюся ситуацию. Можно только строить догадки по поводу того, что Якоби стал жертвой интриг конференц-секретаря Академии. Очевидно лишь то, что положение художника было весьма плачевным.

Якоби, прогнозируя успех своей картины, планировал сделать несколько авторских повторений⁹⁸⁹, по причине чего Третьяков принял решение не приобретать ее в свою коллекцию, несмотря на то, что собирателю понравилось произведение⁹⁹⁰. Картина была куплена также видным собирателем русского искусства К. Т. Солдатенковым в середине января 1873 года. По поводу этого приобретения Николай Иванович Крамской подчеркивал в письме к Третьякову, что: «Это лучший исход, какой только можно было пожелать для

⁹⁸⁷ Репутация в профессиональном сообществе у Якоби была негативная. Художник участвовал в создании ТПХВ, но в 1872 году был исключен, поскольку не выставил ни одного произведения. См.: Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: Письма, документы. М.: Искусство, 1987. Кн. 1. С. 68. Конфликт между Боголюбовым, Антокольским и Якоби возник во время Всемирной парижской выставки 1878 года, когда Якоби был назначен комиссаром русского отдела. Якоби браковал произведения Боголюбова. Особенно возмутило мариниста, поведение Якоби при присуждении медалей жюри Всемирной выставки: «Поведение Якоби со мною в заседаниях жюри, конечно, было самое коварное и отвратительное. До собрания мы условливались, за кого подавать голоса, и сообщали это членам, нашим приятелям, записочками. Но каково же было моё удивление, когда Жан Поль Лоранс, мой приятель, подходит ко мне и показывает записку Якоби, совсем не сходную с моей. Тут я увидел, что это полный мерзавец, и был рад, что, наконец, наши заседания пришли к концу. Но когда настал день объявления медалей и наград и когда Якоби прочёл, что Антокольскому дана Первая золотая медаль и крест Почётного Легиона, то он пришёл в неопишную ярость». См.: Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. С. 182; Антокольский также упоминал эти обстоятельства в письмах к Мамонтову и Стасову, см.: Марк Матвеевич Антокольский, 1843–1909: Его жизнь, творения, письма и статьи. С. 372–374.

⁹⁸⁸ Чистяков П.П. Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]. 1832–1919. С. 67.

⁹⁸⁹ Нам известно одно из них, которое приобрел Н. С. Мазурин. См.: Московские заметки. Две художественные выставки // Голос. 1874. № 104. 16 (28) апреля. С. 2.

⁹⁹⁰ В письме к П. П. Чистякову от 4 января 1873 года, он отмечал: «У Якоби я был, он герой дня в настоящее время у него бывает много публики, о нем говорят во всех модных и немодных гостиных. Картина хорошая и ее, наверное, купят. Я не имею ее намерения купить уже потому одному, что он намерен делать с нее несколько повторений, а я и одного не люблю» (Чистяков П.П. Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]. 1832–1919. С. 68).

этой картины»⁹⁹¹. Изначально, полотно было запрещено выставлять где бы то ни было⁹⁹², но по-видимому, после покупки «Шутов» Солдатенковым, ее было разрешено показать московской публике.

Последующие картины из серии, посвященные царствованию Анны Иоанновны не имели уже такого успеха как «Шуты», да и подобного рода резонанса вокруг его работ не возникало, хотя иногда в прессе высказывали мнение, что пост-петровский период русской истории все еще неудобен для изучения⁹⁹³. Картина Якоби «Шуты при дворе Анны Иоанновны» демонстрирует, что прошлое, воспроизводимое на полотнах болезненнее воспринималось высшим обществом нежели представленное в статьях историков. Работа Якоби не привела к введению общей цензуры в отношении художественных произведений, однако она стала пробным камнем, перед тем как эта мера все-таки будет принята в 1885 году в связи со скандалом вокруг «Ивана Грозного и сына его Ивана, 16 ноября 1581 года» Ильи Ефимовича Репина.

3.3. Картина И. Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году»: «деформация» исторической живописи и реакция современников⁹⁹⁴.

В 1879 году, на седьмой выставке ТПХВ была показана историческая картина Репина – «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году», ставшая одним из самых её заметных экспонатов. Немалое число критиков, друзей и коллег мастера расценили первый самостоятельный опыт художника в исторической живописи как неудачу, в отзывах подчеркивали, что Репин – не является историческим живописцем, несмотря на то, что художник окончил Академию художеств именно по классу исторической живописи. К тому моменту за ним уже закрепилась репутация создателя «Бурлаков на Волге» (1873), и от художника ожидали сильных произведений как с точки

⁹⁹¹ Крамской И. Н. Письма, статьи: В 2 т / [Подгот. к печати и примеч. С.Н. Гольдштейн]. Т. 1-2. М.: Искусство, 1965-1966. Т.1. С. 151.

⁹⁹² В записке Исеев сообщал Якоби: «По просьбе Вашей М. Г. я докладывал Его Имп. Высоч. не можете ли Вы, выставить помянутую картину, где-либо в других публичных местах, но и на это не последовало разрешений» (Личное дело В. И. Якоби // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 5-Я. Л. 121)

⁹⁹³ Ив. Б-в [Богданов И.] Художественные новости нынешнего года // Гражданин. 1876. №. 11. 14 марта. С. 300.

⁹⁹⁴ Этот параграф третьей главы основан на одноименной статье, см.: Чукчеева М. А. Картина И. Е. Репина Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году: «деформация» исторической живописи и реакция современников // Canadian-American Slavic Studies. 2022. Vol. 56. Issue 3. P. 271–323. Статья является частью проекта по Карамзинской стипендии-2021: «“Мемы” XIX века о русской истории: исторические картины и формирование коллективных представлений о национальном прошлом во второй половине XIX столетия». Он осуществлен в рамках благотворительной деятельности, на средства, предоставленные Фондом Михаила Прохорова

зрения выбора сюжетов, так и технического исполнения. В тоже время, ряд рецензентов оценивал «Царевну Софью» как новаторство в русской исторической живописи. В этом разделе я попытаюсь показать, что провоцировало современников Репина в его первой исторической картине и в чем заключалось новаторство «Царевны Софьи», а также предложу новую интерпретацию этого произведения.

Несмотря на то, что «Царевна Софья...» является одним из примечательных произведений Репина, она привлекает меньше внимания исследователей, чем другие хрестоматийные работы мастера. В основном, картина анализировалась учеными с точки зрения формального метода⁹⁹⁵ или в рамках технологической экспертизы⁹⁹⁶. Предшествующие исследователи лишь подробно рассмотрели историю создания «Царевны Софьи...»⁹⁹⁷, но интерпретаций картины на ее основе не предлагали. В 2018 году в рамках образовательной программы Государственной Третьяковской галереи, приуроченной к ретроспективе Репина, историк А. И. Филюшкин в лекции, посвященной репинской «Царевне Софье» предположил, что она связана с народными поверьями о царевне Софье, однако нет свидетельств того, что Репин при создании своей картины следовал каким-то представлениям, существовавшим в народной среде⁹⁹⁸. Помимо этого, историк считает, что в этой картине художник не ориентировался на позицию официальной историографии по отношению к царевне (т.е. как властолюбивой женщины, которая пыталась занять царский престол вместо Петра I), потому образ Софьи, переданный Репиным на картине, можно трактовать как изображение несчастной политической жертвы петровских реформ⁹⁹⁹. Однако следует отметить, что Филюшкин не анализировал в лекции современные Репину исторические труды. Кроме того, необходимо обратить внимание на то, что историк не учитывал существование в творчестве Репина еще одного рисунка, посвященного царевне Софье, который свидетельствует, что художник скорее видел в ней равного Петру I политического деятеля.

⁹⁹⁵ См., например, обстоятельное исследование О. А. Ляковской: Ляковская О. А. Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество. [1844-1930]. М.: Искусство, 1982. С. 140–148.

⁹⁹⁶ Винокурова М. П. Рентгенологическое изучение некоторых произведений И.Е. Репина // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей: научный реферативный сборник. 1979. Вып. 1. С. 15-16.

⁹⁹⁷ Довольно обстоятельно историю создания «Царевны Софьи» рассмотрел И.С. Зильберштейн, см.: Зильберштейн И. С. Подготовительные работы к «Царевне Софье» (1878–1880) // Грабарь И. Э., Зильберштейн И. С. (ред.), Репин. (1844–1930). Т.1. М.: Издательство Наук СССР, 1948. С. 154–166.

⁹⁹⁸ Историк не говорит о том, когда в народе сложились представления о царевне Софье как о мученице и заступнице, потому достаточно трудно судить о том, насколько эти сведения могли быть известны Репину. См: Филюшкин А. И. «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее» 23 марта 2019 // Видеозапись, способ доступа, URL: https://www.youtube.com/watch?v=IbnGchr2_Yc&t=2978s (последняя дата обращения: 9.04.2021).

⁹⁹⁹ Там же.

Гилкрист, следуя в русле феминистского искусствознания, еще в 1990-е годы предложила совершенно другой взгляд на репинскую «Царевну Софью», связав ее с актуальным для той поры женским вопросом, а также с судом над участницами процесса пятидесяти 1877 года и делом Веры Засулич по покушению на убийство генерала Ф. Ф. Трепетова 1878 года. При этом Гилкрист делает существенную оговорку, что произведение художника скорее всего не является прямой аллюзией на эти политические события¹⁰⁰⁰. Однако, женский вопрос, очевидно, оказал существенное влияние на современную Репину историческую науку, что спровоцировало изучение социального положения женщины в Древней Руси и интерес историков к личности царевны Софьи и ее политической роли. Представляется, что в рамках современных Репину исторических исследований о царевне Софье и следует рассматривать анализируемую картину.

Предшественники отмечали, что для Репина было важно передать исторический характер Софьи и что он много работал над выражением ее лица (для того, чтобы добиться точного выражения он создал несколько этюдов с разных моделей, в частности Е. И. Бларамберг-Апрелевой и В. С. Серовой)¹⁰⁰¹. О. А. Лясковская предполагает, что, «в картине запечатлена несколько примитивная, безудержная ярость»¹⁰⁰², имея в виду значение которое придал Репин царевне. Однако, описывая психологическое состояние царевны Софьи, исследовательница опирается скорее на собственное восприятие работы художника, но при этом не анализирует реакцию современников Репина, которые по-разному трактовали выражение лица царевны. В ту пору, когда Репин писал первое историческое полотно, новый расцвет переживала старинная наука чтения характера по выражению лица – физиогномика, которой художник увлекался в те годы¹⁰⁰³, потому можно говорить о том, что разработка выражения лица Софьи имела под собой научные обоснования. Ниже, проанализировав картину Репина, мы покажем, опираясь на источники, что скорее всего художник ориентировался при создании «Царевны Софьи» на фотографии брата Надара – А. Турнашона¹⁰⁰⁴, сопровождавшие труд врача-психиатра, невролога Г. Дюшенна-де Булоня «Механизм человеческой физиогномики» (1862). Как справедливо отмечает Т. Л. Карпова, труд Дюшенна получил широкую известность в русском обществе во второй

¹⁰⁰⁰ Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 218–219.

¹⁰⁰¹ Лясковская О. А. Указ. Соч. 141–44.

¹⁰⁰² Там же, 144.

¹⁰⁰³ В своих воспоминаниях он описывает одно из посещений квартиры Крамского: «Рационалист в искусстве, Крамской и обстановкой в своей квартире был оригинален, прост и скромнен. Главным украшением в их зале был большой серый холст с нащиленными на него портретами товарищей – членов первоначальной артели. Эти портреты были так превосходно нарисованы, что я не сводил с них глаз. Увлекаясь тогда физиогномикой, я даже по портретам невольно определял для себя характер тех оригиналов. (Воспоминания И. Е. Репина о Чистякове). См.: Чистяков П. П. Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П. П. Чистякове]. 1832–1919. С. 475.

¹⁰⁰⁴ Эти фотографии сейчас оцениваются как важная веха в истории нового медиума.

половине XIX века¹⁰⁰⁵. Кроме того, я попытаюсь показать, какое влияние могли оказать работы Ч. Дарвина и других ученых на восприятии картины современниками.

На антропологизм репинских исторических картин обращал внимание А. А. Бобриков. Искусствовед скорее интуитивно рассматривает исторические картины художника через сравнение персонажей его полотен с хищниками и сопоставляет подход Репина к презентации деятелей прошлого с сочинениями Ч. Ломброзо. Он подчеркивает (без опоры на источники), что для Репина было важно выявить тип хищника-правителя, жаждущего власти. Также Бобриков полагает, что для Репина не имеет никакого значения, каких политических идей придерживаются исторические деятели¹⁰⁰⁶. Однако, как будет показано в тексте, для Репина были существенны политические идеи и мировоззрение исторических персон.

В заголовок этого параграфа мы поместили словосочетание «деформация исторической живописи», поскольку «Царевна Софья...» представляет собой яркий пример нарушения жанровых конвенций исторической картины. В частности, Н. А. Яковлева дает репинской «Царевне Софье» характеристику исторического портрета¹⁰⁰⁷. В XIX столетии такое определение к картине Репина не употреблялось, однако портретная трактовка изображенного исторического события, как справедливо заметила исследовательница, действительно несколько раздражала современников Репина¹⁰⁰⁸. «Царевна Софья» – представляет скорее пример «исторического жанра», с которой ее связывала Е. К. Валкенир¹⁰⁰⁹.

Реконструируя реакцию на «Царевну Софью» Репина, мы продемонстрируем каким образом картина была связана с актуальными дискуссиями по психологии и физиологии той поры, а также как это соотносилось с интересом историков к изучению психологии исторических деятелей прошлого, опираясь на инструментарий интеллектуальной истории. Наконец, нам бы хотелось проследить, с какого момента современный естественнонаучный контекст перестал быть столь актуален при восприятии первой репинской исторической картины.

Возникновение интереса у Репина к русской истории. Образ царевны Софьи в русской исторической науке и в творчестве художника.

¹⁰⁰⁵ См.: Карпова Т. Л. Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX века: Опыт самопознания личности. СПб.: Алетейя; М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 100–101.

¹⁰⁰⁶ См.: Бобриков А. А. Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение: Российский институт истории искусств, 2012. С. 409, 412–413, 425–426.

¹⁰⁰⁷ См.: Яковлева Н. А. Указ. Соч. С. 310.

¹⁰⁰⁸ Там же.

¹⁰⁰⁹ См.: Valkenir E. K. Ilya Repin and the World of Russian Art. New York: Columbia University Press, 1990. С. 89.

Прежде, чем мы перейдем к анализу восприятия «Царевны Софьи» современниками следует вкратце напомнить историю ее создания, также необходимо будет обратиться к репинскому пониманию русской истории.

Репин заинтересовался сюжетами из национального прошлого после возвращения из пенсионерской поездки за границу, когда поселился с семьей в Москве в 1877 году. Исследователи творчества мастера неоднократно отмечали его увлечение памятниками старины Москвы и Подмосковья, которое сформировалось под влиянием дружественных коллег: Поленова, Васнецова и Сурикова¹⁰¹⁰. В одном из писем к Крамскому художник подчеркивал: «Для всего я найду, для проверок, материал в Москве и окрестностях»¹⁰¹¹. Выбор Репина изобразить царевну Софью был поддержан Крамским, который подчеркивал: «“Царевна София” вещь *нужная*, благородная (хотя очень трудная для самого большого таланта)»¹⁰¹².

Поскольку «исторический жанр», в котором работал Репин, претендовал на «научный» подход, художники той поры довольно тщательно начинают изучать обстоятельства выбранных ими для изображения исторических эпизодов. Репин не был исключением. Он стал работать над картиной после посещения Новодевичьего монастыря, куда царевна была заключена в 1689 году после второго Стрелецкого бунта. В письме к Стасову от 14 декабря 1877 года, он так описывает свой поход:

Я все еще не начал серьезно выполнять ни одну из своих идей, которых все прибавляется. Теперь еще Софью царевну начал.

В Новодевичьем монастыре сидит. Монастырь этот у меня в соседстве; ходил я туда, но келью мне не показали, – говорят, что ее не существует; в гиде обозначено, что ее показывают; не знаю, чему верить; но кажется, что нет ее, ибо что же у нас может уцелеть интересное?¹⁰¹³

¹⁰¹⁰ См., например: Москвинов В. Н. Репин в Москве. М.: Госкультпросветиздат, 1954. С. 32-42; Грабарь И. Э. Репин, Т. 1. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963-1964. С. 203–204; Юденкова Т. В. Илья Репин. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019, С. 3–4.

¹⁰¹¹ Письмо И. Е. Репина И.Н. Крамскому (№ 109) от 13 января 1878 г. // Переписка И.Н. Крамского. Т. 2. Переписка с художниками. М.: Искусство, 1954. С. 360. В частности, о своих прогулках упоминал и сам Репин, в одном из писем к Стасову: «Я все езжу и хожу пешком по окрестностям Москвы (в компании с Поленовым и Левицким, а иногда и Васнецов). Какие места на Москве-реке! Какие древности еще хранятся в монастырях, особенно в Троице-Сергии и Саввинском». (Письмо И.Е Репина к В.В. Стасову от 9 июля 1878 г. // И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 34).

¹⁰¹² Письмо И. Н. Крамского к И. Е. Репину от 21 января 1878 г. // Переписка И.Н. Крамского. Т. 2. Переписка с художниками. С. 361.

¹⁰¹³ Репин И.Е. Стасову В. В. от 14 декабря 1877 г. // И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894. С. 25.

Помимо изучения места действия, известно, что художник во время написания «Царевны Софьи» обращался за консультациями к критику Стасову¹⁰¹⁴. Кроме портретов Софьи Алексеевны, Стасов подбирал и посылал Репину, в том числе, письменные источники и научную литературу. Художник интересовался тем, что писали о царевне современники, иностранные послы и путешественники¹⁰¹⁵, а также просил достать ему «Похвальные оды» Сименона Полоцкого и Сильвестра Медведева, которые подносились Софье Алексеевне¹⁰¹⁶. Очевидно, эти материалы были необходимы Репину как для изучения характера сестры Петра I, понимания отношения к ней современников, так и для выяснения её внешнего облика.

Кроме того, сохранились сведения о посещении Репиным Оружейной палаты для изучения предметов старины, где он работал бок о бок с влиятельным историком той поры Соловьевым. Художник оставил об этих обстоятельствах воспоминания в «Далеком и близком»:

Поселившись в Москве в 1877 году, я был увлечен историческими сюжетами; для них мне понадобилось работать в Оружейной палате, а директором ее был в то время Сергей Михайлович Соловьев, известный историк, отец Владимира Сергеевича.

В Москве, даже в ученых учреждениях, даже в библиотеках и музеях, принимают также радушно, как в семейных домах. Я это испытал в Оружейной палате. Так как я попросил достать для меня из витрин драгоценности не только исторически, но и вещественно неоценимой стоимости, то Сергей Михайлович указал мне место для устройства моего этюда недалеко от своего стола, за которым сидел он один и сосредоточено писал¹⁰¹⁷.

Как видно из приведенной цитаты, у художника была возможность изучить исторические артефакты, для того чтобы потом с «археологической» точностью воспроизвести антураж на картине. Но несмотря на это свидетельство, нельзя утверждать, что Репин обсуждал сюжет своего будущего полотна с Соловьевым.

Репин писал «Царевну Софью» чуть больше года – относительно короткий срок для создания исторической картины. 24 января 1879 года Репин сообщал в письме к П. П. Чистякову об окончании «Царевны Софьи» и отмечал следующее:

¹⁰¹⁴ Тому как Стасов давал консультации Репину подробное внимание уделила А. В. Чистякова. В том числе, опираясь на переписку она рассмотрела за какими сведениями художник обращался к критику во время работы над «Царевной Софьей», см.: Чистякова А. В. Работа В. В. Стасова в отделении искусств Публичной библиотеки // Труды III. 1975. № 6. С. 212.

¹⁰¹⁵ И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894. С.38.

¹⁰¹⁶ Там же. С. 41.

¹⁰¹⁷ Репин И. Е. Далекое близкое. С. 350. Обратим внимание на то, что фрагмент с воспоминаниями Репина о Соловьеве был включен в ограниченное количество изданий «Далекого и близкого».

...должен признаться, что ни одна из прежних картин не удовлетворяла меня так, как эта; эту мне удалось сделать очень близко к тому, как я ее воображал, и даже закончить, насколько я мог¹⁰¹⁸.

На картине изображена царица Софья Алексеевна, заточенная в келье Новодевичьего монастыря вместе с девочкой-послушницей, сидящей на заднем плане. Запечатлённый на картине исторический момент относится ко времени третьего стрелецкого бунта 1698 года, когда стрельцы хотели привести царицу к власти (сохранились недостоверные сведения о чтении письма принадлежащего якобы перу Софьи, в котором она призывала стрельцов к бунту и к свержению Петра I¹⁰¹⁹). По приказанию Петра, после подавления бунта, в разные дни около двух сотен стрельцов были повешены перед окнами кельи царицы Софьи. По свидетельствам историков XIX века, например, Н. Я. Аристов, трех зачинщиков бунта повесили под самыми окнами кельи царицы, вручив в их руки челобитные¹⁰²⁰. На картине как раз можно увидеть силуэт фигуры одного из стрельцов-зачинщиков, которая виднеется за окном кельи. После подавления восстания 1698 года, Софья была пострижена в монахини под именем Сусанны; до своей кончины в 1704 году, она жила, заточенной в келье под строгим надзором.

В подчеркнуто длинном¹⁰²¹ и вполне характерном для академических исторических картин названии¹⁰²² обозначено, что Софья была заключена в монастырь за год до бунта 1698 года. Однако и во времена Репина было хорошо известно, что заключение царицы произошло после второго стрелецкого восстания 1689 года, то есть за девять лет до изображенных на картине событий. По-видимому, художник запутался в хронологии исторических событий XVII столетия и поместил в название ошибочный факт о заточении Софьи. На эту путаницу в датах обращали внимание и современники художника. Так, С. В. Флеров отмечал:

¹⁰¹⁸ Письмо И. Е. Репину П. П. Чистякову от 24 января 1879 г. // Чистяков П. П. Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П. П. Чистякове]. 1832–1919. С. 94.

¹⁰¹⁹ В частности, Аристов обращает внимание на то, что слухи о письме, написанной рукой Софьи, ходили по Москве. Письмо это было доставлено стрельцам Васькой Тумой. См.: Аристов Н. Я. Московские смуты в правление царицы Софии Алексеевны. Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1871. С. 155. А. Г. Брикнер в сочинении 1902–1903 годов, посвященном Петру I, отмечает, что это письмо не сохранилось или не найдено. Сведения об этом письме известны только из рассказов пытаемых стрельцов. см.: Брикнер А. Г., Иллюстрированная история Петра Великого. Т. 1. СПб.: Издание П. П. Сойкина, 1902–1903. С. 301–302.

¹⁰²⁰ Аристов Н. Я. Указ. Соч. С. 157.

¹⁰²¹ Художник и критик А. З. Ледаков высмеивал длину названия картины: «Г. Репин изобразил, “Царицу Софию”, как гласит каталог, через (вероятно спустя) год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги” (фу, какое нескончаемое название)». (Худ. А. Л. [Ледаков А. З.] 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок) // СВ. 1879. № 89. 31 марта (12 апреля) С. 1).

¹⁰²² Ср., например, с названием программы по исторической живописи на большую золотую медаль 1861 года: «1433-й год на свадьбе великого князя Василия Васильевича Тёмного великая княгиня Софья Витовтовна отнимает у князя Василия Косого, брата Шемяки, пояс с драгоценными камнями, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому, которым Юрьевичи завладели неправильно».

Прежде всего здесь есть какое-то недоразумение в цифрах и событиях. Казнь стрельцов действительно происходила в 1698 году, но это было не чрез год после заключения царевны Софии в Новодевичий монастырь. Заключение совершилось за девять лет пред этим, в 1689 году, когда, после казни Шакловитого, Петр писал “государю братцу”, что пришед в меру возраста своего, “не изволяет быть третьему заторному лицу, сестре нашей, в титлах и расправе с нашими двумя мужскими особами”. Не будем настаивать на этом недоразумении. Фигура стрельца, висящего на картине г. Репина с наружной стороны окна кельи доказывает, что дело идет о 1698 годе¹⁰²³.

Замечу, что Репин несколько раз обращался к образу царевны Софьи, как предводительницы стрельцов. В частности, по заказу Р. Витенса в 1880 году Репин выполнил рисунок «Стрельцы клянутся в верности Царевне Софье». Этот рисунок сопровождал публикацию американского посла в России Ю. Скайлера о петровском времени в журнале «Scribner's Monthly an Illustrated Magazine for the people»¹⁰²⁴. Через три года рисунок был помещен в еженедельнике «Живописное обозрение»¹⁰²⁵, вероятно, с комментарием самого художника¹⁰²⁶. Сюжет рисунка, по-видимому, относится либо к событиям второго стрелецкого бунта 1689 года, когда царевна призывала Стрельцов присягнуть ей, перед тем как она будет заключена в Новодевичий монастырь, либо к моменту, когда она уже была заточена в монастырской келье, хотя это и противоречит историческим фактам¹⁰²⁷. Софья изображена на рисунке, стоящей и держащей в руках крест перед своими соратниками, поднимающих вверх руки, которые сложены в двуперстное знамение. Облик царевны на рисунке (на котором она представлена вполне

¹⁰²³ *** [Флеров С. В.] Передвижная выставка // МВ. 1879. № 95. 16 апреля. С. 3.

¹⁰²⁴ Sophia's appeal to his partisans // Scribner's Monthly an Illustrated Magazine for the people. 1880. Vol. 20. August. P. 576. Об этом рисунке и истории его создания, см.: Зильберштейн И.С. Подготовительные работы к «Царевне Софье» (1878–1880). С. 164.

¹⁰²⁵ Репин И. Е. Стрельцы клянутся в верности царевне Софье // ЖО. 1883. № 46. С. 306

¹⁰²⁶ Зильберштейн предполагает, что текст описания к рисунку в «Живописном обозрении» сделал сам Репин: Зильберштейн И.С. Подготовительные работы к «Царевне Софье» (1878–1880). С. 165. Однако, совершенно непонятно на чем основывается ученый, делая такой вывод.

¹⁰²⁷ Трактовка сюжета разнится среди современных Репину обозревателей. В описании рисунка, помещенного в «Живописном обозрении» предполагается, что он иллюстрирует следующий эпизод: «Софья изображена им уже в монастырском заточении. В отсутствии Петра она затевает против него новые козни и заговоры. Пользуясь темнотою ночи, преданные царевне стрелецкие головы, приходят к ней клясться в верности. С крестом в руках встречает их на лестнице, в сенях монастыря, сама царевна. Горячие речи льются с уст её, зажигая сердца стрельцов, в которых давно накопела злоба против Петра. Судорожно сжимает она в руке своей крест, которым клянется не выдавать тех, кто пойдет за одно с нею. И стрелецкие головы, высоко поднимая с двуперстным сложением, на том же кресте клянутся ей в верности» (Царевна Софья и стрельцы // ЖО. 1883. № 46. С. 310. В «Историческом вестнике» анонимный автор заметки о репинском рисунке, анализируя его, пишет о событиях второго стрелецкого бунта. См.: По поводу картины Репина “Царевна Софья приводит к присяге стрельцов” // ИВ. 1884. Т. XV. Март. С. 698.

миловидно) существенно отличается от того, который был запечатлен художником на картине 1879 года, где она имеет скорее мужеподобные черты.

Позволю себе напомнить, что события третьего стрелецкого бунта привлекали внимание и Сурикова, начавшего работу над «Утром стрелецкой казни» в 1878 году, то есть в то же время, когда Репин работал над своей «Царевной Софьей». Однако Суриков завершил работу над своим историческим полотном спустя три года, в 1881 году. Нередко эти работы рассматриваются исследователями вместе, чтобы сравнить подходы художников к исторической живописи¹⁰²⁸. Подчеркну, что, в это время, многих русских художников особенно привлекает начало царствования Петра I, когда произошел коренной разрыв с допетровской Русью, то есть тем самобытным периодом отечественного прошлого, когда по представлениям русского общества XIX столетия, царь и народ были едины. Во второй половине XIX века начинают несколько по-новому, смотреть на Россию до реформ Петра I, в том числе писать о влиянии Запада на Россию, которое носило ненасильственный характер. Следует обратить внимание на характеристику Репина этого переломного времени, высказанную им в письме к Стасову от 18 декабря 1878 года:

Да, чиновничество! Чиновничество! Что ни говорите, а это одно из дел Петра. Он закрепил Россию, отдал ее в холопство иноземцам; Россия перестала мыслить, чувствовать и делать по-своему, сознательно. Её превратили в ученого автомата, в бессловесного холопа. Каждый бездарный немец стал полным господином и просветителем России... Даровитые люди умолкли надолго. “Преказали” [sic!]— получило всю мощь.

И до Петра не были глупы наши предки <...>, они учились у иностранцев же, заимствовали также многое; но свободно; выбирали даровитых людей оттуда и эти люди относились к ним с уважением и старались сделать, что от них требовали, и созидали превосходные вещи, каких они нигде у себя в Европе не создавали. С Петра совсем другое: каждый немецкий солдат, бездарный и полуграмотный, воображал себя великим цивилизатором, просветителем русского невежества. <...> И вышел полный разлад с народной жизнью, презренной, втопанной в грязь. Общениа никакого, интересов общих ни-ни. Иноземные господа и русские холопы, и всякий русский чиновник уже старался казаться иноземцем, иначе он не господин. Сколько этого еще до сих пор!!¹⁰²⁹.

¹⁰²⁸ Среди ранних примеров сопоставления обеих картин, см.: Гр. [Грабарь И. Э.] Третьяковская галерея “Царевна Софья” // Нива. 1896. № 2. С. 41.

¹⁰²⁹ И. Е. Репин В. В. Стасову от 18 декабря 1878 г. // И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 42.

Гилкрист, опираясь на это письмо, считает, что оно является ключом к интерпретации «Царевны Софьи» Репина. Исследовательница предполагает, что этот взгляд на историю допетровского времени художник, скорее всего, заимствует у славянофила К. С. Аксакова. На этом основании Гилкрист делает вывод о том, что Репин положительно относился к Софье, выражая тем самым антипатии к Петру I, и симпатии к его предшественникам¹⁰³⁰.

В ту пору, когда Репин пишет «Царевну» Софью, очевидно под влиянием «женского вопроса», появилось внушительное количество исторических трудов, посвященных социальному положению женщины в Древней Руси. Кроме того, историки в эти годы начинают проявлять интерес к личности царевны Софьи и предлагают новые оценки ее деятельности, как правительницы.

До второй половины XIX века личность Софьи Алексеевны, оценивалась официальной историографией преимущественно негативно, часто отмечался её блестящий ум, но при этом порицалось властолюбие и сладострастие¹⁰³¹. Этот взгляд был связан с просуществовавшим полтора столетия культа Петра I, сложившимся еще при его жизни. Подробное изучение периода регентства Софьи, как отмечает английская исследовательница Л. Хьюз, началось с «Истории России с древнейших времен» (1851–1879) Соловьева¹⁰³². Соловьев дал следующую характеристику значению Софьи для русской истории:

Древнее русское общество употребляло известные материальные сдержки в помощь нравственным: так, люди знатные и достаточные держали своих жен и дочерей взаперти, в теремах. Теперь это затворничество начало прекращаться. Но как никакая тюрьма не воспитывает, ни приготавливает для свободы, не развивает и не укрепляет сил, так и терем не воспитал русской женщины для ее нового положения, не укрепил ее нравственных сил, а с другой стороны, общество не приготовилось еще к ее принятию, не могло представить ей чисто нравственных сдержек, как не представляло их и для мужчины. Пример исторической женщины, освободившейся из терема, но не вынесшей из него нравственных сдержек и не нашедшей их в обществе, представляет богатырь-царевна Софья Алексеевна¹⁰³³.

Сходную оценку с Соловьевым о значении Софьи для русской истории высказывал и Забелин в «Домашнем быте русской цариц в XVI–XVII столетиях», в котором он

¹⁰³⁰ Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 217.

¹⁰³¹ Хьюз Л. Царевна Софья. СПб.: Гранд, 2001. С. 330–333.

¹⁰³² Там же.

¹⁰³³ Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. VII. Т. 13–14. С. 430.

характеризует период ее правления как византийское время в русской истории¹⁰³⁴. Историк подчеркивал, что Софья подобно византийским женщинам «смелою рукою взялась делать царское дело»¹⁰³⁵. Очевидная реабилитация царевны Софьи началась с работы Н. Я. Аристов «Московские смуты во время правления царевны Софьи», опубликованной в 1871 году в Варшаве. Как заметила Хьюз, в этой работе были предложен совершенно новый взгляд на известные источники, отличный от предшествующей историографической традиции¹⁰³⁶. Аристов утверждал, что:

Софии <...> не приходило в голову свергнуть Петра с престола, она хотела удержать право на правление наравне с Петром, и едва ли бы стала присваивать себе власть, если бы брат ее от одной матери, Иоанн Алексеевич, не был “скорбен главою”, как об нем выражаются его современники¹⁰³⁷.

Однако точка зрения Аристов была раскритикована. Как предполагает Хьюз, это было связано с пережитками культа Петра I, которые усилились в обществе накануне его 200-летнего юбилея¹⁰³⁸. Из письма Репина, в котором он справлялся у Стасова по поводу внешнего вида Софьи, известно, что художнику было знакомо исследование Аристов, в котором, по мнению художника, было собрано наибольшее количество сведений о времени её регентства¹⁰³⁹.

Очевидно, что из-за устойчивой негативной оценки Софьи в историографии её образ достаточно редко фигурировал в визуальной культуре до появления картины Репина. В качестве редких примеров, можно вспомнить иллюстрации, созданные для популярного издания педагога, пионера наглядного обучения в России Золотова – «История России в картинах», на которых встречается несколько сцен, где фигурирует царевна Софья. Тем не менее, в исторической живописи, репинская картина явилась одной из первых, где Софья Алексеевна выступает как главный персонаж¹⁰⁴⁰.

На картине Репина царевна Софья представлена портретно, в полный рост. Она стоит, облокотившись на стол и глядит прямо на зрителя, скрестив на груди руки (возможно, позу, в которой стоит царевна Софья, можно расценивать как иконографически

¹⁰³⁴ Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетий. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение. 1992. С. 83.

¹⁰³⁵ Там же.

¹⁰³⁶ Хьюз Л. Указ. Соч. С. 335.

¹⁰³⁷ Аристов Н. Я. Указ. Соч. С. 156.

¹⁰³⁸ Хьюз Л. Указ. Соч. С. 335.

¹⁰³⁹ Репин отмечал в письме следующее: «Если Вы спрашиваетесь о цвете волос Софьи, то кстати справьтесь о ее росте; она у меня небольшого роста, а этого я, сколько теперь ни ищу, нигде не нахожу. Я думаю даже, что вряд ли можно ещё что-нибудь найти, я все перечитал; у Аристов всё собрано» (И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894. С. 41.).

¹⁰⁴⁰ К. Д. Флавицкий также думал разрабатывать сюжет. Также за год до появления репинского полотна, И. А. Пелевин написал картину «Боярин Троекуров читает царевне Софье указ о заточении ее в монастыре», которую готовили к отправке на Всемирную парижскую выставку. (Местоположение неизвестно).

близкую к одному из изводов позы меланхолии)¹⁰⁴¹. Предположу, что, следуя за оценками историков, характеризовавших Софью как человека, который порвал с традиционным социальным положением женщины в допетровское время, Репин придает Софье мужские черты и повадки¹⁰⁴². На необычное положение фигуры царевны на картине, в частности, обратил внимание критик Флеров:

С первого раза вам может показаться, что Софья стоит; всматриваясь пристальнее вы замечаете, что она прислонилась к углу стола, несколько присела на него. О вкусах не спорят. Мы лично думаем, что эта поза, сама-по-себе несколько фамилиарная, выгодна в картине лишь для мужских фигур, где в силу условий костюма, открытые ноги ни на одну минуту не могут возбуждать недоумения о действительном положении тела¹⁰⁴³.

Как видно, Флеров обращает внимание зрителя на неприличность, особенно для женщины, позы, в которой стоит царевна Софья. В связи с этим весьма любопытным представляется, что Третьяков, в одном из писем за несколько месяцев до окончания картины предлагал Репину, альтернативный вариант положения тела царевны, куда более шаблонный, но, по-видимому более приличный для женщины:

Если Вы добрейший и любезнейший Илья Ефимович, оставились [sic!] писать Софью в царской одежде, то мне кажется следует ей дать в руку ручное зеркало (других тогда трудно иметь было, в особенности в монастыре), которое могла быть судорожно сжато и опущено; другая рука могла бы схватиться за стол или иное что; тогда фигура вышла бы еще выразительнее и энергичнее, а то со сложенными руками может быть похоже на позировку. <...> Я полагаю зеркало необходимым потому, что желала посмотреть на себя похожа ли еще на царицу? а ручные зеркала есть вероятно старинные интересные¹⁰⁴⁴.

Третьяков отмечает, что зеркало необходимо Софье для понимания того, «похожа ли [она] еще на царицу». В связи с этой оговоркой, следует вспомнить живописную традицию *vanitas*, которая была распространена в европейском искусстве в XVI–XVII веках. Одним из часто встречающихся мотивов в этой традиции было изображение

¹⁰⁴¹ Человек, стоящий со скрещенными руками встречается на обложке книги Р. Бертона «Анатомия Меланхолии» (издание – 1628). Эта поза стала распространенной как маркер меланхолии в царствование королевы Елизаветы. Подробнее об этом, см.: Strong R. The Elizabethan Malady. Melancholy in Elizabethan and Jacobean Portraiture // Apollo. 1964. Vol. 79. №. 26. P. 264–269. Впоследствии эта поза встречалась в искусстве романтизма, см., например: Pressly W. L. Gilbert Stuart's "The Skater": An Essay in Romantic Melancholy // American Art Journal. 1986. Vol. 18. № 1. P. 43–51.

¹⁰⁴² Прототипом для фигуры Софьи, как предполагает И. С. Зильберштейн была С. А. Бове, с которой Репин делал по-видимому подготовительные рисунки, см.: Зильберштейн И. С. Подготовительные работы к «Царевне Софье» (1878–1880). С. 160.

¹⁰⁴³ *** [Флеров С. В.] Передвижная выставка // МВ. 1879. № 95. 16 апреля. С. 3.

¹⁰⁴⁴ Письмо П. М. Третьякова к И. Е. Репина от 12 июня 1878 г. // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 90. Л. 1–1 об.

женщины, рассматривающей себя в зеркало¹⁰⁴⁵. Однако, Репин не последовал совету мецената, очевидно потому что поза не соотносилась с замыслом художника. В любом случае, можно говорить, что поза царевны привлекала внимание современников и вызывала неоднозначные толкования. В конце этого раздела диссертации, я ещё раз обращусь к той позе, в которой представлена царевна.

«Царевна Софья» И. Е. Репина и восприятие современников.

В исследовательской литературе бытует мнение, что положительно картину принял едва ли не один Крамской, тогда как подавляющее число критиков, коллег и знакомых художника оценили её негативно¹⁰⁴⁶. Это не совсем так, реакция на картину не была единой. Дискуссия вокруг картины не была реконструирована, а её контекст до сих пор не проанализирован с необходимой полнотой, хотя, справедливости ради, стоит отметить, что отрицательные отзывы о картине, действительно, преобладали.

Ещё до открытия передвижной выставки в Петербурге в журнале «Всемирная иллюстрация» встречались сообщения об окончании Репиным «Царевны Софьи», отмечался драматизм сцены и хорошее мастерство исполнения¹⁰⁴⁷, в том числе, приводилась оценка картины коллегами художника как «замечательной вещи во всех отношениях»¹⁰⁴⁸. Скорее всего, подобные суждения сформировали завышенные ожидания от репинского полотна.

Тем не менее, следует сделать существенное уточнение, в Петербурге и Москве, Репин предоставил на выставку недоработанную картину¹⁰⁴⁹. Перед тем как «Царевна Софья» была отправлена в составе передвижной выставки в провинцию, художник внес в картину ряд изменений, по этому поводу во «Всемирной иллюстрации» писали:

Нам сообщают, что София, картина Репина, приведена художником в порядок, и одесская публика видела эту картину совершенно уже оконченную. В бытность картины в Москве, Репин занялся ею со стороны тех технических недостатков,

¹⁰⁴⁵ Благодарю М. С. Неклюдову, которая обратила внимание на этот фрагмент письма, увязав его с живописной традицией *vanitas*. Подробнее о традиции *vanitas* в живописи, см.: Goscilo H. The mirror in art: *Vanitas, veritas, and vision* // *Studies in 20th & 21st Century Literature*. 2010. Vol. 34, № 2. P. 1–38.

¹⁰⁴⁶ В частности, И. Э. Грабарь, О. А. Ляскова отмечала, что Крамской единственный, кто положительно воспринял картину Репина, см.: Грабарь И.Э. Репин: Монография: В 2 т. / [Предисл. О. Подобедовой]; [Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР]. Т. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. С. 212; Ляскова О. А. Указ. Соч. С. 144; Исключение среди большого количества исследований составляет работа С. В. Иванова, однако, ученый отсылает только к отзывам, помещенным во «Всемирной иллюстрации». См.: Иванов С. В. Указ. Соч. С. 60.

¹⁰⁴⁷ Ф. П. Из Москвы // ВИ. 1879. Т. XXI. № 527. 10 февраля. С. 130.

¹⁰⁴⁸ Летопись искусств, театра и музыки // ВИ. 1879. Т. XXI. № 528. 17 февраля. С. 154.

¹⁰⁴⁹ М. П. Винокурова, проводившая рентген картины, отметила, что Репин сделал несколько изменений. В частности, замазал диадему, неоднократно переписывал окно кельи. Помимо этого, художник немного изменил позу, «первоначально левая рука Софьи обхватывала правое плечо, что подчеркивало нервное напряжение царевны». См.: Винокурова М. П. Указ. Соч. С. 15.

которые бросились в глаза и портили главное впечатление. Он поставил более устойчиво фигуру Софии, т.е. передвинул немного ноги, затем окончил теневую сторону лица, написал волосы и закончил еще некоторые детали. Картина, как слышно, приобретенная сначала С. М. Третьяковым, московским городским главою, перешла теперь к П. М. Третьякову – в его знаменитую галерею русских *chef-d’ouvres*’ов, где по существу своему она и должна быть¹⁰⁵⁰.

То есть, публика в провинции познакомилась уже с законченной картиной и отличной от того варианта, который видели посетители выставки в Петербурге и Москве, критиковавшие в том числе технические огрехи полотна. На один из этих недостатков Репин указывал в письме к Чистякову: «Картина теперь страшно пожухла, а для темной картины это весьма невыгодно»¹⁰⁵¹. Этот недостаток высмеивался в журнале «Шут» П. П. Гнедичем, который приводит комичную сценку якобы подслушанную на выставке:

Перед “Царевной Софьей”, Репина.

Толпа стоит в молчании. Все поражены превосходной работой.

Молодой человек в пен-сне <...>. Краска пожухла.

Горбатенький. Это дым от ладана.

Молодой человек. Краска пожухла.

Горбатенький. Дым от ладана.

Молодой человек. Пожухла!

Горбатенький. Тьфу!

(Толпа хохочет)¹⁰⁵².

Несмотря на очевидные технические недостатки, находились среди критиков и те, которые полагали, что картина Репина исполнена неплохо, известно, что Крамской переживал, что Репин при доработке может её испортить, он выражал опасения в письме к П. М. Третьякову:

Я слышал, что Репин будет переписывать свою “Софию”. Очень уж этого боюсь. Там есть кое-что, напр. ноги передвинуть, стола прибавить, “срезать” немного правой стороны лица, но и только; это не называется переписывать; вещь историческая¹⁰⁵³.

¹⁰⁵⁰ Летопись искусств, театра и музыки // ВИ. 1879. Т. XXII. № 560. 22 сентября. С.262.

¹⁰⁵¹ Письмо И. Е. Репину П. П. Чистякову от 24 января 1879 г. // Чистяков П. П. Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]. 1832–1919. С. 94.

¹⁰⁵² *Viola tricolor* [Гнедич П.П.] Из области изящного. На передвижной выставке. (Подслушанные разговоры). // Шут. 1879. № 10. 10 марта. б.п.

¹⁰⁵³ Письмо И. Н. Крамского к П. М. Третьякову от 14 мая 1875 г. // ОР ГТГ. Ф. 1.Ед. хр. 1932. Л. 1. По-видимому, Крамской полагал, что Репин собирался полностью переписать картину и опасался именно этого, в другом письме к Третьякову он подчеркивал, что художник оставил композицию не переписанной и что

Очевидно, что для Крамского картина Репина была выполнена на высоком уровне и он переживал, что картина многое потеряет если художник будет ее переписывать, однако, как уже известно, она была лишь слегка доработана.

Немалую часть публики картина Репина напугала и произвела неприятное впечатление. В частности, на карикатуре, помещенной в журнале «Шут», воспроизведена сцена, на которой зритель как бы в оцепенении отскакивает от «Царевны Софьи»¹⁰⁵⁴. Как будет подробно показано ниже, картина действительно могла напугать зрителей выражением лица царевны Софьи и ее некрасивостью.

Ряд критиков отмечал, что произведение Репина оставляет тяжелое чувство у посетителей выставки¹⁰⁵⁵. Например, уже упомянутые нами несколько раз Флеров сравнивает впечатление, производимое картиной Репина с выставленной на той же выставке работой Ф.И. Бронникова «Проклятое поле. Место казни в древнем Риме. Распятые рабы» («Campo Scellerato», 1878) и подчеркивает разницу:

Такое же тяжелое впечатление производит с первого взгляда и картина г. Бронникова. <...> Но разница в том, что Проклятое поле с каждым разом открывает пред вами новые стороны, которых вы не замечали прежде, что оно постоянно выигрывает во глубине замысла; впечатление с каждым разом становится яснее и спокойнее; оно как бы одухотворяется и очищается в душе зрителя чувством глубокой задумчивой грусти. Не то испытываете вы, возвращаясь к картине г. Репина. *Она продолжает производить на вас смущающее, беспокойное, тяжелое впечатление. Картина бьет по вашим нервам, как раздражающая трель электрического звонка обреченного на бесконечное трещание*¹⁰⁵⁶. (курсив мой – М. Ч.).

Таким образом, картина вызывала раздражение некоторых консервативно настроенных критиков, которые испытывали при ее рассмотрении неприятные ощущения на физиологическом уровне. Одной из задач современной Репину исторической картины, как мы уже писали в первой главе, была вызвать эмоциональный отклик у зрителей, сопереживание тому, что происходит на полотне, но без излишней гиперболизации¹⁰⁵⁷.

никто ему не дал бы этого сделать, см.: Письмо И. Н. Крамского к П.М. Третьякову от 19 мая 1879 г. // Переписка И.Н. Крамского. Т. 2. Переписка с художниками. С. 255.

¹⁰⁵⁴ Перед картиной Репина «Царевна Софья» Художественные выставки // Шут. 1879 № 9. 3 марта.

¹⁰⁵⁵ Любитель. Художественная хроника. Передвижная выставка. «Пугачевцы» В.Г. Перова // Будильник. 1879. № 15. С. 214; -ов. Музеи и выставки. Передвижная художественная выставка // СИ. 1879. № 97. 10 апреля. С. 3.

¹⁰⁵⁶ *** [Флеров С. В.] Передвижная выставка // МВ. 1879. № 95. 16 апреля. С. 3.

¹⁰⁵⁷ Неудивительно, что консервативно настроенная критика (в этом случае в лице Флёрва) негативно отреагировала на передачу Репиным эмоционального состояния Софьи, которое выходило за границы классицистической эстетики.

Посетителей выставки особенно пугал словно «живой взгляд» Софьи, так фельетонист газеты «Нева» подчеркивал:

лицо, <...> как и вся фигура Софии отражают конвульсию обуявшего ее порыва, а глаза... этих глаз не забудет никто, раз их видевший. Глаза смотрят на вас, прямо на вас, куда вы ни встанете, они совершенно живые, они следят за вами, когда вы переходите с места на место, и взгляд их невыносим, хотя он только нарисован¹⁰⁵⁸.

Возможно, автор заметки преувеличивал производимый картиной эффект¹⁰⁵⁹, транслируя общее место готических романов, когда изображенный на портрете человек оживал и неотрывно наблюдал за их героями.

В одном из первых отзывов на передвижную выставку, который по-видимому, принадлежал Н. А. Александрову¹⁰⁶⁰, описывалось то неизгладимое впечатление, которое вызывала репинская «Царевна Софья» у посетителей передвижной выставки. Критик подчеркивал:

...глаз не хочется оторвать от картины; <...> точно думаешь, что- вот-вот – что-либо сейчас совершится, забываешься до какой-то галлюцинации...

Сколько нам помнится, ни одна еще картина не производила такого потрясающего, такого живого впечатления; ни одна картина не действовала так на зрителя. Кто видел “Софью” Репина, перед тем долго будет носиться трагический ее образ; тот невольно навсегда сохранит в памяти испытанное им ощущение¹⁰⁶¹.

Историческая картина нового типа, к которой относится «Царевна Софья», должна была создавать эффект жизнеподобия, будто событие, которое на ней изображено разворачивается в реальном времени, «здесь и сейчас», делая зрителя своего рода свидетелем происходящего. Складывается впечатление, что мы словно можем войти в пространство репинской картины¹⁰⁶². Друг художника, композитор М. П. Мусоргский

¹⁰⁵⁸ Посторонний посетитель. Мелочи из Петербургской жизни. Седьмая передвижная выставка произведений с.-петербургской артели художников // Нева. 1879. № 10. 11 марта. С. 154

¹⁰⁵⁹ Чуйко, также обратил внимание на прием, к которому прибегает Репин, пытаясь изобразить ужас, однако критик отмечал его клишированность: «Царевна София представлена en face, она смотрит прямо на зрителя, с вытаращенными глазами, налившимися кровью, что представляет довольно банальный художественный эффект. Мне кажется, что изображение такого ужаса – слишком трудная задача для художника, если художник намерен ее выполнить так, чтобы избежать рутинных приемов и общих мест». (В.Ч. [Чуйко В.В.] По поводу передвижной выставки // Новости. 1879. № 61, 9 марта. С. 1.

¹⁰⁶⁰ Как Александра автора заметки атрибутирует Е. Валкенир, см.: Valkenir E.K. Ilya Repin and the World of Russian Art. P. 89. Однако, мне известно, что существовал еще один отзыв Н. А. Александрова в журнале «Слово», который был опубликован после того как передвижная выставка прошла в Петербурге и в Москве. См.: Александров Н. А. Наши Художественные дела // Слово. 1879. Май. С. 180–207.

¹⁰⁶¹ Там же.

¹⁰⁶² См. об этом главу 1 – о характеристике «исторического жанра».

отмечал, что картина создавала ощущение тесноты на выставке – «зрителям было мало места»¹⁰⁶³.

Наконец, существовали также отзывы, которые высмеивали зрителей, попадающих под влияние мемисиса, то есть воспринимавших картину как ожившую сцену, а не как написанное на холсте изображение, и при этом, не понимавших сюжета полотна. Например, в сатирическом журнале «Стрекоза» воспроизводился диалог на выставке между супругами, в котором именно женщина выставилась глупенькой и ведущейся на этот эффект жизнеподобия исторической сцены¹⁰⁶⁴:

А вот главная приманка выставки “Царевна Софья” г. Репина. На лице царевны ужас. В решетчатое окно видна голова казненного стрельца, болтающегося на виселице.

- Муж это ее, что ли? спрашивает какая-то дама мужа.

- Какой же муж, коли она была девица. Просто стрелец, ее сообщник по заговору.

- А зачем-же она одета-то по-дамски?

- Ах, Боже мой! С тобой не сговоришь. Видно уж мода была такая в то время.

Каково ей было целые дни на этого повешенного смотреть!

- А зачем-же она не отойдет от окна? Шла-бы прочь.

- Милая моя, да ведь это картина! Ну, может быть, она и отходила, а тут опять подошла.

- Это монастырь, что-ли?

- Келья заточенная. Вон и келейница ее подручная стоит. Видишь в черном-то?

- А отчего-же царевна боится, а келейница не боится и даже улыбается?

- Тьфу-ты! <...> – Да разве я писал картину-то? Ну, что ты ко мне пристаешь?

Пойдем лучше на ладшафтики посмотрим. Там травка-муравка и по крайности хоть сердце радуется, а здесь что за приятность на повешенного смотреть!¹⁰⁶⁵

Безусловно, подобные диалоги высмеивали в равной степени как картину, так и реакцию зрителей. Очевидно, что здесь в сатирическом ключе представлялась неоднозначность выражения эмоций персонажей исторической картины (о чем будет

¹⁰⁶³ Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову. Петербург, 7 марта 1879 г. // Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка. 1984. С. 257.

¹⁰⁶⁴ Подобного рода распределение ролей (с проявлением мизогинии) часто встречается в художественной критике сатирического характера во второй половине XIX века. Благодарю И. А. Доронченкова, обратившего внимание на эту черту.

¹⁰⁶⁵ Алектор [Лейкин Н. А.] На передвижной выставке картин. (Сцены) // Стрекоза. 1879. № 9, 4 марта. С. 3.

подробно сказано ниже) и невозможность отчетливо понять происходящее на полотне событие публике, которая была мало знакома с русской историей.

Помимо того, что зрителей пугала и приводила в недоумение предельная «реалистичность» «Царевны Софьи», они полагали, что Репин представил сестру Петра I чересчур некрасивой, погрешив как против эстетики, так и против истории. Художник и критик А. З. Ледаков, оценки которого в художественной среде часто вызывали смех и редко воспринимались серьезно¹⁰⁶⁶, отмечал:

Фигура Софьи толстая до безобразия, не имеющая никакого движения – она похожа не на живую человеческую фигуру, а на замороженную (да простит меня читатель за сравнение) жирную свиную тушу, прислоненную к саням, как это бывает на сенной [sic]¹⁰⁶⁷ перед святками. Туша завернута в обтяжку, без единой складки, в платье из белой парчи, написанное до того жестко и безколоритно, что кажется не парчей [sic], а лубком, отштукатуренным серой глиной¹⁰⁶⁸.

Ему вторил более авторитетный критик, любитель искусств А. Г. Матушинский:

Судя по портретам, это была женщина хотя и дебелая, но далеко не безобразная, а на картине вышел какой-то мастодонт в парчевом платье [sic], существо, в высшей степени отталкивающее и притом самого вульгарного типа, очевидно, приходящееся несколько сродни прошлогоднему “Диакону” г. Репина¹⁰⁶⁹.

Сопоставляя репинские «Царевну Софью» и «Протодьякона», Матушинский, как и выше упомянутый Флеров, делает акцент на том, что художник представил царевну неподобающим образом, по мнению критика, это грешило против эстетики и исторических свидетельств¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁶ Обсуждая отзывы петербургских критиков на картину, Крамской заметил по поводу Ледакова в письме к Третьякову, следующее: «Ледакова же к моему искреннему огорчению даже и не читал. Я говорю: “к моему огорчению” потому, что Ледаков по своей колоссальной глупости самый веселый человек». (Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 6.04. 18[79] г. // Крамской И. Н., Третьяков П. М. Переписка. 1869-1887. М.: Искусство, 1953. С. 252.

¹⁰⁶⁷ Скорее всего имеется в виду Сенная площадь, где располагался рынок.

¹⁰⁶⁸ Худ. А. Л. [Ледаков А. З.] 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок) // СВ. 1879. № 89. 31 марта (12 апреля). С. 1.

¹⁰⁶⁹ Эм. [Матушинский А.Г.] Художественная хроника // Голос.1879. № 88. 29 марта. (10 апреля). С.1.

Генетическую связь «Царевны Софьи» с «Протодьяконом» отмечал и Ледаков, который полагал, что обе картины были написаны Репиным под вредным влиянием критики В. В. Стасова. См.: Худ. А.Л. [Ледаков А.З.] 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок) // СВ. 1879. № 89. 31 марта (12 апреля). С. 1. Однако Стасов, как и Ледаков, и Матушинский негативно воспринял историческое полотно Репина, см.: В. С. [Стасов В. В.] Художественные выставки // НВ. 1879. № 1093. 15 (27) марта. С. 2–3.

¹⁰⁷⁰ Заметим, что представления о том, что Софья не могла быть столь уродлива, высказывались и позднее. Например, Суриков в зафиксированных М.А. Волошиным воспоминаниях, говорил следующее: «Женские лица русские я очень любил, непопорченные ничем, нетронутые. <...>. Вот посмотрите на этот этюд [какой именно неизвестно], - говорил он, показывая голову девушки с сильным, скуластым лицом, - вот царевна Софья какой должна была быть, а совсем не такой как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти?.. Их вот такая красота могла волновать; взмах бровей, быть может...» (Цит. по: Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 88.

Однако известно, что Репин был знаком со статьей М. И. Семевского «Современные портреты Софьи Алексеевны и В. В. Голицына» (1859)¹⁰⁷¹, в которой подобно ученому физиогномисту, историк разбирает портрет Софьи, выполненный Леонтием Тарасевичем (который также был знаком художнику)¹⁰⁷². Семевский, сравнивая отзывы современников о Софье с её портретом пытается, таким образом, понять характер сестры Петра I и реконструировать как примерно она могла выглядеть. Семевский полагает, что автор портрета мог польстить царевне и отмечает по поводу внешнего вида Софьи следующее:

Если последняя догадка справедлива, то какова же София была на самом деле, когда на портрете фигура ее крайне тучна, голова относительно плеч безобразно широка, волоса жидки; кроме суровости, нет ни малейшего выражения в её лице ума гибкого и необыкновенного. Черты физиономии грубы... Если вполне верить в искусство граверов и печатников того времени, и если судить по сделанному ими портрету, то София была даже коса, недостаток, о котором не упоминает ни один из современных и позднейших писателей¹⁰⁷³.

Из этой цитаты видно, что Репин пытался передать Софью так, как она могла бы выглядеть, как бы следуя историческим свидетельствам. Ниже я укажу на ряд отступлений, который сделал художник при воссоздании внешнего облика Софьи, вероятно шедшие немного вразрез с историческими фактами (по крайней мере, как это представлялось современникам Репина).

Как и любая историческая картина, появлявшаяся на художественных выставках той поры, «Царевна Софья» поднимала вопрос о жанровой специфике. В уже упомянутом нами отзыве Н. А. Александрова было обращено внимание на уникальность исторической картины Репина, подчеркивалось, что «таких произведений ещё не было и нет в нашей живописи»¹⁰⁷⁴. Критик отмечал по поводу развития исторической картины в России до появления репинской «Царевны Софьи» следующее:

До сих пор исторические картины были у нас не больше как простыми книжными иллюстрациями к какой-либо из страниц истории; до сих пор талантливыми

¹⁰⁷¹ Репин отмечал о знакомстве со статьей следующее: «Вчера отправил Вам брошюру Семевского, в заказном письме; большое спасибо Вам за неё – интересная вещь, хотя новых мотивов и не дала, но зато утвердила в том, что у меня уже сделано». И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877-1894. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 39.

¹⁰⁷² Хаскелл продемонстрировал в «Истории и её образах» как физиогномические трактаты помогали историкам интерпретировать изображения деятелей прошлого, особенно большое воздействие оказали сочинения швейцарского пастора И. К. Лафатера, см.: Haskell F. Op. Cit. P. 150–158. Русский перевод главы: Хаскелл Ф. Проблемы интерпретации // Мазур Н. Н. (ред.) Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры. М.; СПб.: Новое издательство, 2018. С. 423–427.

¹⁰⁷³ Семевский М. И. Современные портреты Софьи Алексеевны и В. В. Голицына // РусС. 1859. Декабрь. С. 446.

¹⁰⁷⁴ Н. А. [Александров Н. А.?] Две художественные выставки. Седьмая передвижная выставка // ВИ. 1879. Т. XXI. № 530. 3 марта. С. 190

иллюстрациями мы можем назвать рисунки Шварца; историческую-же картину дал нам в «Петре с царевичем Алексеем» Н. Ге, а теперь И. Репин¹⁰⁷⁵.

Очевидно, что автор заметки говоря о том, что Ге «дал историческую картину» имел в виду прежде всего историческую картину нового типа – «исторический жанр». Критик ставит на одну ступень картины Н.Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» и «Царевну Софью» Репина, однако отказывается сравнивать эти картины и разбирать технические особенности последней.

Заметим, что далеко не все критики приветствовали новаторский подход к репрезентации прошлого, который продемонстрировал Репин в своей картине. Некоторых рецензентов приводила в замешательство портретная трактовка события прошлого. Так, критик Флёров испытывал когнитивный диссонанс, читая название картины, наделенное предельной исторической точностью¹⁰⁷⁶, которое, по его мнению, плохо соотносилось с тем, что было представлено на полотне. Картина, судя по названию, должна быть исторической, но по мнению критика, не является ею, поскольку напомнила ему, в большей степени, женский портрет. Флёров сравнивает репинскую «Царевну Софью» с портретом госпожи Лавровской Крамского, экспонировавшегося на той же выставке и приходит к заключению:

какое различие между произведениями гг. Крамского и Репина? Что-нибудь одно: или это два портрета с обстановкой известной определенной минуты, или это две картины, сосредотачивающиеся в портретном изображении главной фигуры. Мы не можем угадать намерения г. Репина хотя, судя, по названию, его картина должна быть историческою. Художник не достиг своей цели, если она была такова. История есть прежде всего драма; в исторической картине прежде всего предполагается изображение действия, событие, движение¹⁰⁷⁷.

Критика смутила статичность «Царевны Софьи», отсутствие явных признаков драмы. В отличие от «старого» типа исторической картины на которой, как правило было изображено какое-нибудь важное событие, главный герой действовал, на репинском полотне будто бы ничего не происходит, это своего рода снимок царевны в определенный

¹⁰⁷⁵ Там же.

¹⁰⁷⁶ В этом Репин был не одинок. Во второй половине XIX столетия художники часто указывали в названии маркер времени, к которому принадлежали изображенные события (во многом для того, чтобы зрителю было понятно к какому именно историческому периоду принадлежали переданные в картинах исторические эпизоды). Подробнее об этом, см.: Vottero M. Op. Cit. P. 81–82.

¹⁰⁷⁷ *** [Флёров С. В.] Передвижная выставка // МВ. 1879. № 95. 16 апреля. С 3. Похожее впечатление выражал критик в журнале «Свет и тени», ср.: «Начнем с картины г-на Репина. Только по размерам и претензии, картина эта может быть названа выдающеюся. В ней собственно и картины-то никакой нет, а просто на просто нарисован портрет какой-то пожилой, одутловатой, массивной барыни, одетой в парчевую [sic!] одежду» (Z. В мире искусств. Передвижная выставка // СигТ. 1879. № 16. 28 апреля. С. 109.

момент времени. Действительно, известно, что «исторический жанр» вызывал ассоциации с фотографией, о чем уже упоминалось в первой главе. Кроме того, известно, что Репин пользовался фотографиями при создании «Царевны Софьи». Сохранился снимок, на котором кухарка (или портниха) запечатлена позирующей в позе царевны Софьи¹⁰⁷⁸.

Вероятно, ряд критиков все ещё не мог привыкнуть к произведениям «исторического жанра», несмотря на то, что в течение 1870-х годов рецензенты рефлексировали по поводу перелома, который произошел в 1860-е годы в русском искусстве вообще и в исторической живописи, в частности.

«Царевна Софья» на картине Репина изображена не как идеальный герой, а как обычный человек, не лишённый страстей. Тем не менее, фельетонист «Огонька», вероятно В. В. Чуйко¹⁰⁷⁹, сделал оговорку, что Репин не является историческим живописцем в строгом смысле и не справился со своей задачей:

Она спокойно стоит, облокотившись на стол и скрестив на груди руки. Чем выразил г. Репин ужас, страдание, всю эту душевную трагедию? Он широко раскрыл глаза, выдвинул их вперед, сдвинул брови, - прием банальный, до крайности рутинный и фальшивый: в такую-то именно минуту выражение трагического ужаса должно было бы быть другое. Но этого мало; он и с этой довольно банальной задачей не справился: губы и щеки остались покойными, другие мускулы лица получили выражение, не соответствующее положению; в лице нет гармонии; это не более как простое, незатейливое, неорганичное собрание этюдов выражения ужаса, но это не живое лицо, и поэтому оно останавливает зрителя своею странностью, но не возбуждает в нем интереса¹⁰⁸⁰.

Критик обращает внимание на то, что Репин не воскрешает перед нами образ царевны Софьи с ее индивидуальными эмоциями в минуту, когда вешают стрельцов, как того требовала современная историческая картина, а воспроизводит выражение ужаса с физиогномической точностью.

¹⁰⁷⁸ См.: Кириллина Е. В. О работе И.Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника // Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения. Сборник статей. СПб.: Palace Edition, 1995. С. 96–102; Горленко Н. Фотография – ловушка для живописца. К вопросу о живописи и фотографии в России во второй половине XIX века // Третьяковская галерея. 2010. № 3. С. 95, 97.

¹⁰⁷⁹ Есть сомнения относительно авторства этой заметки В. В. Чуйко, несмотря на то, что он выступал под этим псевдонимом в печати, начиная с 1870-х годов. В том же, 1879 году в газете «Новости», был опубликован его отзыв по поводу передвижной выставки под инициалами В.Ч.

¹⁰⁸⁰ Диллетант [Чуйко В.В.?] Седьмая передвижная выставка (Случайные заметки.) // Огонек. 1879. № 18 С. 386. Чуйко был не единственный, кто обратил внимание, что лицо Софьи не имеет ничего общего с лицом живого человека. В частности, Ледаков делает следующее замечание, ср.: «Голова Софьи также не есть голова живого лица, она скорее похожа (в особенности по выражению) на гипсовую голову фурии, раскрашенную темной вохрой с белилами и так неуклюже приставленную к туше, что решительно с ней не вяжется и не имеет ничего общего» (Худ. А. Л. [Ледаков А. З.] 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок) // СВ.1879. № 89. 31 марта (12 апреля) С. 1.

Способам воспроизведения эмоций достаточно много внимания уделялось в текстах, посвященных физиогномике. В те годы, когда Репин писал свои картины, включая анализируемую картину, получила известность работа врача-психиатра, невролога, фотографа Г. Дюшенна де Булоня «Механизм человеческой физиогномики» (1862). Дюшенн воздействовал на мышцы лица при помощи электрического тока, вызывая на нем выражение различных эмоций, например: грусти, радости, ужаса, гнева и т. д.¹⁰⁸¹. Издание сопровождалось снимками, которыми впоследствии, по разрешению Дюшенна, пользовался Ч. Дарвин для иллюстрации своих выводов по наблюдению за эмоциями людей и животных. Сочинение Дюшенна не было переведено на русский язык, но как установила В. А. Кукушкина, исследования ученого стали известны в России со второй половины 1850-х годов, благодаря работам доктора медицины О. Ю. Ковалевского¹⁰⁸². Но особенно широко сведения об опытах Дюшенна распространились в русском обществе после публикации книги И. М. Сеченова «Физиология нервной системы» (1866), в которой физиолог воспроизвел таблицу соответствия выражений и соответствующим им мышц. В среде художников и Репину, в частности, могли быть знакомы идеи Дюшенна благодаря лекциям по анатомии в ИАХ. Скульптор М. М. Антокольский, учившийся Академии в одно время с Репиным вспоминал о занятиях К. Ф. Гепнера, занимавшего пост преподавателя анатомии, в годы его обучения в конце 1860-х годов:

Гепнер первый в своих лекциях соединил слово с делом (он привозил нам части трупов, познакомил нас с теорией Дюшенн де-Булоня, считавшегося тогда еще шарлатаном, на его теории, однако, Дарвин впоследствии основал свои идеи о “сокращении мышц”), одним словом профессор Гепнер вдохнул в нас что-то свежее, новое...¹⁰⁸³.

Действительно, Гепнер стал показывать результаты электро-физиогномических опытов французского ученого раньше их актуализации во Франции¹⁰⁸⁴. В тоже время Гепнер следовал давней традиции классификации и изображения страстей и аффектов, восходящей к трактату Ш. Лебрена «О методе выражения страстей»¹⁰⁸⁵. Выражение лица, которое Репин придал Софье, вызывает ассоциации с опытом Дюшенна с актрисой, сыгравшей Леди Макбет. Выражение эмоций на ее лице напоминало ученому «женщин в

¹⁰⁸¹ См.: Карпова Т. Л. Указ. Соч. С. 100–101.

¹⁰⁸² Кукушкина В.А. Физиогномика между наукой и искусством: случай И.А. Сикорского. Выпускная квалификационная работа (магистерская диссертация). СПб.: ЕУСПб, 2021. С. 39–40.

¹⁰⁸³ Стасов В. В.(ред.) Марк Матвеевич Антокольский, 1843-1909: Его жизнь, творения, письма и статьи. С. 913.

¹⁰⁸⁴ См., подробнее: Кукушкина В. А. Указ. Соч. С. 48–49.

¹⁰⁸⁵ Там же, 49.

истории, которые были известны своей жестокостью»¹⁰⁸⁶. Лицо послушницы также имеет сходство с одной из фотографий опытов Дюшенна, на котором представлена девочка, чье выражение лица передает состояние сосредоточенности. Скорее всего, Репину могли быть знакомы фотографии этих опытов, учитывая его увлечение физиогномикой, и он их мог использовать при воссоздании эмоционального состояния действующих лиц своего полотна¹⁰⁸⁷.

Отметим, что критики расходились в трактовке психологического состояния, выраженного на лице царевны Софьи: одни писали, что она находится в ужасе от повешенных за окном стрельцов¹⁰⁸⁸, другие, что она напротив испытывает ярость, гнев¹⁰⁸⁹; были и те, кто полагал, что неясно какое выражение стремился придать художник Софье¹⁰⁹⁰. Отчасти, подобное расхождение в прочтении эмоций¹⁰⁹¹, переданных Репиным можно объяснить тем, что состояние человека, испытывающего ужас или гнев, была отчасти сходной, если верить естественнонаучным трактатам той поры. В 1872 году почти одновременно с английским оригиналом, в России был опубликован перевод книги Ч. Дарвина – «О выражении ощущений у человека и животных»¹⁰⁹², выполненный зоологом А. О. Ковалевским, а 1873 году вышло переложение трактата Дарвина – «Язык чувств», ставшее чрезвычайно популярным. В этом издании о чувстве гнева отмечалось:

Не многие способны, однако, долго думать о ненавистной особе без внутреннего чувства злобы, и ее внешнего выражения. Когда обидчик совершенно ничтожен, мы ограничиваемся презрением, пренебрежением. Когда-же напротив противник

¹⁰⁸⁶ Duchenne de Boulogne G.-B. *Mécanisme de la physionomie humaine où, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris: Baillière, 1876. С. 170.

¹⁰⁸⁷ Любопытным представляется то, что впоследствии репинскую «Царевну Софью» стали использовать как иллюстрацию работы лицевых мышц в учебнике по пластической анатомии для Высшего художественного училища. См.: Тихонов М. Т. *Курс пластической анатомии человека. Лекции, читанные в Высшем Художественном Училище*. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1906]. С. 140. Благодарю В.А. Кукушкину за указание на этот источник. См. также об этом: Кукушкина В. А. Указ. Соч. С. 27. Прим. 113.

¹⁰⁸⁸ См.: -ов. Музеи и выставки. Передвижная художественная выставка // СИ. 1879. № 97. 10 апреля. С. 3.; Z. В мире искусств. Передвижная выставка // СИТ. 1879. № 16. 28 апреля. С.109.

¹⁰⁸⁹ Н. А. [Александров Н. А.?] Две художественные выставки. Седьмая передвижная выставка // ВИ. 1879. Т. XXI. № 530. 3 марта. С. 190; Посторонний посетитель. Мелочи из Петербургской жизни. Седьмая передвижная выставка произведений с.-петербургской артели художников // Нева. 1879. № 10. 11 марта. С. 154.

¹⁰⁹⁰ А. В-ский. Седьмая выставка картин в Академии наук // ПЛ. 1879 № 46. 7 (19) марта. С.2; (Худ. А. Л. [Ледаков А. З.] 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок) // СВ.1879. № 89. 31 марта (12 апреля) С. 1; Эм. [Матушинский А.Г.] Художественная хроника // Голос.1879. № 88. 29 марта. (10 апреля). С.1.

¹⁰⁹¹ Заметим, что впоследствии «Царевну Софью» киевский психиатр, специалист по физиогномике – И. А. Сикорский использовал как иллюстрацию к выражению гордости. См.: Сикорский И. А. *Всеобщая психология с физиогномикой, в иллюстрированном изложении*. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1904. С. 512. Благодарю за указание на этот источник В. А. Кукушкину. Также об этом, см.: Кукушкина В. А. Указ. Соч. С. 27. Прим. 113.

¹⁰⁹² Отметим, что художники также интересовались сочинениями Дарвина и читали их, в частности на это указывал М. Антакольский, см.: Стасов В. В.(ред.) *Марк Матвеевич Антакольский, 1843-1909: Его жизнь, творения, письма и статьи*. С. 915.

сильнее нас <...> ненависть достигает высшей степени, близко граничащей с ужасом¹⁰⁹³.

Современники Репина сравнивали изображенную на картине царевну с хищным зверем. В отзыве во «Всемирной иллюстрации» подчеркивалось:

Софья не двигается; она уперлась каблуками о пол, она налегла всей своей тяжелой фигурой на стол и точно окаменела. Тем не менее, вы чувствуете, что в ней все ходит ходуном, что под этими окаменелыми контурами совершается адское движение бушующей крови, в груди клокочет огненный, неудержимый дух бешенства, злобы, досады; и Софья – вот-вот – готова броситься сейчас, как разъяренный зверь, на кого попало. Но, точно железными оковами, грудь ее сжата собственными руками, и выпученные глаза бесцельно остановились в своих кровавых орбитах¹⁰⁹⁴.

Неудивительно, что при восприятии картины возникали ассоциации сходства Софьи с дикими зверями. История сопоставления людей с животными, как показал Ю. Балтрушайтис, прослеживается с древнейших времен¹⁰⁹⁵. Сходные, с автором заметки во «Всемирной иллюстрации», впечатления от картины выражал Крамской, в часто цитируемом исследователями письме к Репину: «Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы, что совершенно отвечает истории»¹⁰⁹⁶. Зрители отмечали в облике царевны не столько физиогномическое сходство с животными, сколько находили тождество в проявлении эмоций ярости и гнева, одинаково характерных как для животных, так и для людей, что продемонстрировал в своей работе Дарвин¹⁰⁹⁷.

Ряд посетителей выставки, также обращаясь к сопоставлению царевны Софьи с хищницей, напротив, полагали, что художник передал её эмоции на картине чересчур сдержанно, что сестру Петра I на картине едва ли можно узнать. Так, друг Репина, композитор Мусоргский подчеркивал в письме к Стасову:

А между тем, благодаря Вам и иным крупным друзьям, я осмелился <...> узнать эту правительницу Софью. Затем наш друг, художник первоклассный, не захотел поучиться у современников Софьи прежде предприятия его картины? Если б она, т.е. Софья, из опочивальни вошла в молитвенную келью и, увидев братнии безобразия, как тигрица кинулась бы к окну и отвернулась, а глаза ее сошлись бы у

¹⁰⁹³ Язык чувств: Популярное изложение сочинения Дарвина "О выражении ощущений у человека и животных" СПб.: В.П. Турба, 1873. С. 79–80.

¹⁰⁹⁴ Н. А. [Александров Н. А.?] Две художественные выставки. Седьмая передвижная выставка // ВИ. 1879. Т. XXI. № 530. 3 марта. С.191.

¹⁰⁹⁵ См.: Балтрушайтис Ю. Зоофизиогномика // Мазур Н. Н. (ред.) Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры. С. 217–220.

¹⁰⁹⁶ Письмо И.Н. Крамского к И.Е. Репину от 14 февраля [18]79 г. // Переписка И.Н. Крамского. Т. 2. Переписка с художниками. С. 384.

¹⁰⁹⁷ См.: Дарвин Ч. Р. О выражении ощущений у человека и животных. СПб.: Тип. Ф.С. Суцинского, 1872.

*самой переносицы и застыли, и она застыла сама с зачугуневшими кулаками, - я понял бы художника, я узнал бы Софью*¹⁰⁹⁸. (курсив мой – М.Ч.).

Стасов, выступивший в прессе, уже после письма Мусоргского выразил относительно картины сходные с композитором суждения относительно позы и выражения, которые придал Софье Репин:

Софья остановилась – но чего ей останавливаться? Я не верю, чтоб она в то мгновение остановилась: это слишком театрально и слишком искусственно. Не та женщина была! Да еще полу-азиатка, родная сестрица будущего Петра Алексеевича! Прочитайте его жизнь – да и ее тоже: эти люди в “позы” не становились, и не задумывались. <...> *Софья бросилась бы стремительно к окну, все тело бы ее рванулось вперед, как зверь, к решетке, к врагам.* Время ли тут застывать! До пластических ли поз ей было!¹⁰⁹⁹ (Курсив мой – М.Ч.).

Заметим, что впоследствии, критики не видели в «Царевне Софье» той театральнойности, которую заметил в картине Стасов¹¹⁰⁰. Критик считал, что в русском искусстве того времени невозможно было создание исторических картин. Стасов полагал, что Репину, не следует заниматься исторической живописью, поскольку, по его мнению, художник не обладает даром проникновения в прошлое, который должен быть у живописца, взявшегося разрабатывать исторические сюжеты.

Как видно из анализа критических отзывов на картину, приведенных выше, статичная поза и экспрессивное выражение, которое придал Репин Софье, вызывало непонимание у посетителей выставки. В газете «Голос», в заметке, посвященной московской жизни, приводились диалоги якобы подслушанные на передвижной выставке:

- А вот и “Софья”, Репина! <...> – Восхитительно! протянул он и почмокал губами.

- Ух, даже страшно становится! заметил какой-то длинноволосый барин. – Руки развесила, точно царевна отдохновению предаваться изволит!

- А вы, что-ж думаете, задорливо возражает первый: - при сильном нервном возбуждении этого разве быть не может?

¹⁰⁹⁸ Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову. Петербург, 7 марта 1879 г. // Мусоргский М. П. Письма. С. 258.

¹⁰⁹⁹ В.С. [Стасов В. В.] Художественные выставки // НВ. 1879. № 1093. 15 (27) марта. С. 3.

¹¹⁰⁰ В частности, К. И. Чуковский в 1914 году, когда «Царевна Софья» станет уже классикой русского искусства, отметит простоту выражения Софьи, также прибегнув к сравнению с хищным зверем, но уже не увидит в картине той театральнойности о которой говорит В. В. Стасов: «...его “Софья”, например, после казни стрельцов просто стоит, скрестив руки, без всяких поз и гримас, просто стоит и глядит, и все же в ней высшее выражение отчаяния, ярости, гнева, такого пылания души, которого не погасит даже смерть! Она не мечется по своей могиле-тюрьме, - волчиха, попавшая в яму, - она просто стоит и глядит, и в этой простоте нет, не-театральности, в этом отвращении к эффектам – национальное величие Репина» (Чуковский К. И. Об И. Е. Репине // Нива. 1914. № 29. С. 577.).

- Ничего я не думаю; вижу только, что не естественно. Не охотник я до картин, которые нужно смотреть с курсом физиологии в руках¹¹⁰¹.

Относительно упоминания физиологии в приведенном фрагменте, следует обратиться к более широкому контексту по истории психологии в России второй половины XIX века. В 1872 году вышла книга философа, историка, правоведа К.Д. Кавелина – «Задачи психологии», в которой он выступил против доминирующего в ту пору материалистского взгляда на человеческую психику. Он полагал, что в первую очередь следует уделять внимание нравственным вопросам психического состояния человека, культурному контексту, а уже потом исследовать реакцию организма, прибегая к физиологии. В полемику с ним вступил физиолог И. М. Сеченов, который напротив считал, что первичной задачей ученого является изучение процессов нервной системы при исследовании психического состояния человека. У этой дискуссии была политическая подоплёка, связанная с дебатами о национальном характере, который ввелся в русском обществе, начиная с 1860-х годов. Как показали И. Сироткина и Р. Смит, Кавелина смущал взгляд Сеченова на то, что действия человека детерминированы, а не связаны со свободной волей, поскольку это могло усугубить пассивность и беспомощность русского народа¹¹⁰². Ученые подчеркивают: «В то время как либеральная интеллигенция [к которой принадлежал Кавелин, - М. Ч.] жаждала реформ и призывала к действию, наука, казалось, оправдывала фатализм и сохранение политического status quo»¹¹⁰³. В пандан к этой дискуссии в ту пору обсуждался вопрос о проблемах государственного управления и судопроизводства, проводились социально-психологические исследования относительно преступности, изучалась психология толпы и пр.¹¹⁰⁴ Таким образом дискуссия между Сеченовым и Кавелиным стала одной из значимых в 1870-е годы и очевидно оказала влияние на трактовке критиками психологического состояния царевны Софьи, переданного Репиным на картине.

Современников также смущало ярко бросающееся в глаза, сходство Софьи с портретными изображениями Петра I. Большая часть рецензентов полагала, что художник плохо ознакомился с источниками и, придав ей сходные черты с братом, Репин погрешил против исторической правды, поскольку, как отмечал Матушинский: «Не происходя от

¹¹⁰¹ Московские заметки. Из угла в угол по передвижной выставке // Голос. 1879. № 118. 24 апреля (6 мая). С. 2.

¹¹⁰² См. об этом: Сироткина И., Смит Р. История психологии в России: краткий очерк с авторскими акцентами: препринт WP6/2016/01. М.: Издательский дом. Высшей школы экономики, 2016. (Серия WP6 «Гуманитарные исследования»). С.10. URL:https://www.hse.ru/data/2016/05/04/1128303222/WP6_2016_01____.pdf (Последняя дата обращения: 30. 06. 21).

¹¹⁰³ Там же.

¹¹⁰⁴ Там же.

одной матери с Петром, Софья, по-видимому, совсем не была на него похожа»¹¹⁰⁵. Другой критик из сатирического журнала «Свет и тени», споря с Матушинским, указывает на портрет царевны Софьи, экспонировавшийся на Антропологической выставке, которая проходила в Москве 1879 году, в котором обнаруживалось сходство царевны с Петром. Тем не менее, переписка Репина со Стасовым свидетельствует о внимательном изучении визуальных источников художником, которые он копировал. Изучив как визуальные, так и письменные источники, по поводу внешнего вида Софьи и её характера, Репин принимает решение придать ей сходные с братом черты лица. В конце 1878 года, он пишет Стасову письмо:

Дорогой Владимир Васильевич! Тотчас после Вашего письма мне надобно было писать Вам: Вы хотели прислать мне ту удивительную фотографию Петра (Сербскую). Ох, это было бы хорошо! Лица Софьи я все еще не оканчиваю и думаю, что глаза Петра мне кое-что дадут¹¹⁰⁶.

Несколько рецензентов подчеркнули, что Репин принял верное решение, придав чертам Софье сходство с Петром, в газете «Киевлянин» отмечалось, что, посмотрев на картину сразу можно определить, что изображенная на картине персона является сестрой Петра Великого¹¹⁰⁷. Художественный критик Александров отмечал:

Вам невольно представляется тот исторический момент, выражением, которого была Софья; в одном ее лице вы видите упорную борьбу против петровской партии целой допетровской Руси... И Репин с художественной стороны глубоко прав, придавши лицу Софии черты Петра; только такое лицо и такие черты могут вполне выразить ту идею, какой задался художник и которая характеризует исторический момент¹¹⁰⁸.

Противопоставление Софьи как олицетворения допетровского времени и Петра I, к которому прибегает Александров, напоминает, с одной стороны, риторiku, которая возникала при рассмотрении критиками картины Н. Н. Ге «Петр I и Алексей» - поднимавшей центральный вопрос русской истории – «отцов и детей»¹¹⁰⁹, с другой – рассуждения Репина о том переломе, который совершился в начале царствования Петра.

¹¹⁰⁵ Эм. [Матушинский А. Г.] Художественная хроника // Голос. 1879. № 88. 29 марта. (10 апреля). С. Также об этом, см.: -ов. Музеи и выставки. Передвижная художественная выставка // СИ. 1879. № 97. 10 апреля. С. 3; *** [Флеров С. В.] Передвижная выставка // МВ. 1879. № 95. 16 апреля. С. 3.

¹¹⁰⁶ Письмо И.Е. Репина В.В. Стасову от 11 декабря 1878 г. // И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877-1894. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 40.

¹¹⁰⁷ Н. М-ч. 7-я передвижная выставка картин. Репин и его картина «Царевна Софья» // Киевлянин. 1879. № 125. 20 октября. С. 2.

¹¹⁰⁸ Александров Н.А. Наши Художественные дела // Слово. 1879. Май. С. 195.

¹¹⁰⁹ О дискуссии вокруг картины Н. Н. Ге, в контексте вопроса об отцах и детях, см. соответствующий раздел этой главы.

Художник Крамской принял картину Репину также восторженно как критик Александров. Он подчеркивал, что на фоне многих картин, написанных на сюжеты из русской истории, «Царевна Софья» несмотря на недостатки, выгодно выделяется. В письме к Третьякову он отмечал по поводу критических отзывов на «Царевну Софью», в которых подчеркивались в основном недостатки репинской картины:

К картинам Русской истории <...> нельзя прилагать шаблонной эстетики западного искусства. Мир нашего народа (внутренний) так мало нам, воспитанным на западных взглядах, доступен, что мы готовы утверждать, что это не похоже только потому, что не знаем какую физиономию имела эта жизнь действительно»¹¹¹⁰.

Крамской выдвигает гипотезу, что критики применяют критерии, принятые на Западе, при рассмотрении произведений на сюжеты из русской истории, которая была достаточно слабо изучена на тот момент, по мнению художника. Крамской также считал, что Софья выглядела именно так, как ее изобразил Репин:

Какая могла быть София? Вот точно такая же как некоторые наши купчихи, бабы, содержащие постоянные дворы и т.д. Это ничего, что она знала языки, переводила, правила государством, она в тоже время могла отодрать девку за волосы, и проч. одно с другим вполне уживалось в нашей старой России¹¹¹¹.

Как Крамской, так и другие рецензенты, по большому счету, проецировали свои собственные представления о царевне Софье, интерпретируя репинскую картину. Хотя, справедливости ради, подчеркну, что Крамской был прав, когда отмечал недостаток изучения национального прошлого. Как раз именно в эту пору историки стали активно заниматься разработкой русской истории, вводя в научный оборот ранее неизвестные источники и предлагая новый, более критичный взгляд на события из неё.

Исторические полотна И.Е. Репина как психологические этюды.

Отметим, что во второй половине XIX века русских историков занимал вопрос о роли воображения при изучении деятелей прошлого. Так, Н. И. Костомаров, предвзято статью «Личности смутного времени», опубликованную в «Вестнике Европы» в 1871 году, заметил особенность изучения отечественного прошлого:

Часто там, где источники предоставляют в наше распоряжение одни только названия, мы воображали себе лица, общества, учреждения; там, где перед нами мелькали только неясные черты, мы видели характеры, угадывали побуждения, указывали причины и последствия. Многое из того, что мы привыкли считать

¹¹¹⁰ Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 06.04. 1879 г. // Крамской И. Н., Третьяков П. М. Переписка. 1869–1887. С. 252–253.

¹¹¹¹ Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 14 мая [18]79 г. // Там же. С. 255.

достоянием науки, пришлось бы <...> выбросить вон, если бы достояние — это подвергнуть надлежащим образом беспощадному ножу критического анализа. <...> *Наша русская история, особенно древняя, легко подвергается этому недостатку, потому что значительная часть ее источников отличается теми качествами общности, сухости, недосказанности, маложизненности и удобоподатливости различным толкованиям, которые вызывают деятельность воображения.* Но там, где есть простор воображению, легко увлекает нас в заблуждение и сердце. Как только является воображению повод, за отсутствием ясных данных, создавать образы и делать выводы, сердце побуждает нас вымышлять именно так, как ему хочется. Отсюда происходят вредное для исторической правды возведение в апотеозу исторических деятелей, преувеличения, направление в одну известную сторону изображаемых событий, предпочтения одних сказаний другим на том только основании, что первые более согласуются с нашим чувством, чем другие, ревнивое прилипание к одному способу толкования и безусловное устранение всякого иного; наконец, обращение предположений в догматы, будто бы не требующие проверки, не допускающие опровержений¹¹¹². (курсив мой – М.Ч.).

Интересно заметить, что историков в ту пору занимал вопрос о том, какую роль историческая наука может сыграть для развития исторической живописи, поскольку художникам из-за недостатка изучения национального прошлого, приходилось иметь дело с сухими фактами и прибегать к помощи воображения, о котором подробно пишет Костомаров. В рассмотренных нами лекциях 1872 года, прочитанных Забелиным в МОЛХе, говорилось следующее о воспроизведения древнерусского человека:

Тамошняя натура, как мы заметили в первом чтении, совсем исчезла. Ее воспроизведение дело очень мудреное, требующее глубочайшего или тончайшего изучения. Но уже не формы только, а самого духа древности. Конечно художник обладает еще лучшею высшею силою для этого он обладает художественным прозрением, прониканием в духовную сущность предмета, которое это прозрение или данное чутье избавляет его очень часто от тяжелых трудов долгого и кропотливого изучения»¹¹¹³.

Историк также уделял подробное внимание в этих беседах и тому, что современные актеры не в состоянии воспроизвести характерных для предыдущих столетий телодвижений, даже

¹¹¹² Костомаров Н.И. Личности смутного времени // ВЕ. 1871. Т. III. № 6. Июнь. С. 497–498.

¹¹¹³ Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картине [черновики лекций в Московском обществе любителей художеств, 1872 // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. Л. 282.

надевая исторический костюм, поскольку манеру свойственную людям того или иного сословия, той или иной эпохи нельзя скрыть костюмом или исторической обстановкой¹¹¹⁴.

Репин не мог слышать этих лекций, однако он был знаком с Забелиным, писал его портрет в 1877 году. Хотя у нас нет сведений о том, брал ли художник консультации у историка, интересно заметить, как Репин меняет свое решение относительно одевания царевны Софьи. Изначально он просит Стасова прислать ему какой-нибудь театральный костюм, воспроизводящий допетровский наряд царевны из Александринского театра. Но, в следующем письме он отмечает:

А об костюмах, знаете, что: я теперь изучил костюм этой эпохи и думаю, что в театре Вы ничего подходящего не найдете (женские костюмы они уродуют на настоящий манер), и если это с корсетом и другими усовершенствованиями) нашего времени, то не нужно¹¹¹⁵.

Из воспоминаний дочери Репина известно, что для картины костюм сшила супруга художника¹¹¹⁶, поскольку подходящего в театральных костюмерных по-видимому так и не нашлось.

Спустя два года после появления репинской «Царевны Софьи», критики все же стали определять ее как произведение «исторического жанра», однако все равно оценивали, как неудачный опыт художника. Так, автор заметки о творчестве Репина в «Огоньке» квалифицировал картину Репина как:

психологический этюд в известной исторической обстановке. Вместо того, чтобы взять первую попавшуюся женщину в испуге, переживающую в данную минуту ужас и последствия своих поступков, г. Репин воспользовался историческим эпизодом и взял для своего этюда царевну Софью¹¹¹⁷.

Следует обратить внимание, что в 1885 году примерно в таких же выражениях строилось рассуждение относительно «Ивана Грозного и сын его Иван 16 ноября 1581»:

Но Иван ли это Грозный? почему это должен быть Иван? Это просто сильно потрясенный убийца, обезумевший от неожиданного результата человек. Сохранившиеся портреты Ивана не дают возможности признать его в этих искаженных чертах. <...>

Эта картина – скорее поразительно написанный психический момент, возможный всюду и всегда, как возможен и самый факт. Нам кажется, что не будет

¹¹¹⁴ См. подробнее: Там же. Л. 280–281.

¹¹¹⁵ И. Е. Репин к В. В. Стасову от 26 октября 1878 г. // И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894. С. 38.

¹¹¹⁶ Репина В. И. Из детских воспоминаний дочери И. Е. Репина // Нива. 1914. № 29. С. 571.

¹¹¹⁷ Диллетант. [Чуйко В. В.?]. Живопись и Живописцы. Академик И. Е. Репин // Огонек. 1881. № 45. С. 844

несправедливо вычеркнуть ее из разряда исторических. Что же касается до обстановки, то она тут только необходимая почва; она забывается и ничего не изменилось бы, если бы она была другая¹¹¹⁸.

Как в первом случае, так и во втором отмечается интерес Репина к пограничным психическим состояниям, выбранных для воспроизведения исторических лиц. В 1893 в «Артисте» была опубликована заметка В. М. Гаршина, в которой, подчеркивалось:

Иногда [в Репине] сильнее заговорит портретист, и если фантазию поразит жизненная концепция исторического прошлого, возникнут “Царевна Софья”, “Смерть царевича Иоанна”, картины поразительно бедные количеством персонажей, но еще более поразительно богатые индивидуально-исторической психологией, так что при виде их забывается и история, и почти портретная трактовка сюжетов, а встают в душе зрителя переживаемые им при созерцании этих картин громадные явления исключительной человеческой психологии¹¹¹⁹.

В связи с подобным прочтением критиками работ Репина, интересно замечание о психологизме произведений художника, сделанное психиатром П. П. Викторовым в брошюре: «Учение о личности как нервно-психическом организме» (1887)¹¹²⁰:

Необходимость точного совместного изучения психических явлений в связи с их физиологическими отношениями, в особенности сказывается в клинической психологии. Так мы не даром говорим о меланхолической и маниакальной улыбке душевнобольного, заключая по этим видимым признакам выражения о невидимых состояниях настроения. То же и в прикладной психологии, в области изящного искусства, с той, впрочем, разницей, что здесь нередко грубо-эмпирическая самонадеянность художника наталкивается на подводные камни научного неведения. Так, напр., здесь в Москве, в столь известной картинной галерее г. Третьякова, вы можете видеть знаменитую картину Репина “Иван Грозный”, изображающую момент, когда он убивает сына. Художник нарисовал грозного владыку с лицом слабоумного, но впал в очевидное противоречие, заставив виновника раскаиваться над своею жертвой, о чем можно судить по тому кровавому лобзанию, с которым отец припадает к холодеющему трупу сына [прим.: на физиономии последнего прекрасно выражена заячья улыбка умирающего, как

¹¹¹⁸ А. Г-ский Заметка об исторических картинах на XIII-й передвижной выставке // ИВ. 1885. Т. XX. Март. С. 497.

¹¹¹⁹ В. М. [Гаршин В. М.] И. Е. Репин Характеристика (Посвящается памяти Всеволода Михайловича Гаршина) // Артист. 1893. №. 26. Январь. С. 46.

¹¹²⁰ Она была основана на докладе, который был прочитан П. П. Виктором на первом съезде психиатров в Москве, в 1887 году.

совершенно выразился один из моих товарищей, психиатров, осматривающих галерею во время съезда]. А мы знаем, что психическая реакция раскаяния не совместима с мимикой слабоумия!¹¹²¹

Таким образом, работы Репина впоследствии использовались врачами-психиатрами для иллюстрации того как психология применялась в специальных (выявления патологий) и прикладных целях, отмечая погрешности в передачи эмоционального состояния персонажей в художественных произведениях, связанных с отсутствием у художника специальных знаний.

По большому счету, Репина занимало проникновение в психологию деятелей прошлого, выявление типических черт, которые были им свойственны. Подобного рода научный вопрос привлекал историков, начиная с 1860-х годов. Забелин, ставивший одной из своих задач изучение народной психологии (вероятно под влиянием работ М. Лацаруса)¹¹²², в рецензии на один из томов «Истории России» с древнейших времен Соловьева» отмечал:

В личности все узлы, разгадка и разъяснение всему, всем вопросам, какие ставит не только разработка прошедшего народной жизни, но и современное развитие народа. Раскройте существенные черты личности в данное время и тогда будет понятно, почему в это именно, а не другое время возбуждались те или другие события, почему так или иначе разрешались жизненные политические и общественные вопросы, почему такой, а не иной характер принимали и эти события, и разрешение жизненных вопросов. Говоря о личности в этом смысле, мы разумеем общий ее тип, общие черты лица данной эпохи¹¹²³.

Забелин подчеркивал, что именно выдающиеся деятели своего времени выражают типические его черты.

Неудивительным теперь представляется, что в конце столетия после появления исторических картин Репина, которые представляли собой своего рода психологические этюды, психиатры начинают писать исследования о душевном состоянии деятелей прошлого. В частности, харьковский психиатр П.И. Ковалевский положил начало жанру патографии (т.е. изучению известной личности с точки зрения развития ее психики) в

¹¹²¹ Викторов П. П. Учение о личности как нервно-психическом организме. М.: К. Т. Солдатенков, 1887. С. 8–9. Благодарю В. А. Кукушкину за указание на этот источник.

¹¹²² Историк А. В. Топычканов отмечает, что Забелин обращал внимание на «народно-психологию» Лацаруса, однако отмечает, что в сочинениях историка влияния работ немецкого ученого обнаружить не удалось, см.: Топычканов А. В. Указ. Соч. С. 55.

¹¹²³ Забелин И. Е. Русская личность и русское общество накануне петровской реформы. История России с древнейших времен, соч. Сергея Соловьева, том тринадцатый. М. 1863. // Забелин И.Е. Опыты изучения русских древностей и истории. Ч. 1. С. 87.

России. В конце XIX века-начале XX века он опубликовал исследования по изучению психических состояний известных деятелей прошлого – «Иоанн Грозный и его душевное состояние: психиатрические эскизы» (1893) и «Петр Великий и его гений» (1900)¹¹²⁴.

Как видно, для современников большое значение играло то психофизиологическое выражение, которое придал царевне Софье Репин, приводившее их в недоумении при определении жанровой специфики полотна. Но впоследствии это восприятие картины перестало быть, актуальным хотя периодически психологизм исторических картин отмечался в отзывах. Так, И. Э. Грабарь сравнивал в 1896 году подход Репина и Сурикова к репрезентации прошлого:

И. Е. Репин – реалист везде и во всем, и его “Софья” написана и комментирована с современной точки зрения; это неполное отделение себя от настоящего, это не всецелое перенесение себя и своей мысли в прошлое, это скорее верно и тонко подмеченные законы психологии, знание души, а главное – это непонимание Софьи и атмосферы, ее окружавшей путем чутья, а понимание чисто рассудочное у много и талантливого человека. В “Казни Стрельцов” Сурикова преобладает нота грустная, меланхоличная, хотя и тяжелая, и давящая вас, но давящая с оттенком жалости и пощады, у г. Репина эта нота страшная, грозная, и он не хочет жалости, он не дает пощады. И вот, при всем ужасе, какой должен навевать вид стрельцов перед казнью в картине В. И. Сурикова – вы не чувствуете этого страшного негодования, не чувствуете, по крайней мере, в той мере, в какой заставил бы почувствовать вас И. Е. Репин и какой нагоняет на вас его “Царевна Софья” с виднеющейся в окне головой челобитчика. Таким образом у последнего цель – быть ближе к истине, такой, какой ее видим и понимаем мы, – автор, “Казни Стрельцов”, стремясь к той же истине, пытается взглянуть на нее глазами лиц, которые тут же в произведении, говорят вам о себе из глубины этой далекой седой старины¹¹²⁵.

Следует отметить, что работа «Царевна Софья» впоследствии нашла отражение в русском изобразительном искусстве. В 1888 году несколько графических работ на этот сюжет выполнил А. П. Рябушкин. Подобно, Репину Рябушкин изображает царевну в келье, глядящей в окно на повешенных стрельцов¹¹²⁶. Однако, в отличие от Репина у Рябушкина

¹¹²⁴ Безусловно, до известных работ Ковалевского сложилась длинная предшествующая традиция изучения психических особенностей деятелей прошлого, в частности, большое влияние оказала работа А. Жоли «Психология великих людей», вышедшая в 1883 году. Кроме того, к психическим особенностям личности Ивана Грозного до Ковалевского обращался в 1883 году психиатр Я. Чистович, в работе посвященной истории медицины в России. Подробнее об этом, см.: Богатырев С. Н. Грозный царь или грозное время? Психологический образ Ивана Грозного в историографии // Russian History. 1995. Vol. 22. № 3. С. 288–289.

¹¹²⁵ Гр. [Грабарь И.Э.] Третьяковская галерея “Царевна Софья” // Нива. 1896. № 2. С. 41.

¹¹²⁶ Подробнее об этом, см.: Власова Р. И. Андрей Петрович Рябушкин: жизнь и творчество, 1861-1904. М.: Аватар, 2014. С. 28–29.

нет того пристального внимания к психофизиологическому состоянию Софьи, в большей степени, он сосредоточился на обстановке кельи.

В заключении мне бы хотелось вернуться к контексту 1879 года, когда критики сопоставляли «Царевну Софью» с перлом академической выставки 1864 года – «Княжной Таракановой» К. Д. Флавицкого; картина привлекла внимание как сюжетом, который составлял предмет секретной историографии в Российской империи, так и тем, что главным персонажем была прекрасная женщина, погибающая в тюрьме, а не классицистический герой¹¹²⁷. На первый взгляд, может, показаться, что работы действительно имеют немало сходных черт. Обе композиции сосредотачиваются на судьбе женщин, которые стали жертвами политического режима. Однако, автор фельетона в газете «Нева» обратил внимание на существенную разницу между двумя картинами:

Картину Репина сравнивают с известной картиной Флавицкого «Княжна Тараканова»; но там – изображено пассивное отчаяние, здесь энергия, подавляемая силой, но все-таки не падающая духом¹¹²⁸.

Приведенный выше пассаж, позволяет предпринять попытку определить иконографию, к которой может быть причислена работа Репина. Польский историк искусства Я. Бялостоцкий выделил в искусстве романтизма иконографию поверженного вождя и подробно рассмотрел ее на примере польского искусства XIX столетия. Исследователь проводит линию от иконографии мучеников к образу поверженного вождя, демонстрируя, что несмотря на то, что они терпели крах политический, они одерживали духовную победу (в качестве самого известного примера этой иконографии Бялостоцкий приводит «Смерть Марата» (1793) Жака-Луи Давида)¹¹²⁹.

Напомню, что Репин в 1880 году снова обратился к образу Софьи, где он её представил в качестве предводительницы стрельцов. В картине же Репин придает ей позу, свойственную для мужчины и черты лица, которые позволяют выявить сходство с Петром I, поскольку оценивает её как равного ему деятеля, но олицетворяющего допетровское время (когда Россия отличалась самобытностью и не было «разлада с народной жизнью»).

¹¹²⁷ Критики отмечали, что картина Флавицкого была на грани того, чтобы нарушить принцип декорума, поскольку героиня чуть не превратилась в труп. Кроме того, картина не заключала в себе никакого дидактического посыла, поскольку княжна была изображена в отчаянии, а не достойно принимающей свою судьбу, см.: Дмитриев Н. Д. Художественные новости в Петербурге // ОЗ. 1864. Т. 157. С. 883–899; П. К. [Ковалевский П. М.] По поводу академической выставки картин в Петербурге. Картины гг. Флавицкого, Бронникова, Филиппова, Трутовского, Клодта, Суходольского // Современник. 1864. Т. 105. С. 177–178; Буслаев Ф. И. Задачи современной эстетической критики // РВ. 1868. Т. 77. Сентябрь. С. 281.

¹¹²⁸ Посторонний посетитель. Мелочи из Петербургской жизни. Седьмая передвижная выставка произведений с.-петербургской артели художников // Нева. 1879. № 10. 11 марта. С. 154

¹¹²⁹ См.: Białostocki J. The image of the defeated leader in romantic art. См.: Białostocki J. The message of images: Studies in the history of art. Vienna: Irsa, 1988. P. 219–280.

В связи с этими обстоятельствами представляется, что полотно, созданное художником в 1879 году может быть включено в иконографический ряд поверженных вождей.

Рассмотрение широкого корпуса критических высказываний вокруг репинской «Царевны Софьи» позволяет по-новому взглянуть на развитие русской исторической живописи во второй половине XIX столетия не только в русле исторической науки, но и в связи с остро актуальными для той поры естественными науками: физиологией, психологией и физиогномикой. Впоследствии эти контексты почти перестали быть релевантными при анализе «Царевны Софьи», а психологизм стал привычной характеристикой произведений Репина – почти не требующей пояснений.

В ходе анализа становится очевидным, что реакция современников художника на «Царевну Софью» Репина не была однозначной. Одних задевало отступление от декорума (царевна Софья не могла быть столь вульгарна и некрасива), амбивалентность психологического состояния героини, а также вольное обращение с жанровыми конвенциями. Меньшинство – наоборот приветствовали эксперимент художника в исторической живописи, полагая, что Репин продемонстрировал экстраординарный подход к воспроизведению национального прошлого, выбрав проблемный период русской истории и представив царевну похожей на Петра Великого.

Несмотря на то, что большинство современников Репина сочли этот эксперимент в исторической живописи неудачным, художник сделал ещё более радикальный жест, создав в 1885 году «Ивана Грозного и сына его Ивана 16 ноября 1581 года», который как отмечали исследователи вряд ли был бы возможен без «Царевны Софьи»¹¹³⁰. Очевидно, что обе картины Репина не уместались в рамки традиционного понимания исторической живописи, которая формально все ещё считалась высшим живописным родом и таким образом наглядно демонстрировали уязвимость иерархии жанров.

3.4. «Что же это за эпидемия Иоаннов?!»: Образ Ивана Грозного в русской исторической живописи 1860–1890-х годов.

Несмотря на то, что в названии этого параграфа указано, что речь пойдет о произведениях живописи, свои рассуждения об образе Ивана Грозного в изобразительном искусстве второй половины XIX века, мы начнем со скульптуры.

В 1872 году Антокольский выставил на суд публики скульптуру «Иван Грозный», вызвавшую широкий общественный резонанс. Большинство критиков восприняли

¹¹³⁰ См., например: Ляковская О.А. Указ. Соч. М.: Искусство, 1982. С. 146.

произведение скульптора как новаторское¹¹³¹. Несмотря на это, критик журнала «Всемирная иллюстрация» (скорее всего А. И. Сомов), высказал отличное, не столь комплементарное мнение по поводу «Ивана Грозного» Антокольского:

Плохо, сказали мы, если “новая эра” русского искусства начинается с избитого мотива; но, если уже обращать внимание на значение и исполнение мотива, так появление этого “Иоанна” скорее говорит о бедности нашей художественной мысли, чем о чем-либо другом. *Неоспоримо, что Иоанн Грозный – богатая тема; но что же это за эпидемия Иоаннов?! В прозе, стихах, в гипсе и красках, везде Иоанны да Иоанны. Воля ваша, а “новой эры” в этой эпидемии мы положительно не видим и удивляемся дешевизне, с которую удружили этою похвалою молодому академику*¹¹³².

Таким образом, уже в 1870-е годы обращение к образу Ивана Грозного считалось трюизмом. Действительно, образ Ивана Грозного стал одним из наиболее воспроизводимых в различных видах искусства, начиная с 1860-х годов. По популярности этого образа в искусстве XIX столетия, может сравниться разве что образ Дмитрия Самозванца¹¹³³. Скульптор изобразил государя, сидящим на троне с книгой на коленях, углубившимся в раздумье, рядом с тронном, он поместил другой часто встречающийся в искусстве атрибут Грозного – царский посох, который можно трактовать двояко: с одной стороны, как символ власти, с другой, – как орудие его преступлений¹¹³⁴.

Скорее всего, прототипом скульптуры Антокольского были картон и картина Шварца «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1861, 1864) (это сходство замечали и современники художника)¹¹³⁵. Конечно, Антокольский опирался не только на работы Шварца. Среди предполагаемых источников были: статуя Вольтера, выполненная Гудоном и «Умиравший Наполеон» В. Вела¹¹³⁶.

¹¹³¹ См., например: В.С. [Стасов В.В.] Новая статуя // СВ. 1871. № 44. 13 февраля. С. 2; Ив. Тургенев Заметка // СВ. №52. 1871. 19 февраля (3 марта). С. 1.

¹¹³² С. [Сомов А. И. ?] Иоанн Грозный, статуя академика Антокольского // ВИ. 1871. № 120. 17 апреля. С. 248.

¹¹³³ См., например: Первая периодическая выставка картин Общества любителей художеств // Русская газета. 1881. 17 февраля. С. 2; Лейкин Н. Летучие заметки. На 9-й передвижной выставке картин (Сценка) // ПГ. 1881. № 52. 3 марта. С. 3; М. Москва в апреле // ЖО. 1881. № 19. 9 мая. С. 390.

¹¹³⁴ О посохе как о атрибуте Грозного, см.: Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С. 205–206.

¹¹³⁵ В частности, В. М. Максимов вспоминал: «На третнем экзамене В. Гр. Шварц выставил большой картон, рисованный углем. Сюжет: “Иван Грозный у гроба убитого им сына” был превосходно обработан. Фигуру Грозного целиком взял Антокольский для своей статуи с картины Шварца, но никто не упрекнул его в плагиате, так умело жид втер очки непонятливым нашим профессорам». (Максимов В. М. Автобиографические записки // ОРГ ГРМ. Ф. 18. Оп. 1. Ед. Хр. 2. Л. 82).

¹¹³⁶ В частности, один из рецензентов вспоминал эти источники при ее рассмотрении на выставке: «При всем желании видеть в замысле “Иоанна” что-либо новое, мы этого не можем и Гудоновский “Вольтер” и “Наполеон I” Вельса [sic!], так и проскакивают на нашу память» (С. [Сомов А. И. ?] Иоанн Грозный, статуя академика Антокольского // ВИ. 1871. № 120. 17 апреля. С. 247). Были среди критиков и те, кто решительно не находили сходства с «Вольтером» Гудона, см.: И.Б. Наше художественное дело за истекшее полугодие // ПЛ. 1871. № 141. 20 июля. (1 августа). С. 1-2.

Упомянутая выше работа Шварца стала одним из первых примеров, где Иван Грозный был представлен не как покоритель Казанского и Астраханского ханств, Сибири или создатель «Судебника», а как раскаявшийся убийца собственного сына. Несмотря на это, в отличие от ситуации со скульптурой Антокольского, первоначально критики сдержанно отреагировали на картину Шварца, рассуждая лишь о выражении лица Грозного на картине: передает ли оно его душевное состояние или нет¹¹³⁷. Крупных дискуссий вокруг картины не возникало. Однако, сам художник хорошо осознавал, что воспроизведенный им сюжет «может произвести неприятное впечатление»¹¹³⁸. Впоследствии, начиная с 1870-х годов критики постепенно начинают выделять роль Шварца в формировании образа Ивана Грозного в русском изобразительном искусстве¹¹³⁹ и А. К. Толстого в словесности и театре¹¹⁴⁰. В этом параграфе я попробую продемонстрировать как развивался образ Ивана Грозного в русской живописи 1860-х–1890-х годов, какие его вариации существовали и как это соотносилось с историческими дискуссиями той поры.

Подчеркну, что до царствования Александра II вряд ли было возможно представить Ивана Грозного в отечественной живописи как детоубийцу, тирана, да и просто как обычного человека, несмотря на то, что после выхода в 1821 году IX тома «Истории Государства Российского» Карамзина о жестокости первого русского царя было хорошо известно образованной публике¹¹⁴¹. Карамзин делил царствование Ивана Грозного на два периода: добродетельного правления и тирании. Историк подчеркивал, что: «Несмотря на все умозрительные изъяснения, характер Иоанна, Героя добродетели в юности, неистового кровопийцы в годах мужества и старости, есть для ума загадка»¹¹⁴². Собственно, благодаря Карамзину, который сравнил царя с Нероном, Калигулой и Людовиком XI в русской культуре и стал складываться образ Ивана Грозного как жестокого тирана. Труд Карамзина обладал высокими художественными достоинствами. Кроме того, «История Государства Российского» оставалась самым важным источником по сведениям о национальном

¹¹³⁷ Один из критиков писал: «...г. Шварца: “Иоанн Грозный у тела своего сына”, где особенно поражает самое лицо Грозного, на котором и отпечатались все следы души, на которую ничто не действовало». (Годичная выставка в Императорской академии художеств // СО. 1864. 1 дек. № 287. С. 2276).

¹¹³⁸ It represents Иоанн Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе. I send you a miniature of it. C'est un sujet très lugubre. <...> it may produce a disagreeable affect, because it represents a dead person and four candles around him. (Письмо В. Г. Шварца А. Г. Смирновой (Шварц) от 23 ноя. 1861 // ОР ИРЛИ Ф. 294. Д. 580. Л.6.)

¹¹³⁹ Впервые роль Шварца в развитии образа Грозного, была внятно обозначена 1878 году, см.: Н. Художественная выставка (Выставка произведений, предназначенных на всемирную Парижскую выставку в пользу “Красного креста”) // РМ. 1878. № 33. 4 (16) февраля. С. 2.

¹¹⁴⁰ А. С. Художественная выставка в Академии художеств. Статья III // СВ. 1876. № 92. 2 (14) апреля. С. 1.

¹¹⁴¹ Подобная ситуация складывалась и в театре, в связи с чем до середины 1870-х годов было большое количество постановок, главным героем которых был Иван Грозный, см., например: Зубков К. В. Иван Грозный на русской сцене 1860-х гг.: репрезентация монархической власти и драматическая цензура // Цензура в России: История и современность. Сборник научных трудов. Вып. 8. СПб., 2017. С. 91–92.

¹¹⁴² Карамзин Н. М. История Государства Российского. Т. IX. С. 438.

прошлом среди широких слоёв населения Российской империи, формируя представления о нём¹¹⁴³. По этим причинам он стал весьма популярным источником среди писателей и художников в 1860–1890-е годы, о котором мы еще скажем позднее, когда будем говорить о дискуссиях тех лет.

В сборнике А. А. Писарева «Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе» (1807), который оставался авторитетным изданием в художественной среде вплоть до второй половины 1850-х годов, художникам предлагался список сюжетов из эпохи царствования Ивана Грозного, которые были допустимы в живописи и скульптуре¹¹⁴⁴. Очевидно, что среди предлагаемых тем не было ни убийства сына, ни каких-либо эпизодов, где проявлялась жестокость первого русского царя и его опричников. Писарев отмечал, что все те события, которые связаны с его жестокостью носят скорее полулегендарный характер. После перечисления приличных для изображения сюжетов из этого периода русской истории, Писарев отмечал, что Иван Васильевич:

...по суровости своей и вспыльчивому нраву назван был *Грозным*. Пусть беспристрастная История помечает его жестокости, она одна пусть произносит решительный приговор, которого отголосок отдается в суждениях потомства¹¹⁴⁵.

Как видно, Писарев предполагал, что следует разделять задачи исторической науки, изящной словесности и изобразительного искусства. Очевидно, что в этих суждениях, он руководствовался принципом декорума. Писарев полагал, что цель словесности и свободного художества «общая: польза, приятность или удовольствие»¹¹⁴⁶. Согласно этой установке сюжеты, где каким-либо образом исторические личности представлялись с невыгодной стороны были нежелательны для воспроизведений в произведениях словесности и художеств.

Как мы неоднократно подчеркивали, начало царствования Александра II ознаменовалось значительными изменениями в общественно-политическом климате. Это отразилось и на оценке Ивана Грозного, как личности, так и политического деятеля. Как хорошо известно, в установленном в Новгороде в 1862 году памятнике «Тысячелетия России», изображение Ивана IV было исключено вообще. Памятник должен был

¹¹⁴³ Подробнее о роли «Истории Государства Российского» Карамзина в русской культуре, см.: Шмидт С. О. История Государства Российского в культуре дореволюционной России // Шмидт С. О. (историк) Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии / Рос. гос. гуманитар. ун-т. М.: РГГУ, 1997. С. 233–256.

¹¹⁴⁴ Писарев А. А. Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб.: Тип. Шнора, 1807. Ч. 1. С. 94–113.

¹¹⁴⁵ Там же. С. 112.

¹¹⁴⁶ Там же. Ч. 2. С. 1.

олицетворять единение царя с народом, а также декларировать, что, новое царствование отказывается от деспотического правления, а включение Грозного, противоречило бы этой идее. Кроме того, можно предполагать, что, убрав Грозного таким образом подчеркивалась, как отмечают исследователи, правота Новгорода над Москвой, во время процесса централизации при Иване Грозном¹¹⁴⁷. Исключение первого русского царя из памятника «Тысячелетия России» виделось некоторым историкам спорным. В частности, исследователь средневековой русской культуры и фольклора Ф. И. Буслаев отмечал по этому поводу, что у народа сложился более положительный образ Ивана Грозного, чем в ученой среде¹¹⁴⁸. Историк подчеркивал, что:

Упорно придерживаясь какого-нибудь ученого или даже журнального мнения, можно заподозрить народную былинку в пристрастии, обвинить ее в невежественном понимании русской жизни; *но относительно Ивана Грозного этого допустить нельзя, потому что некоторые из современных историков, совершенно игнорируя русские былины и исходя совершенно от иной точки зрения, сошлись, однако, с ними в понятии о высоком значении Ивана Грозного в русской истории*¹¹⁴⁹. (курсив мой – М. Ч.)

Буслаев был убежден, что русский мужик, зная историю по народным песням, будет искать изображение Ивана IV на памятнике, и в связи с его отсутствием, примет за него Ивана III¹¹⁵⁰.

В конце 1850-х годов ознаменовалось ослаблением цензуры¹¹⁵¹, в том числе и в отношении исторических исследований. Одним из центральных объектов дискуссий между историками и представителями интеллектуальных течений той поры, в том числе, стала эпоха царствования Ивана Грозного.

С конца 1850-х годов художники постепенно начинают воспроизводить сцены, где Грозный представлен неоднозначно. В 1857 году – появляется картина Плешанова «Иван Грозный и Иерей Сильвестр во время большого московского пожара 24 июня 1547 года»¹¹⁵², а в 1858 году художник Соколов выставляет эскиз картины «Прием Ивана Грозного посла

¹¹⁴⁷ О памятнике Тысячелетия России в Новгороде, см.: Майорова О. Бессмертный Рюрик. Празднование тысячелетия России в 1862. С. 137–165

¹¹⁴⁸ Буслаев Ф. И. Памятник тысячелетию России // Буслаев Ф.И., Мои досуги: Собр. Из период. изд. мелкие соч. Федора Буслаева: В 2 ч. Ч.2. Москва: Синодальная тип., 1886. С. 200. Мысль о том, что в народной среде отношение к Грозному было куда более положительно, чем в среде людей, получивших хорошее образование, можно проследить и в других работах ученого, см.: Буслаев Ф. И. Русский народный эпос // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб.: Издание Д. Е. Кожанчикова, 1861. С. 430. Также об этом, см.: Perrie M. The image of Ivan the Terrible in Russian folklore. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2002. P. 8–9.

¹¹⁴⁹ Буслаев Ф. И. Памятник тысячелетию России // Буслаев Ф.И., Мои досуги... С. 200.

¹¹⁵⁰ Там же. С. 201.

¹¹⁵¹ Подробнее об этом сказано в параграфе о сюжетах в живописи из секретной русской историографии.

¹¹⁵² Эта работа упоминалась нами в первой главе, при рассмотрении дискуссии об иерархии жанров.

Андрея Курбского». И, наконец, в 1861 году впервые появляется композиция Шварца, где Грозный представлен как детоубийца.

Скорее всего, при передаче образа Грозного художник ориентировался на европейские живописные образцы, где к тому моменту исторические персонажи уже изображались без идеализации. М. А. Чернышева заметила сходство позы Грозного с работой французского художника Делароша – «Наполеон в Фонтенбло»¹¹⁵³, которую художник мог видеть в Лейпциге, когда ездил по Германии. Однако, неидеализированные изображения исторических деятелей прошлого распространились в ту пору по всей Европе (в том числе они встречались в работах Ю. фон Шрадера, у которого Шварц брал уроки в Берлине), потому вряд ли можно свести позу Грозного на картине Шварца к какому-то одному визуальному источнику¹¹⁵⁴.

Шварц заимствовал сюжет своей композиции из «Истории Государства Российского» Карамзина. Историк отмечал:

Там, где столько лет лилась кровь невинных, Иоанн, обагрённый сыновнею, в оцепенении сидел неподвижно у трупа без пищи и сна несколько дней... 22 ноября вельможи, бояре, князья, все в одежде чёрной, понесли тело в Москву¹¹⁵⁵.

Шварц подробно следует за текстом Карамзина и выхватывает момент, когда Грозный сидит в оцепенении у гроба и перед тем, когда тело понесут для погребения, входящие в комнату персонажи, намекая на последующие события. Однако, Шварц мог совместить две точки зрения на образ Грозного Карамзина и Соловьева, который видел в Грозном жертву своих собственных поступков, когда рассуждал о психологическом портрете русского царя.

Вслед за Шварцем и Антокольским (поскольку скульптура оказалось гораздо популярнее, то формула представления Грозного транслировалась через нее), художники воспроизводили словно по одному шаблону один и тот же образ Грозного как тирана, старика, которым владеют пагубные страсти, и пр. По поводу банальности в передаче образа первого русского царя один из критиков недоумевал: «Сдвинутые брови, несколько морщин на лбу, худая, как скелет, фигура. Неужели только в этом полагают наши художники всю глубину и суть при воспроизведении Грозного?»¹¹⁵⁶.

Ряд критиков скептически рассматривали однобокость, с которой был представлен в русском искусстве Иван Грозный. Из множества произведений выбивались картины: А.

¹¹⁵³ См.: Чернышева, М. А. Paul Delaroche: The Reception of his Work in Russia. С. 582.

¹¹⁵⁴ О Шварце и распространении «исторического жанра», см.: Чукчеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца.

¹¹⁵⁵ Карамзин Н. М. История Государства Российского. Т. IX. С. 353.

¹¹⁵⁶ А. Л. [Ледаков А. З.] Выставка в Академии художеств // СВ. 1878. № 43. 12 (24) февраля. С. 2.

Д. Литовченко «Иван Грозный показывает свои сокровища послу Горсею», на которой первый русский царь был показан как хитрый дипломат (некоторые отмечали, что это наиболее удачное воспроизведение типа Грозного) и Г. С. Седова – «Иван Грозный и Василиса Мелентьева», основанная на сюжете одноименной пьесы Островского. Она вызвала много нареканий, поскольку Грозный не был на ней, по их мнению, похож на самого себя и совершенно было не ясно какие эмоции он испытывает, глядя на спящую женщину¹¹⁵⁷.

За рассуждениями о том, каким образом следовало представлять Грозного в искусстве, стояла полемика среди историков, которая развернулась после выхода в 1856 года VI тома «Истории России с Древнейших времен» Соловьева, где ее автор рассматривал эпоху царствования Ивана Грозного как один из важных этапов в становлении государственности¹¹⁵⁸.

Как и другие представители государственной школы (например, К. Д. Кавелин и Б. Н. Чичерин) Соловьев рассматривал Грозного как предшественника Петра I. Относительно же оценки характера Ивана Грозного, Соловьёв считал, что нельзя рассматривать личность Ивана Грозного, не учитывая царствований его предшественников и в отрыве от контекста того времени, когда он правил. Завершая психологический портрет царя, Соловьёв отмечал:

Не произнесёт историк слово оправдания такому человеку; он может произнести только слово сожаления, если, вглядываясь внимательно в страшный образ, под мрачными чертами мучителя подмечает скорбные черты жертвы...¹¹⁵⁹

На трактовку личности царя представителями Государственной школы оказала влияние оценка Белинского. Он был одним из первых, кто предложил отличную от Карамзинской трактовку царствования Ивана IV. Белинский был среди первых, кто высказал мнение, что Иван Грозный был предшественником Петра I¹¹⁶⁰. Критик, в рецензии на сочинение Н. Полевого «Русская история для первоначального чтения», отмечал следующее:

¹¹⁵⁷ См., например: Художник. Выставка художественных произведений // НВ. 1876. № 13. 12 марта. С. 1; Петербургские письма. Академическая выставка // ИГ. 1876. № 11. 14 марта. С. 87; Эм [Матушинский А. Г.] Художественная хроника // Голос. 1876. № 91. 31 марта (12 апреля). С. 2.

¹¹⁵⁸ Говоря о сложении положительного образа Ивана Грозного в трудах современных историков, Буслаев, вероятно, подразумевал представителей государственной школы. Более положительный взгляд историков государственной школы на личность Ивана Грозного отмечала М. Перри. См.: Perrie M. Op. Cit. P. 7.

¹¹⁵⁹ Соловьев С. М. Сочинения. История России с древнейших времён. Кн. 3. (Т.5-6). С. 689–690.

¹¹⁶⁰ В рецензии на романы И. Лажечникова «Ледяной Дом» и «Басурман» Белинский отмечал: «А характеры?... Вот могучий Иоанн III, первый царь русский, замысливший идею единовластия и самодержавия, установивший придворный этикет, сокрушивший представителей издыхавшего удельничества и поставивший власть царскую наравне с волею божией... *Вот Иоанн IV, этот Пётр I, не во-время явившийся и грозой dokonчивший идею своего деда...*» (курсив мой М. Ч.). (Белинский В. Г. Указ. Соч. Т.3. С 20.).

Есть два рода людей с добрыми наклонностями: люди обыкновенные и люди великие. Первые, сбившиеся с прямого пути, делаются мелкими негодьями, слабодушными; вторые – злодеями. И чем душа человека, огромнее, чем она способнее к впечатлениям добра, тем глубже падает он в бездну преступления, тем больше закаляется во зле. Таков: Иоанн: это была душа энергическая, глубокая, гигантская.¹¹⁶¹

Большинство же историков и мыслителей того времени основывались на концепции царствования Ивана Грозного, которая была выдвинута Карамзиным.

Резко воспринял оценку Соловьёва Погодин. В опубликованном в 1859 году очерке об Иване Грозном, он отмечал, что новая оценка царя, не подтверждается историческими свидетельствами. С возмущением историк указывал, что: «Надо же ведь, чтоб такое существо, потерявшее даже образ человеческий, не только высокий лик царский, нашло себе просветителей!»¹¹⁶²

Славянофилы, подобно Карамзину, делили царствование Ивана Грозного на два периода. Один из видных представителей этого течения К. С. Аксаков отмечал, что заслуги Ивана Грозного в государственной деятельности не оправдывают его нравственного облика Аксаков, отмечал, что:

Зверь, растерзавший многих в своей свирепости, не чувствует угрызания совести; но Иоанн был человек, - человек, дошедший до зверства, но помнящий, и помнящий бессильно, что он человек. <...> Иоанн был не такой тиран, который равнодушно лил человеческую кровь и мучил людей; он знал, он чувствовал всю свою мерзость, всю низость нравственного падения, и не имел сил или лучше не имел воли подняться.¹¹⁶³

Определенный резонанс приобрела дискуссия вокруг личности Ивана Грозного в 1871 году. В тот год К. Н. Бестужев-Рюмин, симпатизировавший историкам государственной школы, на заседании Славянского комитета выступил с докладом «Несколько слов по поводу поэтических воспроизведений характера Иоанна Грозного», который впоследствии был опубликован в журнале «Заря». В центр внимание историка попала драма А. К. Толстого «Смерть Ивана Грозного» (1867), хотя он и не называет прямо этого произведения, в котором Грозный показан как жестокий тиран, основываясь на

¹¹⁶¹ Там же. Т.2. С. 108.

¹¹⁶² Погодин М. П. Царь Иван Васильевич Грозный (1859) // Погодин М. П. Историко-критические отрывки. Кн. 2. М.: Синодальный тип. на Николаевской улице, 1867. С.173–197.

¹¹⁶³ Аксаков К. С. По поводу VI тома «Истории России» г. Соловьёва // Аксаков К. С. Государство и народ. М.: Институт русской цивилизации, 2009. С. 448.

концепции Карамзина. Бестужев-Рюмин, рассуждая об образе первого русского царя подчеркивал:

Пред нами является коварный тиран, самолюбивый и самовластный деспот и более ничего. То ли действительно представляет нам то лицо? Лицо Ивана Васильевича Грозного – весьма сложное и судить о нем можно только перенесясь с достаточною ясностью в ту эпоху, в которой он жил¹¹⁶⁴.

Историк также как Соловьев и другие представители государственной школы полагал, что политическое значение Ивана Васильевича равно Петру Великому, а его личность с психологической точки зрения представляет собой гораздо более сложное явление, чем воспроизведение его исключительно как тирана. Как отметила О. Б. Леонтьева, для Бестужева-Рюмина было важно, чтобы художники подходили к воспроизведению Грозного со строго исторической точки зрения¹¹⁶⁵. Ему ответил другой видный историк той поры, федералист Костомаров, в статье «Личность Ивана Васильевича Грозного», опубликованной в «Вестнике Европы». Он полагал, что Карамзин верно передал характер Ивана Грозного и что дальнейшим исследователям личности первого русского царя следовало лишь дополнять это изучение. Однако, историки пошли по другому пути и стали утверждать, что образ Карамзина «не соответствует действительности», представляя Ивана Грозного значимым государственным деятелем¹¹⁶⁶. С точки зрения Костомарова, Иван Грозный был «нервной личностью», которая

утвердила начало деспотического произвола и рабского бессмысленного страха и терпения. Его идеал состоял именно в том, чтобы прихоть самовластного владыки поставить выше всего – и общепринятых нравственных понятий, и всяких человеческих чувств, и даже веры, которую он сам исповедовал¹¹⁶⁷.

Таким образом, согласно Костомарову, созданный Карамзиным и воспроизводимый художниками в своих произведениях образ, вполне отвечал истинному характеру Ивана Грозного.

3.5. Следует ли изображать Иоанна Грозного в живописи? Формирование образа Грозного как безумца.

Вопрос о том следует ли вообще изображать Ивана Грозного и подобных ему исторических персон в изобразительном искусстве, особенно актуализировался в связи с экспонированием картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван, 16 ноября 1581 года»,

¹¹⁶⁴ Бестужев-Рюмин К. Н. Несколько слов по поводу поэтических воспроизведений характера Иоанна Грозного // Заря. 1871. Март. С. 84.

¹¹⁶⁵ Леонтьева. О. Б. Указ. Соч. С. 209-211.

¹¹⁶⁶ Костомаров Н. И. Личность Ивана Васильевича Грозного // ВЕ. 1871. Т. 6. № 5. С. 500.

¹¹⁶⁷ Там же. С. 522.

которая в 1885 году произвела огромный скандал в русском обществе, повлекший за собой введение цензуры художественных выставок¹¹⁶⁸.

Репин, основываясь на тексте Карамзина, взялся за довольно избитый к тому моменту образ Ивана Грозного как сыноубийцы. В этом ключе о ней рассуждал фельетонист радикальной монархической газеты «Гражданин»:

Это вечное трепанье Грозного в нашем искусстве становится просто смешно и жалко. Такое глупое приставанье к одной и той же исторической личности, и все со стороны скандала! Злодейство, самодурство, кровь, кровь и кровь... вот что силятся вытянуть на полотно русские художники – и это все для того, чтобы похлестче, чтобы более “толпились” около! Какое печальное направление! Оно еще печальнее потому, что развращает вкусы современной публики, ибо не оттого ли эта современная публика валит так на дешевые передвижные выставки, что знает, что там уж непременно будет выставлен какой-нибудь скандальчик, какого в академии, разумеется, ждать нельзя, а этой публике нужно чего-нибудь эдакого... знаете ли...¹¹⁶⁹

Известно, что одним из импульсов к созданию картины стала услышанная Репиным вторая часть симфонии «Антар» Н. А. Римского-Корсакова – «Мечь»¹¹⁷⁰. К. М. Ф. Платт обстоятельно продемонстрировал, каким образом эта картина была связана с актуальной проблематикой «отцов и детей»¹¹⁷¹. Репин поместил в название полотна дату 16 ноября 1581 года, которая вызывала ассоциацию с казнью народовольцев 1881, обвиняемых в убийстве Александра II 1 марта 1881. По мнению исследователя, картина представляет собой визуальный аналог выступлений В. С. Соловьева и Л. Н. Толстого, направленных Александру III, которые полагали, что покаяние и прощение являются более соответствующей мерой для предотвращения революционного насилия, чем смертная казнь¹¹⁷². Также это произведение Репина рассматривают как эксплицитное высказывание на политические события, связанные с казнью народовольцев. Публика, вероятно, понимала аллюзию, но открыто писать об этом не могла по цензурным соображениям¹¹⁷³. Как предполагают исследователи, именно поэтому полотно Репина не воспринималась как историческая картина. О картине, действительно редко говорили, как мы покажем дальше, как об историческом полотне, отмечая, что если убрать исторический антураж, то перед

¹¹⁶⁸ Подробнее об этом, см.: Шабанов А. Е. Указ. Соч. С. 241–250.

¹¹⁶⁹ Новая передвижная выставка // Гражданин. 1885. № 15. 21 февраля. С. 2.

¹¹⁷⁰ См.: Беседа с И. Репиным // Русское слово. 1913. № 14. 17 января. б. п.

¹¹⁷¹ См.: Platt K.M.F. Op. Cit. P. 111–119.

¹¹⁷² Ibid. P. 115.

¹¹⁷³ См.: Jackson D. The Russian Vision : the Art of Ilya Repin. Woodbridge, Suffolk, UK: ACC Art Books Ltd, 2006. P. 59–60; Шабанов А. Е. Указ. соч. С. 245–248.

нами обычный убийца с жертвой. Действительно ли только по политическим мотивам так говорили об «Иване Грозном и сыне его Иване» Репина?

Как было замечено кратко в параграфе, посвященном репинской царевне Софье, нам представляется, что художник положил начало образу Ивана Грозного как безумца, что могло нервировать высокопоставленную публику не меньше, чем заложенный политический подтекст. Нам представляется так же важным рассмотреть произведение Репина в контексте зарождения психиатрии, кажется, что подобный контекст сможет дополнить существующие интерпретации.

Прежде чем перейти к проблематике этого параграфа, следует вспомнить о скандале вокруг «Ивана Грозного» Репина. В отличие от других событий художественной жизни России той поры, он занял видное место в общественном сознании наряду с другими резонансными новостями. В частности, фельетонист газеты «Неделя» отмечал: «Петербург занят этой картиной едва ли не больше, чем смоленскими вулканами и разрушением дома Вяземского»¹¹⁷⁴. 5 февраля на страницах «Новостей и биржевой газеты» появилась сенсационная заметка о якобы открывшемся вулкане в г. Ельня под Смоленском, в имени генерала Тилена¹¹⁷⁵. Однако, через несколько дней в «Новом времени» профессор геологии А. А. Иностранцев отметил, что принятое за вулкан геологическое образование является подземным каменно-угольным пожаром¹¹⁷⁶. Вторая новость касалась трагического события – обрушения «Вяземской лавры», описанной в романе В. В. Крестовского – «Петербургские трущобы», в результате которого погибло несколько человек¹¹⁷⁷.

Картина действительно вызвала немало споров, многие газеты признавали технические достоинства репинского полотна, однако их смущал выбор и трактовка сюжета, которые вызвали чувства ужаса и отвращения¹¹⁷⁸. Несмотря на то, что критики писали об уникальности новой картины Репина, следует подчеркнуть, что она вполне соотносилась с тенденцией, которая стала развиваться в живописи французского Салона с 1870–1880-х годов, т.е. избытка кровавых сцен из прошлого¹¹⁷⁹. В частности, профессор анатомии ИАХ Ф. П. Ландцерт, прочитавший лекцию об анатомических погрешностях в

¹¹⁷⁴ Н. М. Петербургский сезон. Убийство в залах 13-ой передвижной выставки и новая картина г-на Репина // Неделя. 1885. № 7. 17 февраля. Ст. 283.

¹¹⁷⁵ О чем говорят. В смоленской губернии открылся вулкан // НиБ. 1885. № 35. 5 (17) февраля. С. 2.

¹¹⁷⁶ Иностранцев А. А. Вулкан в Смоленской губ. (письмо в редакцию) // НВ. 1885. №3216. 10 (22) февраля. С. 3.

¹¹⁷⁷ Катастрофа в доме князя Вяземского // НиБ. 1885. № 40. 10 (22 февраля). С. 3; НиБ. 1885. № 44. 14 (26). Февраля. С.2. Осмотр дома Вяземского // НиБ. 1885. № 44. 14 (26). Февраля. С.3.

¹¹⁷⁸ См., например: Вл. Мч. XIII-я передвижная выставка // Новости и биржевая газета. 1885. № 45. 15 февраля. С. 2; XIII передвижная выставка картин // Осколки. 1885. № 7. 16 февраля. Б. п.; Rectus [Гнедич П. П.] Художественное обозрение. XIII передвижная выставка. Историческая живопись // СВ. 1885. № 46. 16 (28) февраля. С. 1; О чем говорят // НиБ. 1885. № 47. 17 февраля. С. 2; Н. М. Петербургский сезон. Убийство в залах 13-ой передвижной выставки и нова картина г-на Репина // Неделя. 1885. № 7. 17 февраля. Ст. 280–285.

¹¹⁷⁹ Подробнее об этой тенденции, см.: Трофименков М. С. Указ. Соч. С. 128–131.

«Иване Грозном» Репина, по ее окончании причислял это произведение к «грубо-натуралистической концепции исторических мотивов»¹¹⁸⁰. Тем не менее, ученый, как и многие, отрицательно относился к актуальной тенденции изображения кровавых сцен в европейском искусстве¹¹⁸¹.

Напомним, что публичная демонстрация репинской картины была временно запрещена цензурой после письма К. П. Победоносцева Александру III (обер-прокурор Синода утверждал, что ему стали приходиться письма «с указанием на то, что на передвижной выставке выставлена картина, оскорбляющая у многих нравственное чувство»¹¹⁸²) и устного замечания 16 февраля генерала В. В. Зиновьева.¹¹⁸³ Запрет выставлять картину был дополнен цензурным предписанием на воспроизведение ее в прессе¹¹⁸⁴. По-видимому, решающее значение на запрещение картины к заказу оказало именно письмо Победоносцева царю¹¹⁸⁵. Правда, долгое время Репин был убежден в том, что запрет был спровоцирован профессорами ИАХ¹¹⁸⁶.

И. Н. Крамской всячески пытался предотвратить запрет¹¹⁸⁷ и направил 18 февраля 1885 письмо к Министру Императорского двора И. И. Воронцову. Крамской высоко оценивал «Ивана Грозного» Репина, характеризуя его как одно из главных созданий

¹¹⁸⁰ Ландцерт Ф. П. По поводу картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» // ВИИ. 1885. Т. III. Вып. 2. С. 204.

¹¹⁸¹ Там же.

¹¹⁸² Победоносцев К. П. и его корреспонденты: письма и записки. М.: Пг., 1923. Т. 1. Ч. 2. С. 498–499.

¹¹⁸³ О том, что Зиновьев просил запретить картину к публичному показу сохранилось подробное изложение И. Н. Крамской в письме к редактору газеты «Новое время» А. С. Суворину. См.: Письмо И. Н. Крамского А. С. Суворину от 7 марта 1885 // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. Хр. 511. Л. 73-74. Также подробно последовательность влияния на запрет картины была изложена в статье Н. В. Балагурова, см.: Балагуров Н. В. Император на выставке: казус эпохи модерна // Вестник Пермского университета. 2015. № 3. С. 18.

¹¹⁸⁴ См.: О запрещении выставлять публично картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и картину Горского «Третье испытание Кудеяра» // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885 г. Д. 167. О запрете воспроизводить в прессе, см.: О порядке выдачи разрешения на устройство частных выставок художественных произведений. О воспрещении выставлять для публики или распространять неразб. картины Репина Иван Грозный и сына его Ивана 16 ноября 1581 г. и Горского Третье испытание Кудеяра // РГИА. Ф. 776. Оп. 20. Д. 785. Однако, обратим внимание на то, что наложение запрета воспроизводить картину в прессе было несколько абсурдным. После открытия выставки появилось несколько карикатур, а во «Всемирной иллюстрации» помещалось изображение зала, в котором экспонировался репинский «Иван Грозный». По этим иллюстрациям в прессе можно было составить представление о том, как выглядела скандальная картина. См.: XIII передвижная // Шут. 1885. 3 11. 16 марта. С. 6; XIII передвижная выставка картин // Осколки. 1885. № 7. 16 февраля. Б. п.; ВИ. 1885. Т. XXXIII. № 841. С. 181.

¹¹⁸⁵ О письме Победоносцева и его роли в запрете репинской картины стало известно после публикации его переписки в 1923 году. См.: Ляковская О. А. Указ. Соч. С. 187–188.

¹¹⁸⁶ В частности, в письме к П. М. Третьякову Репин высказывал точку зрения, что за запретом стоит Академия художеств, см.: Письмо И. Е. Репина к П. М. Третьякову // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. Хр. 2873. Отчасти он намекал на это в позднем интервью, см.: Беседа с И. Репиным // Русское слово. 1913. № 14. 17 января. б.п.

¹¹⁸⁷ Помимо этого, Крамской пытался предотвратить запрет, написав письмо А. С. Суворину, который написал заметку о картине. См. подробнее об этом: Балагуров Н. В. Указ. Соч. С. 18.

русской школы живописи¹¹⁸⁸. Он писал о возможности демонстрации репинского «Ивана Грозного» широкой аудитории:

Царь убил своего сына - факт исторический. Можно ли показывать такую картину народу? и, да и нет. Да, когда в картине все сказано, что психически за поступком следует. Нет, когда картина односторонняя. *Картина Репина не односторонняя.* Подробности события может прочесть всякий грамотный в Русской Истории. Но это вовсе не то что картина. *Картину убийства даже будь она изображена верно исторически нельзя показывать, если в ней нет чего-то чего в истории могло и не быть, а именно: выводы, цели.*

Говорят: “Ужасно”! Убийство всегда ужасно. Но некоторая часть преступлений совершается и потому еще, что убийцы в спокойном и нормальном течении своей жизни, имели мало случаев получить представление о факте. Я чувствую, что это объяснение может показаться шатким, а лекарство несколько фантастическим. <...> В чем очевидная тенденция картины? Ужас последнего градуса отца и параллельно кроткое любовное чувство сына. Иначе картину никто не прочел, да иначе и прочесть ее нельзя. Что же тут дурного?... Говорят, погрешность эстетики? Извините, но это последнее менее уважительно, нежели то решение, которое дает Репин своей картиной. *Не знаешь кого больше жаль в картине, по решению Репина Иван Грозный, это ужасное психологическое существо становится мне близким, дорогим, я все понял, все простил, для меня очевидно, что после этой картины число преступлений должно уменьшиться, а не увеличиться; потому, что кто раз видел в такой высокой шекспировской правде кровавое событие, тот застрахован от пробуждения в человеке зверя*¹¹⁸⁹. (курсив мой – М. Ч.)

В процитированном фрагменте Крамской показывает, что репинский «Иван Грозный» является весьма сложным по трактовке произведением, которое может оказать воспитательное воздействие на общество. Крамской, подчеркивая, что репинская картина может уменьшить число преступлений, очевидно пытался подобными способами не допустить этот запрет и продемонстрировать благоприятное воздействие репинского полотна.

¹¹⁸⁸ Письмо И. Н. Крамского А. С. Суворину от 20.02.1885 // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. Хр. 511. Л. 63–63 об.

¹¹⁸⁹ Крамской И.Н. Письмо [гр. Иллариону Ивановичу Воронцову] 18 февраля 1885. Черновой автограф с карандашными пометками Стасова. 2 листа // ОР РНБ. Ф. 392. Оп. 1. Ед. Хр. 9. Л. 1–2.

Тем не менее, картину Репина нельзя было официально увидеть до июля 1886 года, когда П. М. Третьякову (который приобрел картину) поступило разрешение выставлять в залах своей галереи¹¹⁹⁰.

Скандал вокруг картины Репина отчасти повлиял и на судьбу пенсионерской программы К. Н. Горского «Третье испытание Кудеяра», написанной по мотивам одноименного романа Костомарова¹¹⁹¹. Горский изобразил сцену, когда Кудеяр вынужден был обедать перед трупом супруги, чтобы доказать верность Ивану Грозному.

Помимо того, что картина Горского была запрещена к показу, художника временно лишили пенсионерского содержания¹¹⁹². Впоследствии супруга в письме к Третьякову отмечала, что ситуация вокруг его полотна «Кудеяр» отразилась на всей судьбе художника, напомнив, что коллекционеру было запрещено приобретать её¹¹⁹³. Она подчёркивала, что:

многие представители интеллигентной публики, как например, наши известные писатели – Успенский и Николай Константинович Михайловский, известный юрист Кони и многие другие, а с другой некоторые художники наши, отнеслись сочувственно к ней. Михайловский и Успенский высказывали тогда мнение, что Кудеяр производит такое сильное впечатление, что образ его преследует их. Они выражали желание печатно высказать свое мнение и сожаление невозможности выполнить своего желания по цензурным причинам¹¹⁹⁴.

Действительно, о картине Горского почти ничего не говорилось в печати, в отличие от произведения Репина, потому сложно оценить правдивость слов о благоприятном впечатлении от картины, высказанными разными представителями общественного мнения. Впоследствии картина была выставлена в Салоне, а затем была показана в Лондоне. Однако за границей картина не была приобретена, поскольку:

1) все-таки сюжет картины слишком национальный, а во 2) автор не послал за продажей во что бы то ни стало, так как тайно лелеял мысль, когда-нибудь ее можно будет выставить в России и что она будет в Вашей галерее¹¹⁹⁵.

¹¹⁹⁰ Письмо генерал-губернатора кн. Владимира Долгорукова к Третьякову П.М. (приложена фотокопия.) от 10 июля 1886 года // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. Хр. 2417.

¹¹⁹¹ О запрещении выставлять публично картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и картину Горского «Третье испытание Кудеяра» // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885 г. Д. 167. О запрете воспроизводить в прессе, см.: О порядке выдачи разрешения на устройство частных выставок художественных произведений. О восприятии выставлять для публики или распространять [неразб]. картины Репина Иван Грозный и сына его Ивана 16 ноября 1581 г. и Горского Третье испытание Кудеяра // РГИА. Ф. 776. Оп. 20. Д. 785.

¹¹⁹² Академия художеств Министерства императорского двора. Горский Константин Николаевич // Ф. 789. Оп. 10. 1876 г. Д. 174. Л. 158–158 об.

¹¹⁹³ Письмо Зинаиды Горской к П. М. Третьякову [1895] // Ф. 1. Ед. Хр. 1257. Л. 2.

¹¹⁹⁴ Там же. Л. 1 об.–2.

¹¹⁹⁵ Там же. Л. 2 об.–3.

Вполне вероятно, что довольно сложно было сбыть произведения на сюжет, основанном на историческом романе Костомарова, который вряд ли был широко знаком западной публике, хотя им могли быть наверняка известна личность Ивана Грозного и его жестокость. Не стоит исключать, что и манера, в которой была выполнена картина Горского вряд ли была удовлетворительной и проигрывала западноевропейским мастерам. Впоследствии картина была выставлена в Российской империи в 1895 году на выставке ОХИЖ, однако, к тому моменту она была сильно переписана¹¹⁹⁶.

Эпизод с пенсионерской работой Горского во многом примечателен тем, что в мае 1886 году, Исеев сообщал Горскому, что он может написать историческую картину из пребывания Петра I во Франции. При это подчеркивалось:

Сообщая о таковой воле Его Императорского Высочества имею честь присовокупить, что *эпоха царя Иоанна Грозного исключается совершенно из сферы исторических картин*¹¹⁹⁷. (курсив мой – М. Ч.)

Несмотря на это письмо Горскому, где открыто говорится о запрете обращаться к образу Ивана Грозного и сюжетам из эпохи его царствования, произведения изображающие первого русского царя продолжали появляться на художественных выставках. Примечательно, что уже на академической выставке 1886 экспонировалась картина профессора Академии К. Б. Венига «Мамушка Ивана Грозного». По-видимому, исключение эпохи Ивана Грозного из исторической живописи было адресовано именно Горскому. Хотя и не стоит исключать, что это решение могло относиться в основном воспитанникам и пенсионерам ИАХ, однако, сведения об этом весьма скудны.

Вернемся к рассмотрению «Ивана Грозного» Репина. Помимо Шварца и Репина к сюжету детоубийства Ивана Грозного обращались Шустов, Кошелев, Коверзнев, Пелевин, которые сосредоточились на моменте, когда Грозный сидит в «ощепенении» у гроба. За год до появления на публике репинской картины в журнале «Всемирная иллюстрация» была опубликована гравюра с картины ректора Академии художеств П. М. Шамшина «Убиение Иоанном Грозным сына»¹¹⁹⁸, где запечатлен момент, следующий уже после удара посохом в висок. Шамшин в отличие от Репина воспроизвел сцену буквально по тексту Карамзина, помещая в поле изображения фигуру Бориса Годунова, который присутствовал в момент преступления. Репин написал весьма лаконичную сцену, состоявшую из двух фигур, что сделало впечатление от его полотна более острым.

¹¹⁹⁶ Там же. Л. 3.

¹¹⁹⁷ Там же. Л. 196.

¹¹⁹⁸ ВИ. 1884. Т. 32. № 826. 3 ноября. С. 377. Когда именно Шамшин написал эту картину, точно не известно.

Критик Воскресенский подчеркивал, что художник должен воспроизводить деятеля минувшего таким, каким он был в истории. Однако в случае с Грозным возникала дилемма, поскольку:

Нравственный характер Ивана исключает всякую возможность оправдания его, а, следовательно, и сострадания к нему, и делает его совершенно негодным для художественных апперцепций. Во всех эпизодах и положения жизни, проявлявших его действительный характер, он – или страшен, как зверь, или гадок, и в обоих случаях перед нами раскрывается в его личности такая бездна лютой или гнусности, что мы решительно отрицаем нравственную возможность примирения с ним¹¹⁹⁹.

Критик приходил к такому выводу, исходя из оценок нравственного облика Грозного, который ему давали историки, принадлежащих к разным лагерям, но сходящихся в том, что он как человек не заслуживал «сострадания». Он полагал, что Репин изобразил не человека, а зверя, и создал не столько историческую картину, сколько сделал «гениальную иллюстрацию к Карамзину»¹²⁰⁰. Репин, действительно, перешел грань реализма и нарушил те принципы эстетики, которые постулировались Лессингом в Лаокооне¹²⁰¹ и которым следовали его предшественники, изображая Грозного как детоубийцу¹²⁰².

Н. А. Александров полагал, как и многие, что в картине нет ничего исторического (некоторые находили сходство репинского Грозного с Карамзовым-отцом¹²⁰³). Критик подчеркивал, что:

Это факт сыноубийства, совершенный исторически жестоким человеком; но человеком умным и могучего, сильного характера. Для художника в этом заключается вся тема. *Выразить в таком одном факте царя Иоанна Грозного, как царя, как даже историческое лицо, - нельзя, - на факте, или в процессе убийства, кроме зверства, нельзя ничего выразить; убийца – всегда зверь*¹²⁰⁴. (курсив мой – М. Ч.)

¹¹⁹⁹ Воскресенский В. XIII-ая передвижная выставка картин // ХН. 1885. Т. III. №5. 1 марта. Ст. 124.

¹²⁰⁰ Там же. Ст. 125.

¹²⁰¹ Так же на это обращал внимание А. Е. Шабанов, см.: Шабанов А. Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015. С. 246–247.

¹²⁰² Подобные сцены бдения у гроба вполне укладывались в логику произведений «исторического жанра», которые обуславливались, как заметил М. С. Трофименов, эстетическими постулатами Лессинга. Об этом, см.: Трофименков М. С. Указ. Соч. С. 123.

¹²⁰³ См, например: Н. М. Петербургский сезон. Убийство в залах 13-ой передвижной выставки и нова картина г-на Репина // Неделя. 1885. № 7. 17 февраля. Ст. 282.

¹²⁰⁴ Сторонник зритель [Александров Н. А.] Художественные новости. Ряд выставок // Художественный журнал. 1885. Т. 6–7. Март. С. 192.

Очевидно, что критиков беспокоило то, что историческое полотно Репина не отвечает задачам исторической живописи. В связи с этим, нам представляется, что образ Ивана Грозного, который был передан Репиным на картине следует также рассматривать в контексте формирования в России жанра патографии, т.е. произведений, где известная историческая личность рассматривается с точки зрения психиатрии¹²⁰⁵. Нередко, как мы ещё заметили в параграфе о «Царевне Софьи», репинского «Ивана Грозного» рассматривали скорее как психиатрический этюд в красках. В этом контексте также любопытной представляется характеристика, которая была дана репинскому полотну педагогом и общественным деятелем В. П. Острогорским. Он подчеркивал, что «на картине <...> Репина перед нами одна только патология безумия и смерти, отвратительная для живых...»¹²⁰⁶. Близко к мнению Острогорского высказался Александров, полагавший, что:

Репин изобразил весьма натурально ополоумевшего человека под названием Иоанна Грозного и другого умирающего человека под названием его сына, царевича. В ополоумевшем человеке, во всей его фигуре, в его движениях, лице, в глазах, в каждой морщине он верно передал то духовное состояние, которым прониклось все искаженное существо, он, видимо, наблюдал за такого рода психическими явлениями в натуре; он это явление не скопировал, а написал с помощью своего художественного представления, как точно также написал и последние минуты умирающего человека; но умирающего не от болезни, а обессилившего от потери крови, от раны, убитого на повал. В этом убитом видна и та скорбь, которую он переносит от насилия и обиды, - слеза у обессиленного невольно скатывается, - и то спокойствие с которым он сознает свою немощность и свой последний час; и те физические усилия, которые невольно являются при борьбе с смертью¹²⁰⁷.

Александров предполагал, что Репин наблюдал за подобными психическими состояниями (можно предположить, что феномен помешательства занимал его в ту пору¹²⁰⁸), потому ему удалось их передать.

Представляется показательным, что за два года до появления картины Репина, в 1883 году медик Я. Чистович в своей книге по истории медицины в России рассмотрел Ивана Грозного как сумасшедшего, страдающего неистовым помешательством¹²⁰⁹. Неизвестно,

¹²⁰⁵ О патографии см. подробнее: Сироткина И. Е. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX–начала XX века.

¹²⁰⁶ Острогорский В. П. Новые пути русской живописи // Дело. 1885. №. 6. С. 93.

¹²⁰⁷ Сторонник зритель [Александров Н. А.] Художественные новости. Ряд выставок // ХЖ. 1885. Т. 6–7. Март. С. 190–191.

¹²⁰⁸ В частности, в 1883 году он выставил картину «Поприщин» (1883, Киевская картинная галерея, Киев), по мотивам «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя.

¹²⁰⁹ См.: Богатырев С. Н. Указ. Соч.

был ли знаком Репин с этим исследованием, однако любопытен сам факт, что подобные суждения уже стали появляться в поле науки. Начиная с 1890-х годов, личность Ивана Грозного всё больше привлекала внимание психиатров. Помимо уже упомянутых работ харьковского психиатра Ковалевского, в начале XX века, другой медик Д. М. Глаголев в статье, опубликованной в «Русском архиве» утверждал, что для выяснения загадочного характера Ивана Грозного требовался не новый подход в исторической науке, как предполагал Костомаров, а инструментарий психиатрии¹²¹⁰.

Картина Репина была скорее психологическим этюдом в красках, чем исторической картиной в строгом ее понимании. В связи с выше обсуждаемыми дискуссиями вокруг личности Ивана Грозного в среде психиатров, представляется, что репинское полотно было встроено в процесс формирования нового образа первого русского царя не столько как тирана, который жаждет единоличной власти, сколько как душевнобольного человека.

В отличие от предшественников Репин разрешил момент преступления Ивана Грозного радикальным образом. Если художники и обращались к теме убийства Иваном Грозным своего сына, то как правило изображали его сидящего в раскаянии и задумчивости у тела царевича. Репин же воспроизвёл на своей картине царя как обезумевшего убийцу. Гольштейн показал, что полотно Репина также, как и произведение Ге «Пётр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», можно рассматривать как своеобразное изображение Сатурна, пожирающего своих детей. Напомним, что традиционно политическую модель в Российской Империи рассматривали через метафору семьи, государь рассматривался как отец, а народ, соответственно, как его дети¹²¹¹. Если учитывать, что картина представляла собой аллюзию на современные политические события, связанные с убийством Александра II и казнью народовольцев, то можно предполагать, что Репин пытался создать аллгорию безумной власти. Естественно, подобный подтекст полотна вряд ли мог понравиться Государю и его окружению.

«Эпидемия Иоаннов» которая началась в изобразительном искусстве в 1860-е годы, благодаря Шварцу, развивалась и в конце 1880-х–1890-е годы. Художники продолжали передавать созданный Карамзиным шаблонный образ Ивана Грозного как старика-тирана с клинообразной бородой, сидящим или стоящим с царским посохом в руках. Некоторые критики подчеркивали, что громадным количеством неудачных изображений в живописи, Иван Васильевич расплачивается за свои многочисленные грехи, в связи с чем пора переименовать его из «Грозного» либо в «Бедного»¹²¹², либо в «Многострадального»¹²¹³.

¹²¹⁰ См.: Глаголев Д. М. Душевная болезнь Ивана Грозного // РА. 1902. Вып. 7. С.500.

¹²¹¹ Подробнее, см.: Golstein V. Op. Cit. P. 247–253.

¹²¹² Всякие “злобы дня” // Стрекоза. 1888. № 11. 13 марта. С. 2.

¹²¹³ X-я передвижная выставка // Развлечение. 1882. № 19. 20 мая. С. 304.

Иван Грозный стал, пожалуй, одной из самых привлекательных персон из национального прошлого для художников, наравне с Дмитрием Самозванцем и Петром Великим. Он стал своего рода романтическим героем, наподобие Макбета Шекспира, в связи с чем к этой фигуре обращались и писатели, и драматурги, и живописцы, и скульптуры. Такой ореол ему отчасти создали русские историки, начиная с Карамзина, которые охарактеризовали его загадочной личностью, который начнёт деконструироваться к концу XIX века, когда медики заинтересуются психическими особенностями первого русского царя. В то же время, столь частое обращение к образу Ивана Грозного свидетельствовал о скудости репертуара, которая давала русская история живописцам.

3.6. «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова: историческая картина без героя и реакция современников.

В отличие от «Боярыни Морозовой» В. И. Сурикова, о которой существует немалое число публикаций как анализирующих саму картину¹²¹⁴, так и реакцию на нее¹²¹⁵, «Утру стрелецкой казни» уделено значительно меньше внимания. Впервые относительно подробно картина Сурикова и ее восприятие были проанализированы художественным критиком и историком искусства В. А. Никольским¹²¹⁶, который рассмотрел «Утро...», прежде всего, с формальной точки зрения. Никольский сделал, тем не менее, весьма любопытное замечание о том, что в своей первой исторической картине Суриков говорит «суховатою профессорскую речью Соловьева», поскольку жил в то время, когда сочинения историка имели большой авторитет в русском обществе¹²¹⁷.

До сих пор наиболее развернутый разбор «Утра Стрелецкой казни»¹²¹⁸ был сделан представителем официального искусствознания советской эпохи – В. С. Кеменовым¹²¹⁹, который, по большому счету, монополизировал изучение творчества Сурикова в советское время. Он рассмотрел историю создания картины, визуальный контекст и восприятие «Утра

¹²¹⁴ См., например: Картина В. И. Сурикова "Боярыня Морозова": История создания / Авт. текста и сост. С.Н. Гольдштейн. Л.: Художник РСФСР, 1972; Боярыня Морозова // Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 299–514; Юденкова Т. В. «Близкое былое». Картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» // Искусствознание. 2001. № 2. С. 419–429. Нестерова Е. В. "Боярыня Морозова": Картина В. Сурикова. СПб.; Калининград: Аврора: Янтар. сказ, 2001; Brunson M. Vasily Surikov and the Russian point of view // Art History. 2018. Vol. 41. Issue 5. P. 894–921.

¹²¹⁵ См., например: Пауткин А. А. Опыт источниковедческого прочтения статьи В. М. Гаршина «Заметки о художественных выставках» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2008. № 4. С. 113–120; Žejmo В. Диалог Всеволода Гаршина с историей (заметки по поводу „Боярыни Морозовой” Василия Сурикова) // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2014. № 7. P. 65–74.

¹²¹⁶ Никольский В. А. В. И. Суриков. Творчество и жизнь. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1918. С. 25–49.

¹²¹⁷ Там же. С. 45.

¹²¹⁸ Утро Стрелецкой казни // Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 105–232.

¹²¹⁹ О В. С. Кеменове и его карьере, см.: Фофанов С. Гринберг vs Кеменов. Иррелевантность двух культур // Искусствознание. 2016. № 4. С. 164–185.

стрелецкой казни» в критике. Однако, работа, проделанная Кеменовым, представляет собой скорее описание материала, чем его критическое осмысление (не говоря о необоснованных предположениях относительно влияния тех или иных историков и деятелей культуры XIX века на создание картины¹²²⁰). Кроме того, многие оценки произведения Сурикова и исторического контекста были выдвинуты исходя из идеологической повестки в СССР¹²²¹. Менее идеологически ангажированную трактовку картины Сурикова предложила Гилкрест, во многом опираясь на материалы, опубликованными сотрудниками Третьяковской галереи¹²²² и в книге Кеменова. Она вполне резонно помещает «Утро стрелецкой казни» Сурикова в один ряд с «Петром I, допрашивающим царевича Алексея» Н. Н. Ге и «Царевной Софьей» И. Е. Репина, т.е. произведениями, которые были связаны с формированием противоречивого взгляда на Петра I и его деятельность¹²²³. На основе писем и воспоминаний Сурикова, записанных М. А. Волошиным и Я. А. Тепиным, Гилкрест приходит к выводу, что для художника «упорное бунтарство являлось героическим качеством», которое воплощает рыжебородый стрелец, который остался смелым и несломленным перед лицом государя и смерти¹²²⁴.

Нам представляется, что следует снова обратиться к «Утру стрелецкой казни» Сурикова – поворотной для русской исторической живописи – картине, пересмотреть историю её создания, а также попытаться предложить новую интерпретацию.

«Утро стрелецкой казни» явилось первым самостоятельным историческим полотном В. И. Сурикова, которое не было по достоинству оценено современниками, несмотря на то что оно уникально не только для русской, но и европейской исторической живописи XIX столетия. Картина весьма больших размеров, что было редкостью для художественных выставок России той поры. Выбирая холст такого формата, молодой художник, очевидно, собирался заявить о себе и формулировал серьезное художественное высказывание.

Отличительной чертой суриковской картины является то, что главный герой в ней народная масса, а не какой-то конкретный исторический персонаж. Петр I демонстративно расположен на дальнем плане. «Утро стрелецкой казни» Сурикова ставит перед исследователями существенную проблему определения её жанровой принадлежности, поскольку она (впрочем, как и другие работы художника) не вписывается ни в рамки

¹²²⁰ В частности, у нас нет сведений, когда познакомились Забелин и Суриков, Кеменов приводит в сносках адреса проживания Сурикова в Москве, однако это никак не подтверждает факт знакомства художника с историком в 1870-е годы. Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 534. Прим. 304.

¹²²¹ В постсоветское время картине уделяла внимание Г. Л. Васильева-Шляпина, однако, она в большей степени пересказывает работу Кеменова, см.: Васильева-Шляпина Г. Л. Василий Суриков: путь художника. СПб.: Вита Нова, 2013. С. 89-107.

¹²²² Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике.

¹²²³ Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian History Painting. P. 242.

¹²²⁴ Ibid. P. 261.

академической исторической живописи, ни современного для той поры «исторического жанра»¹²²⁵. Иногда к картинам Сурикова применяют характеристику – «хоровые» (или говорят о «хоровом начале» живописи мастера)¹²²⁶, которой Стасов определял многофигурные бытовые композиции с отсутствующим главным персонажем и на которых представлены лица из разных слоев общества¹²²⁷. Несмотря на то, что Стасов не применял этого определения к «Утру стрелецкой казни», оно, наверное, лучше всего описывает характер этой картины и ряда других исторических полотен Сурикова. В этом тексте меня будет интересовать в равной степени и то новшество, которое привнес художник «Утром стрелецкой казни» в историческую картину, как жанровую структуру, и то как это полотно было связано с осмыслением во второй половине XIX века петровских преобразований как одной из главных трагедий русской истории в восприятии русского общества той поры.

Нам также представляется важным рассмотреть, как «Утро стрелецкой казни» Сурикова стало оцениваться с точки зрения современных политических событий и приобрела в некоторых случаях коннотации, которые, очевидно не могли закладываться художником. Известно, что картина была впервые показана на IX выставке Товарищества передвижных художественных выставок, которая открылась в Петербурге 1 марта 1881 года – в день убийства Александра II народовольцами. Совпадение работы передвижной выставки с убийством российского императора и последующим за ним судебным процессом над народовольцами существенно отразилось на восприятии как выставки в целом, так и картины Сурикова, в частности.

Об истории создания «Утра стрелецкой казни» сохранились весьма скудные сведения. В переписке с родственниками Суриков пишет о начале работы над большой картиной и когда он надеется её завершить¹²²⁸. Подробности о процессе написания полотна известны по воспоминаниям Сурикова, которые были записаны его биографами в начале XX века (в которых Суриков предстает художником интуитивно угадывающим прошлое, благодаря своему сибирскому происхождению) или товарищей художника, которые были с ним уже знакомы во время работы над «Стрельцами». Отношение к Петру I, взгляды

¹²²⁵Чернышева предполагает, что Суриков в своем творчестве возвращается к старой концепции исторической живописи и что его картины можно соотнести с жанрами поэзии и трагедии. Однако, остается непонятным на каких эстетических предпосылках она основывается, см.: Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования. С. 463–464.

¹²²⁶ В частности, см.: Утро Стрелецкой казни // Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 108; Доронченков И. А. «Утро стрелецкой казни» Василия Сурикова [Курс: Как понимать живопись XIX века] // Arzamas: <https://arzamas.academy/courses/15/6>. Просмотрено: 6.04.22.

¹²²⁷ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // ВЕ. 1882. Т. VI. Декабрь. С. 686.

¹²²⁸ См.: П. Ф. и А. И. Суриковым декабрь 1878 г. // Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 49; П. Ф. и А. И. Суриковым 22 октября 1880 г. // Там же. С. 52.

художника на историю XVII века (которые он высказывал достаточно редко) известны в основном по поздним документам, когда его точка зрения могла уже существенно измениться¹²²⁹. По сумме этих обстоятельств можно лишь догадываться об интенциях Сурикова для написания картины.

Суриков писал картину с 1878 по 1881 годы. Однако, если верить воспоминаниям, записанным М. А. Волошиным, замысел появился написать картину, когда художник впервые посетил Москву, отправившись из Красноярска на обучение в Санкт-Петербургскую Академию Художеств¹²³⁰. Так Суриков описывал свои впечатления от памятников московской старины, которые неоднократно цитировались исследователями:

Я на памятники, как на живых людей, смотрел, - расспрашивал их: "Вы видели, вы слышали, - вы свидетели". Только они не словами говорят. И вот Вам в пример скажу: верю в Бориса Годунова и Самозванца только потому, что про них на колокольне Ивана Великого написано. А вот у Пушкина не верю: очень у него красиво, точно сказка. А памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен – живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги¹²³¹.

Волошин, приведя эту запись, отмечает, что Суриков воспринимал историческую действительность «как эманацию старых камней»¹²³². Суриков будто оформил свои впечатления на холсте, познакомившись с площадями и соборами Москвы. Но, отметим, что описание художником впечатления от памятников московской старины, напоминает воздействие исторических объектов на почти любого путешественника или посетителя музея в XIX веке, в этом отношении опыт художника не был уникальным. Люди того времени хотели познакомиться с историческими памятниками, именно по причине того, что они были «свидетелями» событий прошлого. Исторические объекты давали им импульс для работы воображения, в котором словно оживали персоны и события минувшего¹²³³.

¹²²⁹ Это же отмечала Гилкрист, когда анализировала поздние переписки художника, см.: Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P.260-261.

¹²³⁰ Это утверждение противоречит информации Я. А. Тепина, согласно которой замысел написать «Стрельцов» возник у Сурикова в 1878, когда художник работал в Храме Христа Спасителя, см.: Тепин Я. А. Суриков // Аполлон. 1916. № 4-5. Апрель-Май. С. 32.

¹²³¹ Волошин М. А. Суриков // Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 3. Лики Творчества. М.: Элислак, 2005. С. 395.

¹²³² Там же. С. 396.

¹²³³ Например, французский историк Жюль Мишле описывал детские впечатления от рассмотрения королевских надгробий в Музее французских памятников, так: «Самыми сильными детскими впечатлениями, после религиозного, были вынесенные из посещения Музея французских памятников, ныне, к несчастью, уже не существующего. Именно там, и нигде больше, я впервые проникся чувством истории. Мое воображение проникало в эти гробницы, я не без душевного трепета входил под низкие своды, где покоились Дагобер, Хильперик и Фредегонда, и ощущал присутствие этих мертвецов, сквозь прикрывающий их мрамор» (Мишле Ж. Народ. М.: Наука, 1965. С. 13).

Также о восприятии старинных памятников, см. подробнее: Haskell F. Op. Cit. P. 252, 279-287.

Культура XIX столетия была завязана на увлечении истории, потому впечатления Сурикова, описанные Волошиным, во многом являются ее продуктом.

После описания впечатления от увиденных московских памятников Суриков подчеркнул, что: «Как я на Красную площадь пришел, все это у меня с сибирскими воспоминаниями связалось»¹²³⁴. Как пишут несколько биографов художника, основываясь на его воспоминаниях, жизнь в Сибири как бы застыла в XVII столетии, ее словно не задели культурные изменения, которые произошли в европейской части России¹²³⁵. Весьма соблазнительно объяснить, что Сурикову удалось передать атмосферу московской жизни XVIII века на картинах – «Утро Стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова», во многом благодаря своему сибирскому происхождению, однако, представляется, что все же архаичность быта и нравов Сибири XIX века были художником несколько преувеличены. Хотя существовали сведения, которые подтверждали эту точку зрения и уже в конце 1890-х годов стали формировать образ Сурикова как уникального русского исторического живописца. Так, литературный критик, один из ведущих деятелей русского национализма, В. Л. Дедлов отмечал:

Наших исторических живописцев надо посылать в Забайкалье, где они найдут живую историю. Я отправил бы туда г. К. Маковского, который для своих бесспорно изящных картин натурщиками берёт петербургских светских дам и кавалеров, представительных, красивых, но по происхождению весьма мало русских; г. Неврева, пользующегося моделями из среды пухлого и золотушного московского купечества <...>. Один только г. Суриков, уроженец Сибири, вероятно, знающий и семейских, понял русского исторического человека и великолепно передал его в своих картинах. Недаром в третьяковской галерее, понимающие толк в искусстве иностранцы дольше всего останавливаются пред картинами Сурикова, привлекаемые их оригинальностью и выразительностью¹²³⁶.

Среди ярких эпизодов из сибирской жизни, о которых Суриков рассказывал своим биографам, были увиденные им две жестокие публичные казни трех поджигателей начала 1860-х годов¹²³⁷ и поляка Фёдора Флерковского за нанесение своему начальнику заряд-

¹²³⁴ Волошин М. А. Суриков (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6-7. Август-Сентябрь. С. 55.

¹²³⁵ Тепин Я. А. Суриков // Аполлон. 1916. № 4-5. Апрель-Май. С. 24-25; Волошин М. А. Суриков (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6-7. Август-Сентябрь. С. 41, 44, 48; Глаголь С. С. // Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 210.

¹²³⁶ Дедлов В. Л. Через Сибирь от Петербурга до Владивостока // Книжки-Недели. 1898. Июль. С. 136–137.

¹²³⁷ Комментаторы издания с перепиской и воспоминаниями отмечают, что впечатления от этой казни были зафиксированы Суриковым в акварели «Публичная казнь» (ГТГ). См.: Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 325. Прим. 51. Рисунок был сопровожден надписью: «до 1863 года В. Суриков видел собственными глазами». См.: Суриков в Третьяковской галерее. 262 иллюстрации и каталог. [М.]: Издательство Третьяковской галереи. С. 315.

есаулу Серебрянникову раны в 1866 году¹²³⁸. Художник подчеркивал их характер: «Суровая казнь в Сибири была. Совсем XVII век»¹²³⁹.

Суриков весьма подробно описал первую увиденную им публичную казнь в воспоминаниях, приведенных Волошиным. Это описание напоминает отчасти толпу стрельцов с женами и детьми, изображенную в правой части «Утра Стрелецкой казни Суриковым»:

Раз трех мужиков за поджег казнили. Один высокий парень был, вроде Шаляпина. А другой старик. *Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут плачут родственницы их. Я близко стоял.* Дали залп. На рубахах красные пятна появились. Два упали, а парень стоит. Потом и он упал. А потом вдруг вижу подымается. Это такой ужас, я Вам скажу. Потом один офицер подошел, приставил револьвер, убил его¹²⁴⁰. (курсив мой – М. Ч.)

Эти воспоминания напомнили художнику эпизод из романа Л. Н. Толстого «Война и мир», где была описана казнь поджигателей. Делясь впечатлением Суриков предположил, что писатель скорее всего наблюдал казни вживую, а не знал их по рассказам, как говорил сам Толстой¹²⁴¹.

Очевидно, что феномен казни особенно интересовал Сурикова, и в большей степени психологическое состояние приговорённых к смерти перед ней, его поражала сила духа, с которой осужденные принимали наказание¹²⁴². Художник подчеркивал, что: «Горжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь»¹²⁴³. Отчасти можно думать, что Суриков совместил в картине свои личные воспоминания о сибирском детстве с представлениями об истории XVII века. Однако, не стоит исключать, что это конструкт, который создавался вокруг Сурикова и его сибирского происхождения на рубеже XIX–XX столетия.

Несмотря на то, что нам мало известно о взглядах Сурикова на русскую историю и текущие политические события, возможность проследить некую эволюцию отношения художника к фигуре Петра I все же есть. Суриков заинтересовался фигурой Петра Великого ещё в 1870-х годах. Напомним, что в 1872 году в Москве проходила Политехническая выставка, организованная в честь двухсотлетнего юбилея первого русского императора¹²⁴⁴.

¹²³⁸ Смертная казнь // Енисейские губернские ведомости. 1866. № 28. 9 июля. С. 315.

¹²³⁹ Волошин М. А. Суриков (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6-7. Август-Сентябрь. С. 49.

¹²⁴⁰ Там же.

¹²⁴¹ Там же.

¹²⁴² Там же. С. 48-49.

¹²⁴³ Там же.

¹²⁴⁴ Об этом смотри также во фрагменте, посвященному «Петру и Алексею» Н. Н. Ге.

В письме к родным Суриков сообщал, что на ней экспонируются, в том числе, его рисунки из жизни Петра I¹²⁴⁵. Рисунки, о которых художник пишет своим родным были сделаны по заказу предпринимателя и исследователя русского севера - М. К. Сидорова¹²⁴⁶, который решил таким образом почтить память преобразователя и призвать предпринимателей обратиться к промыслам русского Севера.

Два из 12 рисунков, заказанных Сидоровым для выставки исследователи приписывают Сурикову¹²⁴⁷ – «Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебург у шведов» и «Обед и братовство Петра Великого в доме князя Меншикова с матросами голландского купеческого судна, которое Петр I, как лоцман, провел от о. Котлин до дома генерал-губернатора»¹²⁴⁸. Сидоров опирался при объяснении рисунков (которые были выпущены отдельным оттиском) на «Деяния Петра Великого» И. И. Голикова¹²⁴⁹, в котором были собраны материалы о петровских преобразованиях, в основном, с официальной точки зрения¹²⁵⁰. Очевидно, что рисунки, заказанные Сидоровым, встраивались в традиционный мифологизированный образ Петра I – как основателя русского флота, царя-плотника и т.д., который господствовал почти полтора столетия в сознании русского общества¹²⁵¹ и который педалировался во время юбилейных торжеств.

В письме к родным Суриков также пишет о посещении им праздничных мероприятий по случаю юбилея Петра I и в Петербурге, и в Москве¹²⁵². Эти обстоятельства позволяют сделать предположение, что художник изначально относился к Петру скорее нейтрально, чем негативно и его восприятие первого русского императора изменялось постепенно. Однако, сложно сказать с какого момента был сформирован у Сурикова критичный взгляд на Петра I и его деятельность¹²⁵³.

¹²⁴⁵ Письмо В. И. Сурикова к П. Ф. и А. И. Суриковым от 7 июня 1872 // Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 37.

¹²⁴⁶ См. об этом: Сидоров М. К. Картины из деяний Петра Великого на Севере. СПб.: Тип. Якоба Трея, 1872. С. III.

¹²⁴⁷ Остальные рисунки, по-видимому были выполнены П. А. Ивачевым. См.: Там же.

¹²⁴⁸ Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 44-54.

¹²⁴⁹ См.: Сидоров М. К. Указ. Соч. С. IV.

¹²⁵⁰ О Голикове и образе Петра I, см.: Riasanovsky N. V. The Image of Peter The Great in Russian History and Thought. P. 47-50.

¹²⁵¹ Об этом подробнее, см. часть, посвященную «Петру и Алексею» Ге. Отметим, что советские авторы подчеркивали, что образ Петра, созданный Суриковым в этих рисунках сильно отличается от того как его трактовали, в созданных к юбилею, исторических картинах. См.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 50. Однако, по стилистике и трактовке сюжета в рисунках Сурикова от рисунков Ивачева – мало в чем различны.

¹²⁵² Письмо В. И. Сурикова к П. Ф. и А. И. Суриковым от 7 июня 1872 // Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С.37.

¹²⁵³ В письме к родным Суриков упоминает о посещении, кроме политехнической, других выставок. См.: Там же. Вполне вероятно, что художник мог видеть «Петра и Алексея». Н. Н. Ге.

Следует заметить, что Суриков обратился ко времени начала царствования Петра I, которое чрезвычайно занимало русское общество 1860-х-начала 1880-х годов и память о котором была весьма травматичной для русского общества той поры.

Как мы уже неоднократно отмечали, с начала правления Александра II серьезно пересматривается эпоха царствования Петра Великого, во многом благодаря открывавшимся источникам. Среди этих исторических документов был, известный Сурикову¹²⁵⁴, «Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента посла императора Леопольда I к царю и великому князю Московскому Петру Первому, в 1698 году» секретаря посла Священной Римской империи И. Г. Корба, в котором в подробностях описывались быт и нравы начала петровского времени. Несмотря на то, что этот источник был одним из важных по истории петровского времени, до 1850-х годов дневник Корба был слабо известен как русским, так и иностранным историкам, поскольку книга была запрещена по указу Петра I в России и быстро стала библиографической редкостью¹²⁵⁵. Сочинение Корба стало раритетным, поскольку русский царь был оскорблен описанием стрелецких казней¹²⁵⁶ и подал жалобу Венскому Двору, который «сделал распоряжении об уничтожении еще нераспроданных экземпляров»¹²⁵⁷.

В научный оборот у русских историков этот документ вошел после публикации пересказа о нравах и одежде из него в 1840 году в статье А. Рославского в издании «Очерки России»¹²⁵⁸. Однако повышенный интерес к нему возник после его издания на латинском языке Н. Г. Устряловым в приложении к третьему тому «Истории царствования Петра Великого» и высокой оценке историком этого источника¹²⁵⁹. Историк отмечал, что Дневник Корба явился одним из самых достоверных свидетельств о петровской эпохе¹²⁶⁰. В первой половине 1860-х годов на страницах русской прессы стали появляться переводы отрывков из Дневника Корба¹²⁶¹. Первый полный перевод сочинения на русский язык был напечатан

¹²⁵⁴ Художник отмечал, что при создании фигуры Петра I, он ориентировался на гравюру, опубликованную в Дневнике Корба. См.: Там же. С. 56.

¹²⁵⁵ Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю московскому Петру Первому в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоанном Георгом Корбом / Пер. и прим. Б. В. Женева и М. И. Семевского // ЧОИДР. 1866, Кн. 4. С. II-III.

¹²⁵⁶ Хотя Корб был на стороне Петра I и считал казнь справедливой мерой. См.: Устрялов Н. Г. Указ. Соч. С. LXIII-LXIV.

¹²⁵⁷ Критико-литературное обозрение путешественников по России до 1700 года и их сочинений, Фридриха Аделунга, увенчанное большою Демидовскою наградю / Пер. с нем. Александра Клеванова. Ч. 1-[2]. М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1864. С. 244.

¹²⁵⁸ См.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 195.

¹²⁵⁹ В частности, см.: Восстание и казни Стрельцов (рассказ очевидца И. Г. Корба) // ОЗ. 1861. Т. 136. № 6. С. 104-105.

¹²⁶⁰ Устрялов Н. Г. Указ. Соч. С. LXIV.

¹²⁶¹ Н. Т—о, Мих. Се...вский. Россия в 1699 году (Дневник Иоанна Георга Корба) // БдЧ. Т. 159. 1860. С. 1—58; Восстание и казни Стрельцов (рассказ очевидца И. Г. Корба) // ОЗ. 1861. Т. 136. № 6. С. 103—130; Смирнов С. К. Материалы для русской истории (Дневник Корба) // РВ. 1866. Т. 62. №4. С. 734—770; Смирнов С. К. Материалы для русской истории (Дневник Корба) // РВ. 1866. Т. 66. № 12. С. 500—531.

в издании «Чтений общества Истории и Древностей Российских» в 1866-1867 годах М. Семевским и Б. Женева¹²⁶².

Публикация материалов, которые прежде не были доступны широкой аудитории, дала импульс к существенному переосмыслению событий относительно недавнего прошлого. Эти исследования, как отмечал А. Н. Пыпин, «бросили на XVIII век такую мрачную тень, которая естественно стала заслонять самую традиционную славу Петра Великого»¹²⁶³. Историки, общественность, художники стали переосмыслять эти мрачные эпизоды XVIII столетия исходя из вновь открытых материалов. Переоценке подверглись и оппоненты петровских преобразований, в том числе и стрельцы (их казнь была одним из наиболее темных пятен начала петровской преобразовательской деятельности), которые традиционно репрезентировались как бунтари и преступники¹²⁶⁴. Формирование взгляда на стрельцов как на представителей народных интересов, началось в исторической науке с труда Н. Я. Аристова «Московские смуты в правлении царицы Софьи», опубликованного в 1870 г. К сожалению, у нас нет сведений, был ли с ним знаком Суриков. Тем не менее, можно предположить, что проблемы русской истории рубежа XVII-XVIII веков и их современные трактовки он мог обсуждать с И. Е. Репиным, которому была известна эта книга.

Обратим внимание на то, что Суриков был не единственный, кто обратился в 1870–1880-е годы к изображению стрелецких казней. В 1872 году И. Ланской написал акварель «Казнь стрельцов», однако, вряд ли она была известна широкой аудитории¹²⁶⁵. Как и в «Утре...», на акварели Ланского действие разворачивается на фоне Василия Блаженного. Однако, в отличие от Сурикова, Ланской изобразил повешенных стрельцов и лежащие на Красной площади трупы. Через год после Сурикова художник Янов также сделал рисунок, изображающий казнь стрельцов с висящими трупами. За несколько лет до появления суриковского полотна, Московское училище живописи, ваяния и зодчества задала своим

¹²⁶² Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю московскому Петру Первому в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоанном Георгом Корбом / Пер. и прим. Б. В. Женева и М. И. Семевского // Чтения Общества Истории и Древностей Российских. 1866. Кн. 4., 1867. Кн. 1. Также в 1867 году был издан отдельный оттиск перевода с иллюстрациями и дополнениями. См.: Корб И.Г. Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю Московскому Петру Первому, в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоанном Георгом Корбом : [С прил. точнейших фотолитогр. снимков, исполн. в С.-Петербурге в картогр. заведении А.А. Ильина, с рисунков, находящихся в Дневнике Корба, изд. 1700 г.] / Пер. с лат. Б. Женева и М. Семевского. М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1867. (Мы будем пользоваться именно этим переводом, поскольку он был доступен Суриков и там содержались гравюры, о которых упоминает художник)

¹²⁶³ Пыпин А.Н. Новый вопрос о Петре Великом // ВЕ. 1886. Т. 3. № 5. С. 324.

¹²⁶⁴ О традиционном взгляде на стрельцов, см.: Леонтьева О. Б. Указ. Соч. С.252. Riasanovsky N. V. The Image of Peter The Great in Russian History and Thought. P. 50-51.

¹²⁶⁵ Это отмечали и советские авторы, см.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 138.

воспитанникам изобразить казнь стрельцов, что порицалось впоследствии московской консервативной печатью, поскольку сюжет по её мнению «свидетельствовал о раннем, глубоком развращении художественного вкуса»¹²⁶⁶. Очевидно, что стрелецкие казни занимали художественное сообщество той поры.

Суриков основательно изучил дневник Корба и, скорее всего, скомбинировал на картине детали из него, относящиеся к стрелецким казням (было совершенно девять казней с октября 1698 по февраль 1699), которые происходили в разные дни, в разных местах и совершенных разными способами, создав их собирательный образ¹²⁶⁷. В большей степени, художник опирался на свидетельства первой казни, совершенной 10 октября 1698 года, и последней, состоявшейся 13 февраля 1699 года. В результате смешения различных свидетельств, некоторые критики отмечали ошибки Сурикова, очевидно полагая, что он изобразил какую-то конкретную из них¹²⁶⁸. Тем не менее, они прощали художнику эти промахи, ссылая на недостаточную изученность русской истории¹²⁶⁹. Кеменов предположил, какие именно детали из разных казней, описанных Корбом, были заимствованы Суриковым для картины¹²⁷⁰, отчасти следуя за ним мы рассмотрим, как текст документа соотносится с изображенным на полотне событием¹²⁷¹.

«Утро стрелецкой казни» Сурикова, как отмечали исследователи, условно можно разделить на две части: в левой изображены стрельцы с семьями, в правой Петр с придворными и иностранцами. Действие разворачивается на Красной площади¹²⁷². Во время первой казни, состоявшейся в селе Преображенском, стрельцов вешали на двойных виселицах, которые были изображены на гравюре, сопровождающей «Дневник» и были, скорее всего, скопированы Суриковым оттуда¹²⁷³. В основном тексте Корба отмечено, что «Царь, Представители иноземных Государей, Московские Бояре и большая толпа Немцев были свидетелями сей ужасной трагедии»¹²⁷⁴. Очевидно, что группа в иностранных и русских платьях, расположенная в правом углу картины, столпившаяся у кареты, и есть те наблюдающие за ней зрители, представляющие государство. В дополнении к основному

¹²⁶⁶ К. М. IX передвижная выставка картин // Русь. 1881. № 26. 9 мая. С.21.

¹²⁶⁷ Это было замечено и В. С. Кеменовым, см.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 197.

¹²⁶⁸ См.: 9-я передвижная выставка // ВИ. 1881. Т. XXV. № 10. 28 февраля. [7 марта]. С. 187; Поливанов В. Девятая передвижная выставка. Картина В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» // Страна. 1881. № 37. 26 марта. С. 4.

¹²⁶⁹ См.: 9-я передвижная выставка // ВИ. 1881. Т. XXV. № 10. 28 февраля. [7 марта]. С. 187.

¹²⁷⁰ См.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 195-197. Вслед за Кеменовым, это проделала и Гилкрист, см.: Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian History Painting. P. 237-241.

¹²⁷¹ Представляется, что не все детали были учтены Кеменовым при чтении дневника.

¹²⁷² Казнь на Красной площади происходила 13 февраля 1699 года.

¹²⁷³ Корб И.Г. Указ. Соч. С. 226. Гравюра помещена между С. 110-111. Это же отмечалось Кеменовым, см.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 197.

¹²⁷⁴ Корб И. Г. Указ. Соч. С. 103.

тексту «Дневника» Корб отмечает, что в день казни «весь полк гвардейский был в строю, в полном вооружении; не много далее, на возвышенном месте, толпились Москвитяне»¹²⁷⁵. Справа, у кремлевской стены на картине Сурикова изображена шеренга солдат, а вдалеке слева, на возвышении, он изобразил толпу зевак, наблюдающих казнь. Также в дневнике содержалось следующее замечание по поводу осужденных стрельцов, которые, как и изображенные на картине, были закованы в колодки¹²⁷⁶:

На противоположно берегу [Яузы] сотня осужденных в небольших Московских телегах <...> ждали смертной казни. Для каждого преступника телега, при каждой телеге солдат. Не было там Священника, чтоб преподать духовную помощь, как будто осужденные не были достойны этого религиозного обряда; однако ж каждый из них держал в руках восковую свечу, чтоб не умирать без освещения и креста. Ужас предстоящей смерти увеличивали жалостные вопли жен, стоны и раздирающие вопли умиравших поражали громаду несчастных. Мать оплакивала своего сына, дочь судьбу отца, несчастная жена злой рок мужа; с их рыданиями сливались вопли тех женщин, которые по разным связям родства, или свойства заливались слезами¹²⁷⁷.

Этот фрагмент, очевидно, послужил Сурикову опорой для написания толпы стрельцов и оплакивающих их семей. Стрельцы на картине держат в руках свечи, что также было заимствовано из этого свидетельства. Напомним, что в книге Волошина о Сурикове среди импульсов к созданию «Стрельцов» указывался живописный эффект, который произвела на художника горящая при дневном свете, свеча «на фоне белой рубахи с рефлексами»¹²⁷⁸. Волошин отмечает, что «этот образ много лет волновал Сурикова пока не соединился с темой стрелецкой казни»¹²⁷⁹. Вполне вероятно, что Сурикова могли интересовать различные живописные эффекты, однако, представляется, что Волошин пытался придать символизм работе художника, обращая внимание на эту деталь. Писатель отмечал:

Психологический путь вполне понятен: свеча, горящая днем, вызывает образ похорон, покойника, смерти. На фоне белой рубахи в живой руке она более жутко напоминает о смерти, о казни. Глаз художника натолкнулся на один из основных

¹²⁷⁵ Там же. С. 225.

¹²⁷⁶ Там же. С. 227.

¹²⁷⁷ Там же. С. 226.

¹²⁷⁸ Волошин М. А. Суриков // Волошин М. А. Собрание сочинений. С. 396.

¹²⁷⁹ Там же.

знаков, составляющих алфавит видимого мира, и вокруг этого сосредоточия стала заплетаться сложная паутина композиции¹²⁸⁰.

Вряд ли Суриков предполагал такой ассоциативный ряд при создании полотна, он скорее всего внимательно следовал за текстом источника, который обладал высокой степенью достоверности.

Казнь, проходившая 13 февраля 1699 года на Красной площади, была охарактеризована Корбом, как один из мрачных дней, поскольку были обезглавлены двести человек¹²⁸¹. Дипломат так описывал состояние осужденных:

Несчастные должны были соблюдать известный порядок: они шли на казнь поочередно: на лицах их не видно было ни печали, ни ужаса, предстоящей смерти, но думаю, что это самоотвержение и презрение к жизни проистекали у них не от твердости духа, а единственно от того, что, сознавая как много они обесчестили себя своим ужасным преступлением, и вспоминая о жестоких истязаниях на днях, претерпенных [sic!] на днях; уж не дорожили более собой и жизнь им опротивела¹²⁸².

Настроение стрельцов, идущих на казнь у Корба, резонирует с состоянием сибиряков, которые подвергались публичным наказаниям, описанных Суриковым:

И преступники так относились: сделал, значит расплачиваться надо. И сила какая бывала людей: сто плетей выдерживали. И ужаса никакого не было. Скорее восторг. Нервы все выдерживали¹²⁸³.

Таким образом, приводя подобные сопоставления, можно говорить о том, что здесь также переплетались исторические свидетельства с личными воспоминаниями художника. Очевидно, Сурикова привлекало изображение казни, потому что оно давало возможность передать состояние осужденных, которые не испытывают уже страха перед смертью и смиренно подчиняются судьбе.

В центре композиции помещена фигура, рыдающей навзрыд жены стрельца с прижавшимся к ней ребенком. Она вскинула руки и направляется в сторону Петра I. Корб отмечает, что одного из стрельцов: «проводжала до самой плахи жена с детьми, испуская пронзительные вопли»¹²⁸⁴. Кеменов отмечает, что эта супруга стрельца изображена, голосащей так, как голосили и причитали по древнерусскому обычаю¹²⁸⁵. Он отмечает, опираясь на воспоминания художника, что Суриков мог наблюдать этот обряд в Сибири

¹²⁸⁰ Там же. С 396-397.

¹²⁸¹ Корб И. Г. Указ. Соч. 1867. С. 141.

¹²⁸² Там же. С. 142.

¹²⁸³ Волошин М. А. Суриков (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6-7. Август-Сентябрь. С. 49.

¹²⁸⁴ Корб И. Г. Указ. Соч. С. 142.

¹²⁸⁵ См.: Кеменов В. С. В. Указ. Соч. С. 218.

после смерти отца в 1859 году, когда мать: «на его могилу ездила плакать. Меня с сестрой Катей брала, причитала на могиле по-древнему. Мы все её уговаривали, удерживали»¹²⁸⁶. Описание того как жены стрельцов оплакивали своих мужей, причитая, приводятся Корбом в дневнике¹²⁸⁷. Суриков в этой фигуре, по-видимому, пытался передать этот обычай оплакивания¹²⁸⁸.

Фигура Петра I также была написана, основываясь на свидетельствах Корба, начиная с одеяния в «польскую зеленую шубу»¹²⁸⁹, кончая наблюдением за экзекуцией верхом на коне. Корб подчеркивал по поводу казни 27 октября 1698 года, что Петр: «сухим глазом глядел на всю эту трагедию»¹²⁹⁰. Действительно, Петр грозно глядит в сторону рыжебородого стрельца, на переключке с взглядом на которой строится вся композиция картины¹²⁹¹. Этот взгляд царя привлекал и критиков, в частности, Александров заметил: «он весь поглощен толпой стрельцов; он ничего другого не слышит и не видит, его взгляд и лицо вполне выразительны»¹²⁹².

Сурикова, очевидно, не интересовало изображение какой-то конкретной стрелецкой казни, он конструировал образ казни, которую совершает Новая Россия над старой Русью, поместив её в пространство Красной площади.

Среди первых, кто отреагировал на картину Сурикова и очень высоко её оценил, был М. М. Антокольский. В письме Е. Г. Мамонтовой он подчеркнул, что для него «Стрельцы» - «первая русская картина историческая», несмотря на возможные технические промахи¹²⁹³.

В прессе отзывы на картину Сурикова появились за несколько дней до открытия выставки, 24 февраля в газете «Голос» отмечалось об окончании художником большой исторической картины, на которой изображены стрельцы, привезенные на казнь:

Г. Суриков артист весьма просвещенный, горячий патриот и серьезный работник. Он не тратится на мелочи, предпочитая создание крупных вещей. Эта картина несомненно утвердит славу художника¹²⁹⁴.

¹²⁸⁶ Волошин М. А. Суриков (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6-7. Август-Сентябрь. С. 46.

¹²⁸⁷ Корб И.Г. Указ. Соч. С. 226.

¹²⁸⁸ См.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 218.

¹²⁸⁹ Корб И.Г. Указ. Соч. С. 226.

¹²⁹⁰ Там же. С. 108.

¹²⁹¹ В частности, см.: Доронченков И. А. «Утро стрелецкой казни» Василия Сурикова [Курс: Как понимать живопись XIX века] // Arzamas: <https://arzamas.academy/courses/15/6>. Просмотрено: 6.04.22.

¹²⁹² Сторонний зритель Фельетон Художественные заметки // ХЖ. 1881. Т. I. № 4. Апрель. С. 226. Также, см.: Поливанов В. Девятая передвижная выставка. Картина В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» // Страна. 1881. № 37. 26 марта. С. 4. Тем не менее, многие полагали, что фигура Петра режет глаз и выглядит ходульно, см.: W. Петербургские письма XXII // МВ. 1881. № 67. 8 марта. С. 5; М. Москва в апреле // ЖО. 1881. № 19. 9 мая. С. 390-391.

¹²⁹³ Марк Матвеевич Антокольский, 1843-1909: Его жизнь, творения, письма и статьи. С. 414.

¹²⁹⁴ Московские заметки. На петербургскую выставку и назад // Голос. 1881. № 55. 24 февраля (6 марта). С. 1.

Очевидно, что автор анонимной заметки ожидал, что картина произведет существенное впечатление на публику. Репин в письме к Сурикову также выражал сходное ощущение:

Восторг единодушный у всех; все бывшие тут в один голос сказали, что надобно отвести ей лучшее место. Картина выиграла; впечатление могучее! «На нервы действует», - сказал один с неподдельным чувством¹²⁹⁵.

Однако, поскольку открытие передвижной выставки совпало с трагической гибелью Александра II, то естественно, печать стала уделять меньше внимание культурным событиям столицы. Тем не менее, отзывы появлялись. Как в случае и с другими историческими картинами второй половины XIX века, в оценке суриковских «Стрельцов» единодушия не было. Первые отзывы на картину были либо положительными (в особенности со стороны либеральной печати), либо весьма сдержаны.

Критики обращали внимание на то, что картина Сурикова обладает целым рядом технических недостатков, в частности подчеркивали, отсутствие воздушной перспективы и скученность фигур (которое у некоторых вызывало «недомогание»)¹²⁹⁶. Некоторые рецензенты советовали смотреть на картину с расстояния, тогда будет легче ее воспринять целиком¹²⁹⁷. В основном эти промахи списывали на неопытность молодого художника, однако они обуславливались, скорее всего, тем, что Суриков, как отмечал Александров, не имел возможность отхода, поскольку писал «Стрельцов» в стесненных условиях. Процесс создания картины критик описывал так:

Суриков, как нам пришлось видеть, писал эту колоссальную картину чуть не под диваном. В маленькой комнате с низкими окнами картина стояла чуть не диагонально поперек комнаты; и когда он писал одну часть картины, то не видел другой, а чтобы видеть картину в целом, он должен был смотреть на нее искоса из другой темной комнаты. Вследствие этого он не мог достичь воздушной перспективы, избежать местами пестроты, свободно писать в тех частях картины, которые плохо освещались и т.д.¹²⁹⁸

Однако, целый ряд рецензентов закрывал глаза на эти недостатки, поскольку картина была весьма любопытна и производила могучее впечатление по своему внутреннему

¹²⁹⁵ И. Е. Репин В. И. Сурикову конца февраля 1881 года // Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 145.

¹²⁹⁶ А. В. Девятая выставка картин общества передвижных выставок // ПЛ. 1881. № 45. 5 (17) марта. С. 2; W. Петербургские письма XXII // Московские ведомости. 1881. № 67. 8 марта. С. 5; Vobo [Боборыкин П. Д.] Девятая передвижная художественная выставка // Минута. 1881. № 87. 20 марта. С. 2.

¹²⁹⁷ И. К. Девятая передвижная выставка // СиТ. 1881. № 16. 24 апреля. С. 126.

¹²⁹⁸ Сторонний зритель [Александров Н. А.]. Фельетон Художественные заметки // ХЖ. 1881. Т. I. № 4. Апрель. С. 227.

содержанию¹²⁹⁹. В связи с этим многие критики отмечали, что Суриков сделал серьезный вклад в развитие русской исторической живописи.

Некоторые рецензенты отмечали, что Суриков поступил весьма тактично, выбрав момент прощания стрельцов с родственниками перед казнью, который «дал художнику возможность человечно представить ужас сцены в ощущениях близких людей и частью самих ожидающих казни»¹³⁰⁰. В воспоминаниях Суриков отмечал, что меньше всего хотел пробудить в зрителе «неприятное чувство»¹³⁰¹, очевидно, следуя постулатам Лессинга. Он вспоминал как Репин предлагал ему поместить в поле изображения повешенного стрельца. Суриков, отмечал, что попробовал изобразить одну повешенную на виселице фигуру, от которой «нянька грохнулась в обморок»¹³⁰². Подобного рода впечатления Суриков хотел избежать, потому что не ставил своей задачей каким-либо образом утратить публику. Художник осознавал, что выбранная им тема связана с неприятными впечатлениями. В связи с этим, он подчеркивал:

Я, когда “Стрельцов” писал, ужаснейшие сны видел; каждую ночь во сне казнь видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснешься и обрадуешься. Посмотришь на картину. Слава Богу, никакого ужаса в ней нет. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было¹³⁰³.

Картина не производила отталкивающего впечатления и не пугала зрителей, судя по большей части отзывов на нее. Однако, некоторые рецензенты отмечали, что Сурикову удалось проникнуть в психологическое состояние героев, и он стал «композитором громадной панорамы ужаса»¹³⁰⁴.

Толкование картины как изображения конфликта старой и новой России появляется уже в первом отзыве на неё, помещенном в газете «Новое время»¹³⁰⁵. В одном из откликов, описывая героев картины, рецензент задавался вопросом, рассуждая об образе старика-стрельца: «не древняя ли это Русь, которую казнит новая Россия?»¹³⁰⁶. Подобного рода суждения не были новы, они возникали и прежде, когда критики размышляли о картинах Ге и Репина.

¹²⁹⁹ См., например: Девятая передвижная выставка // НВ. 1881. № 1823. 26 марта (7 апреля). С. 3; Сторонний зритель Фельетон Художественные заметки // ХЖ. 1881. Т. I. № 4. Апрель. С. 223-232.

¹³⁰⁰ 9-я передвижная выставка // ВИ. 1881. Т. XXV. № 10. 28 февраля. [7 марта]. С. 189.

¹³⁰¹ Волошин М. А. Суриков (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6-7. Август-Сентябрь. С. 56.

¹³⁰² Там же.

¹³⁰³ Там же.

¹³⁰⁴ 9-я передвижная выставка // ВИ. 1881. Т. XXV. № 10. 28 февраля. [7 марта]. С. 187

¹³⁰⁵ 9-я передвижная художественная выставка // НВ. 1881. № 1798. 1 (13) марта. С. 4.

¹³⁰⁶ А. И. Наше искусство (Из экскурсией хроникера). На передвижной выставке // Порядок. 1881. 2 (14) марта. С. 3.

Однако, несмотря на хвалебные отзывы за выбранный Суриковым сюжет, существовали также отклики, которые порицали художника. Так в юмористическом журнале «Осколки» отмечалось, что Суриков «заражен тенденциозностью», а выбор для изображения «Казни Стрельцов», как подчеркивал критик с иронией, нов и либерален¹³⁰⁷.

Присяжный критик «Московских ведомостей» Флёрв отмечал, что сюжет, выбранный Суриковым, «исторически-пикантен», и что картина вызывает страх и интерес, «как изображаемые в мелодрамах ужасы»¹³⁰⁸. Флёрв отмечал, что картина на него производит неопределенное впечатление из-за отсутствие четко считываемой идеи. Художник не может, как отмечал критик, оставаться таким же беспристрастным как ученый-историк¹³⁰⁹. Флёрв подчеркивал:

Одно из двух. Г. Суриков сочувствовал или Петру, или стрельцам. Это сочувствие той или другой стороне должен был он выразить на своей картине, и тогда картина его получила бы тот внутренний смысл, которого напрасно ищет в ней зритель теперь. Подобно историку и мыслителю художник должен приходиться к выводам, когда он берется за историю. Но, как ни странно покажется, быть-может такое утверждение, художник не может быть, подобно историку, беспристрастен в своих выводах¹³¹⁰. (Курсив мой – М. Ч.)

По мнению, Флёрва художник-историк должен раскладывать сюжет на черное и белое, в ней не должно быть полутонов. Однако, вполне вероятно, что Флёрв в связи с политическими событиями не стал писать о считываемой симпатии Сурикова стрельцам.

Наиболее политически ангажированный отзыв представила славянофильская газета «Русь», которая прочла «Утро стрелецкой казни» через призму современных политических событий, связанных с казнью народовольцев, совершивших убийство Александра II 1 марта 1881 года. Как и Флёрв, фельетонист «Руси» отметил неопределенность Сурикова в занимаемой позиции в отношении стрельцов и Петра¹³¹¹. Но критик также подчеркивал:

Все наши “либеральные” газеты толкуют теперь, и толкуют весьма справедливо, о необходимости отменить публичность смертной казни, имеющей развращающее влияние на присутствующих зрителей; но те же газеты стоят за сохранение публичной казни в исторической живописи, так как здесь она будто бы имеет для зрителей “отрезвляющее политическое значение”. Нельзя еще более унижить искусство, как превратив его в орудие политических, да к тому же еще лже-

¹³⁰⁷ Г. См-ский Художественное обозрение. 9 передвижная выставка // Осколки. 1881. №10. 7 марта. С.78.

¹³⁰⁸ *** [Флёрв С. В.] Передвижная выставка картин // МВ. 1881. №. 114. 26 апреля. С. 4.

¹³⁰⁹ Там же.

¹³¹⁰ Там же.

¹³¹¹ К. М. IX передвижная выставка картин // Русь. 1881. № 26. 9 мая. С. 21.

либеральных интриг; в данном же случае не художественность изображенного предмета очевидна уже из того, что предмет этот сам по себе, по общему признанию, в высшей степени отвратителен; если одно уже описание публичной казни вызывает в нас тяжелое чувство ужаснейшей нравственной пытки, то что же должно возбудить в нас созерцание этой казни? Если она нам противна в действительной жизни, то она нам еще противнее в искусстве, в особенности же в живописи, которая в своей области не терпит ничего абсолютно-отвратительного. Мы поэтому не можем не признать, что выбор такого именно сюжета из русской истории Русского народа совершенно неудачен. Но может быть нехудожественный сюжет превратился у г. Сурикова в художественную картину? К сожалению, нет¹³¹².

(Курсив мой – М. Ч.)

Вокруг казни народовольцев возникло два полюса мнений, одни требовали жесткого наказания для царубийц, другие же, напротив, выступали за отмену смертной казни (самые известные выступления принадлежали Л. Н. Толстому и В. С. Соловьеву). По мнению последних, Александр III должен был простить убийц отца, если «чувствует свою связь с народом»¹³¹³.

Кеменов, тем не менее, подчеркивал, что этот критический отзыв встраивался в идеологическую программу газеты «Русь». В том же году на её страницах была напечатана «Записка о внутреннем состоянии России», написанная редактором издания – К. С. Аксаковым, которую он отправлял Александру II в 1855 году. В этой «Записке» подчеркивалось, что народ никогда не выступал против своего государя¹³¹⁴. Однако, Кеменов несколько упростил ситуацию и исказил ее. Действительно, Аксаков подчеркивал в заметке, что русский народ не претендует на государственную власть¹³¹⁵. Однако, в ней отмечалось, что при Петре I произошел разрыв народа и государства¹³¹⁶. По мнению мыслителя, народ не стал бунтовать против вмешательства государства в его жизнь, что явилось доказательством неприятия русским духом «всякой идеи революции»¹³¹⁷. Аксаков упоминал в записке стрельецкие бунты, делая акцент на том, что они «не нашли опоры в

¹³¹² Там же.

¹³¹³ Об этом, см. подробнее: Сафронова Ю. Русское общество в зеркале революционного террора. 1879-1881 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 305-306.

¹³¹⁴ См.: Кеменов В. С. Указ. Соч. С. 178-179.

¹³¹⁵ Аксаков К. С. Записка К.С. Аксакова "О внутреннем состоянии России", представленная государю императору Александру II в 1855 г. // Русская социально-политическая мысль. 1850-1860-е годы: Хрестоматия. М.: Издательство Московского университета, 2012. С. 54.

¹³¹⁶ Там же. С. 66-69.

¹³¹⁷ Там же. С. 69.

народе», которые были для него скорее оскорбительными¹³¹⁸. Идея записки состояла в том, чтобы русское правительство положило конец разладу народа и государства.

Отчасти отзыв на передвижную выставку коррелировал с аксаковской запиской. По поводу вывода, который можно было вынести из суриковской картины, критик подчеркивал:

...на всей громадной картине, вмещающей в себе около сотни действующих лиц, живым существом являются лишь отодвинутый на задний план Петр и кричащая на первом плане стрелецкая жена. Какой же вывод сделает зритель из этой картины? *Очевидно тот, что Петр был “лютый тиран”, а жены стрельцов – несчастные женщины; сами же стрельцы, весь внутренних их мир, виновность их или невинность, останутся для зрителя неразрешенной загадкой.* (Курсив мой – М. Ч.)

Очевидно, что также, как и Аксаков автор заметки о передвижной выставке не рассматривал стрельцов, как выразителей народных интересов. Однако, очевидно, он испытывал в отличие от мыслителя симпатии к Петру.

За месяц до публикации отзыва на передвижную выставку в «Руси», в либеральной газете «Порядок» были напечатаны размышления о допустимости прочитывания произведений через призму современных событий:

Картины, напр., написаны гораздо ранее печальных событий, под влиянием случайно виденного и прочувствованного, ни на кого и ни на что, не намекая, некоторые даже с сюжетом, отделенным от нас столетиями, но они к несчастью, явились в настоящее время, да ещё кому-нибудь вздумалось по-своему их озаглавить, наименовать по своему личному взгляду, и вот на авторов накидываются в запуски, казнят, бранят, науськивают на их тенденциозность, неумелость, бестактность, и они, бесспорно, талантливые в прежние годы, в этом оказываются и бесталанными и политически-неблагонадежными¹³¹⁹.

Фельетонист, очевидно, был против вчитываний, поскольку картины писались без учета «печальных событий» и потому подобного рода нападки были несправедливы. Таким образом, «Утро стрелецкой казни» Сурикова стало постепенно включаться в контекст современных политических дискуссий.

Несмотря на то, что большая часть отзывов о картине, как мы заметили выше, имела нейтрально-положительный характер, новаторство Сурикова мало кто заметил в 1881. В

¹³¹⁸ Там же.

¹³¹⁹ Б. Н. Дневник // Порядок. 1881. № 90. 1 (13) апреля. С. 1.

1885 году, рассуждая о герое, который должен быть представлен в исторических картинах на сюжеты из национального прошлого, Воскресенский заметил:

Героем нашей русской драмы может быть только эпический человек, “мир”. Стоит только вырвать отдельное лицо из массы, и оно теряет под собой почву, связь его личных действий с общим планом прерывается, цель жизни исчезает из виду; лишенное нравственной физиономии, оно не может иметь и пластической¹³²⁰.

Из дальнейших рассуждений Воскресенского становится очевидным, что под героем русской драмы / исторической картины, критик подразумевает народ. Однако, в качестве примера он приводит не работы Сурикова, а Перова. Тем не менее, Суриков был, вероятно, одним из первых, кто вывел в исторической картине на первый план народную массу как основного героя и отошел от репрезентации истории как истории великих людей.

3.7. «Боярский свадебный пир в XVII веке» К. Е. Маковского: модернизация исторической живописи и «консервативная утопия» в царствование Александра III.

Немалая часть картин на сюжеты из русской истории, которые создавались в конце 1870-х–в течение 1880-х годов вызывали горячие споры, поскольку события, представленные художниками можно было трактовать весьма противоречиво. Их, как правило, относили к тенденциозному направлению, которое было сосредоточено на облечении неблагоприятных событий прошлого, требующих переосмысления. На этом фоне особенно выделялась работа К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир в XVII веке» (Музей Хиллвуд, Вашингтон). Это произведение положило начало целой серии боярских полотен, которые он создавал до 1901 года¹³²¹. В этих произведениях национальное прошлое было представлено идеализировано, как экзотика с яркими костюмами и пышными обрядами.

Творчество Маковского вызывало амбивалентное мнение у публики Российской империи. Ряд из них оценивал художника как поэта русской старины, глубоко постигшем жизнь допетровского времени. Один из рецензентов в связи с юбилеем Маковского отмечал по поводу его творчества, следующее:

Как русский человек [Маковский] открыл красоту в древнерусской старине и воспроизвел ее перед нами в бесчисленных картинах из древнерусской и боярской эпох. Он — вдохновенный певец эпохи, в которой так много своеобразной прелести

¹³²⁰ Воскресенский В. XIII-ая передвижная выставка картин // ХН. 1885. Т. III. № 6. 15 марта. Ст. 155.

¹³²¹ Картины, входящие в серию помимо «Боярского пира»: «Выбор невесты царём Алексеем Михайловичем» (1886–1887); «Под венец» (1889–1890); «Игра в жмурки» (ок. 1890); «Поцелуйный обряд» (1895), «Свадьба» (1899).

См. подробнее об этом: Salmond W. Makovsky's Russian milieu // Konstantin Makovsky: the Tsar's Painter in America and Paris / W. Salmond, R. E. Martin, W. Zeisler. - Washington, D. C.: Hillwood Estate, Museum and Gardens, 2015. P. 46.

и живой колоритности, позабытой и умершей, но воскрешенной талантливым художником. Маковский — поэт-историк, живой и вдохновенный комментатор Забелина и Соловьева. Одному его “Боярскому пиру” мы более обязаны русской стариной, чем десяткам учебников¹³²².

Маковский, действительно, неплохо ориентировался в бытовых подробностях XVII столетия. Кроме того, он был одним из крупнейших собирателей русских древностей, которые неоднократно воспроизводил на своих полотнах¹³²³. Действительно, коллекционирование Маковским русских костюмов и старинных предметов позволило ему создавать популярные исторические полотна, что отличало его от большой массы художников второй половины XIX столетия, которые не могли себе позволить писать картины на сюжеты из русской истории по причине дороговизны подобного предприятия¹³²⁴.

Однако, не менее распространенной была весьма скептическая точка зрения на произведения Маковского, свидетельствующая о поверхностном подходе к изображению отечественного прошлого. Критики, достаточно справедливо, отмечали, что подобного рода картины из русской истории могли бы и писать иностранные художники будь у них под рукой древнерусские костюмы. Так, о характере национализма в работах Маковского, в частности, рассуждал близкий к кругам мирискусников критик – А. А. Ростиславов:

Мне кажется, что такие художники, как Константин Маковский, особенно наглядно иллюстрируют разницу между истинным национализмом и национализмом, так сказать костюмным, бутафорским. К сожалению, публика наша мало чувствует эту разницу; у нас нередко сходят за национальные именно бутафорские произведения, где все дело в так называемом русском стиле и русских костюмах, особенно если эти произведения приправлены долей квасного патриотизма. Национализм в искусстве необходим и ценен не в смысле бутафории и квасного патриотизма, а в том же смысле, как ценна в отдельных произведениях искусства индивидуальность¹³²⁵.

Такого же мнения придерживался и историк Забелин, подчёркивающий, что «Маковский совсем парижанин, ничего русского не понимает, всё на французский лад»¹³²⁶.

Собственно, успех к историко-костюмным сценам Маковского пришелся на 1880-е годы, когда возникла мода на русское платье в обществе Российской империи. Одним из

¹³²² Аркатов Г. К. Е. Маковский // Нива. 1911. №2. С.38.

¹³²³ Подробнее о коллекции К. Е. Маковского и её судьбе, см.: Большакова Н. Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие. 2005. № 75-76. [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (последняя дата обращения: 16.03.2023)

¹³²⁴ См. об этом подробнее первую главу диссертации.

¹³²⁵ Ростиславов А. А. О национализме в искусстве // ТиИ. 1899. № 50. 12 декабря. С. 902.

¹³²⁶ Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. С. 160.

индикаторов этого процесса может служить организация бала-маскарада 25 января 1883 года, проходившего в особняке брата императора Александра III, Президента ИАХ – Владимира Александровича, в котором Маковский принимал непосредственное участие¹³²⁷. Бал был выдержан в национальном духе. Подготовка к этому мероприятию дала сильный толчок к изучению русских древностей, поскольку приглашённые на бал персоны должны были быть одеты в исторические костюмы, которые были бы выполнены с археологической и/или этнографической точностью. Обозреватель художественного журнала отмечал, что бал производил впечатление своеобразной машины времени, когда из глубины веков возникали в действительности «представители различных племён и народов, населяющих наше отечество»¹³²⁸. Он подчёркивал, что:

Большая часть костюмов отличалась такую археологическою верностью (некоторые вещи: материи, кольчуги, оружие и пр. были действительно древние) и так шла к лицу одетых в них особ, что среди костюмированных можно было бы насчитать несколько десятков в высшей степени характерных типов – живых представителей древней Руси. Чуть ли не каждый мог бы доставить материал для эффектной исторической или древне-бытовой картины¹³²⁹.

Рецензент выражал сожаление по поводу того, что устроители бала не издали после него фотографический альбом с воспроизведением костюмов, который мог бы служить пособием для художников, желавших взяться за сюжеты из национальной истории¹³³⁰. Таким образом, неудивительно, что появившиеся в ту пору историко-костюмные сцены Маковского стали пользоваться столь большим успехом у публики¹³³¹. Помимо этого, связь «Боярского пира» с маскарадами, остро ощущалась критиками¹³³².

Впервые «Боярский пир» К. Е. Маковского был показан публике в Петербурге с 15 ноября по 31 декабря 1883 в аукционном зале дома Кононова, а затем в Москве с 8 января по 11 марта 1884 года в помещении МОЛХ. За несколько месяцев до демонстрации публике «Боярского свадебного пира» Маковский вышел из Товарищества передвижных

¹³²⁷ Костюмированный бал у Великого Князя Владимира Александровича // ХН. 1883. Т.1. № 4. 15 февраля. Ст. 123.

¹³²⁸ Там же.

¹³²⁹ Там же.

¹³³⁰ Там же. Ст. 123–124.

¹³³¹ Отметим также, что моделями для картин, как указывал сын художника Сергей Маковский служили великосветские вельможи и дамы, конюхи. Иногда воспроизведения одного персонажа он комбинировал из несколько прототипов. См.: Маковский С. К. Портреты современников. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 83.

¹³³² «Все бояре и боярыни только бояре по нарядам, а не на самом деле, - да и наряды-то все маскарадные!». (О картине профессора К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир» (На постоянной выставке Общества любителей художеств Малая Дмитровка, д. Васильева Шиловского) // РК. 1884. № 14. 15 января. С.3.)

художественных выставок¹³³³. Это стало началом позиционирования Маковского как самостоятельной¹³³⁴ и весьма амбициозной фигуры на художественной сцене Российской Империи¹³³⁵. Очевидно, что художник не хотел разделять с товарищами по цеху успех публички и прибыль, которую могли принести художнику показы его произведений.

Представления «Боярского пира» в Петербурге, в Москве, в Париже и в Лондоне были организованы, как выставки одной картины. В Петербурге и в Москве полотно демонстрировалось в темной комнате с использованием газовых фонарей с рефлекторами, что у многих вызывало ассоциации с современными для той поры массовыми зрелищами (например, панорамой)¹³³⁶. Подобного рода ход, хоть и использовался русскими художниками не впервые, все равно, как будет показано ниже, вызывал вопрос: следует ли совмещать живопись с другими визуальными практиками XIX века. Представляется, что Маковский обратился к подобному приёму не случайно, а пытался таким образом, с одной стороны, способствовать модернизации русской исторической живописи на сюжеты из национальной истории, а с другой – популяризировать своё творчество у разных слоёв населения Российской империи и в следствие этого улучшить своё финансовое благополучие.

Безусловно «Боярский свадебный пир» Маковского неоднократно привлекал внимание как русских, так и зарубежных исследователей. Однако отечественные искусствоведы рассматривали полотно изолировано от политического и художественного контекста, не привлекая критические отклики на него и архивные материалы. Исследователями были частично установлены прототипы изображенных на картине персонажей. Маленький мальчик был написан с сына художника, будущего художественного критика – Сергея Маковского, невеста со второй супруги Маковского – Юлии Павловны Летковой¹³³⁷, моделью для пожилого боярина с кубком в руках, изображенном на первом плане служил князь Вяземский¹³³⁸.

¹³³³ Художественная хроника. Новости недели // Гражданин. 1883. № 46. 13 ноября. С. 15.

¹³³⁴ Конечно, Маковский выставлял свои работы отдельно от передвижников и ранее, но при этом он не выходил из Товарищества. В частности, персональные выставки художника состоялись в 1874 и в 1877 годах. См., например: Художественные новости // Голос. 1874 № 61 2 (14) марта. С. 1-2; Картина К. Е. Маковского // РМ. 1877. № 33. 8 (20) декабря. С. 2.

¹³³⁵ Очевидно, что образцом для него был А. И. Куинджи, который заявил о себе похожим образом после выхода из «Товарищества», показав отдельно в 1880 году «Лунную ночь на Днепре».

¹³³⁶ В Москве картина Маковского была показана сначала при искусственном, а затем дневном освещении.

¹³³⁷ В прессе, современники отмечали, что красавица, которая как бы завидует невесте была написаны с сестры жены художника, а изображение самой супруги отсутствует на картине, что раздосадовало критика, поскольку она считалась редкой красавицей, см.: Там же.

¹³³⁸ Нестерова Е. В. Константин Егорович Маковский. СПб.: «Золотой век», «Художник России», 2003. С. 80.

В основном отечественные искусствоведы делали акцент на том, что Маковский добивался археологической точности при воспроизведении деталей древнего московского быта, а также указывали на театрализованный характер «Боярского пира» и других картин т. н. боярского цикла¹³³⁹. При этом, следует отметить, что исследователи Маковского в России не предпринимали попыток соотнести его произведения, относящиеся к боярскому циклу с текстами источников по бытовому укладу допетровского времени и сочинениями историков по домашней жизни той поры. Напротив, американский историк Мартин Рассел предполагает, что Маковский основывался при написании картин на текст «Домостроя», сочинение Г. Котошихина «О России в период царствования Алексея Михайловича» и травелоге А. Олеария, поскольку в них в подробностях описывались свадебные обряды¹³⁴⁰. По мнению, Рассела Маковский был достаточно избирателен в выборе эпизодов для изображения, понимая, что было положительного и отрицательного в жизни допетровской Руси. Таким образом Маковский выступал своего рода историком этого периода. Рассел подчеркивает, что в картинах была показана не только красота обрядов той поры, но и прослеживается сочувственное отношение Маковского к печальному положению женщины в Московии XVII столетия, а также демонстрируется могущество и сила русской монархии¹³⁴¹. Несмотря на обаятельность предположения Рассела по поводу произведений боярского цикла Маковского, в которых было зашифровано сообщение о нелёгкой жизни в допетровское время, следует отметить, что навряд ли художник столь глубоко продумывал их подтекст. В частности, сын художника вспоминал, что:

Об исторической сути, пусть очень лично преображенной — сквозь видимость избранных типов, одежд и обстановочных предметов — он не слишком задумывался. В том различие его, я уже сказал, от таких мастеров, как Суриков или Репин, даже Ге, Поленов, Рябушкин и кое-кто из «мир-искусников». Различие, надо ли говорить, не в его пользу, с точки зрения психологического углубления¹³⁴².

Таким образом, скорее всего, Маковского интересовала яркость исторических костюмов, красота и экзотичность обрядов допетровского времени (и популярность национальной тематики), чем раскрытие трагичного социального положения женщины или могущества русской монархии. Однако нам представляется важным рассмотреть

¹³³⁹ См., в частности: Нестерова Е. В. Константин Егорович Маковский. С. 80–81. Нестерова, Е. В. Идеальное искусство: позднеакадемическая и салонная живопись. С. 165–169.

¹³⁴⁰ До Рассела соотнесение картины с текстами Олеария и Забелина предприняла А. Одом с целью представить, что за обряд происходит на картине: Odom A. Konstantin Makovskii: "A first-rate boyar" // *Hillwood Studies*. 1996. Vol. 3 №1. P. 4–8.

¹³⁴¹ Russell E. Martin The artist as historian. Makovsky's Historical sources and Artistic Message // *Konstantin Makovsky: the Tsar's Painter in America and Paris* / W. Salmond, R. E. Martin, W. Zeisler. - Washington, D. C.: Hillwood Estate, Museum and Gardens, 2015. P. 50–73.

¹³⁴² Маковский С. К. Портреты современников. С 84.

идеологический контекст появления картин боярского цикла Маковского и как воспринимали их современники художника, какие смыслы вычитывали, в частности из его «Боярского пира».

В мае 1883 года в Москве состоялось венчание на царство Александра III. Начало его правления было ознаменовано консервативным поворотом в русском обществе. С начала 1880-х годов началось подчёркнутое обращение к национальным традициям. В качестве основного ориентира для государственного и общественного устройства была выбрана Московия XVI–XVII веков. Напомним, что в русском обществе XIX столетия бытовало мнение, что в допетровское время царь и народ были едины (т.е. в плане быта и культурного уровня имели мало различий). Царствование Александра III, расценивалось как долгожданное воссоединение царя с народом после долгого периода европеизации, которое было запущено петровскими реформами¹³⁴³. Зарубежные исследователи отмечали, что «коронация Александра III в мае 1883 года дало художникам новые возможности прославлять патриотические настроения нового царствования» и Маковский встроился в эту тенденцию «ностальгии по XVII веку»¹³⁴⁴. Художник во время венчания на царство Александра III создал акварели с изображением императорских регалий, торжества в Грановитой палате и «Посещение их Величествами Троице-Сергиевской лавры» для коронационного альбома. В. Сальмонд продемонстрировала, что уже во время коронационных мероприятий можно было наблюдать ангажированность нового царствования национальной историей. Она подчёркивает, что Маковскому удалось уловить эту тенденцию¹³⁴⁵.

Также зарубежные исследователи рассматривали полотно «Боярский пир» соотнося их с живыми картинами на тот же сюжет, которые были поставлены самим Маковским. Один из этих показов происходил в особняке А. Н. Нарышкиной в присутствии Александра III. Современники отмечали, что император любил постановки живых картин, и представление «Боярского пира», организованного Маковским ему также понравилось¹³⁴⁶. Это дало толчок возникновению слухов о том, что Маковский надеялся на попадание его

¹³⁴³ Подробнее о смене сценария власти после смерти Александра II в Российской империи во второй половине XIX века, см. классическую работу Р. Уортмана: Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии / Ричард С. Уортман; [Авториз. пер. С.В. Житомирской]. М.: О.Г.И., 2002. Т.2. С. 272–349.

¹³⁴⁴ См. об этом: Odom A. Konstantin Makovskii: "A first-rate boyar" // *Hillwood Studies*. 1996. Vol. 3 №1. P. 9; Salmond W. Makovsky's Russian Milieu // *Konstantin Makovsky: the Tsar's Painter in America and Paris* / W. Salmond, R. E. Martin, W. Zeisler. - Washington, D. C.: Hillwood Estate, Museum and Gardens, 2015. P. 20.

¹³⁴⁵ Ibid. P. 20.

¹³⁴⁶ При этом Сальмонд в примечании отмечает, что уточнить, что появилось раньше живописное полотно или живая картина, не удалось. См.: *Konstantin Makovsky: the Tsar's Painter in America and Paris* / W. Salmond, R. E. Martin, W. Zeisler. - Washington, D. C.: Hillwood Estate, Museum and Gardens, 2015. P. 112, note 7.

произведения в царскую коллекцию¹³⁴⁷. Однако В. Сальмонд выдвигает это предположение с опорой на воспоминания сына художника Сергея Маковского¹³⁴⁸, без привлечения других сохранившихся источников. В связи с этим, закономерно будет поставить вопрос: действительно ли надеялся художник на то, что император приобретёт его «Боярский пир» или у него были другие планы?

Основной фокус зарубежных исследователей направлен на изучение экспонирования и бытования произведений Маковского, включая его «Боярский пир», в Европе и США. После показа картины в Петербурге и в Москве, Маковский повез в 1884 году показывать её в Париж и Лондон, ожидая найти там покупателей для своей картины. Несмотря на успех у публики, которых привлёк экзотический сюжет, «Боярский пир» не удалось продать. В 1885 году полотно Маковского экспонировалось на Всемирной выставке в Амстердаме. Художник был награжден за «Боярский пир» почетной медалью. После этого показа картину приобрёл американский продавец ювелирных украшений Чарльз В. Шуманн, который по возвращении в США использовал ее как вывеску для своего магазина, а также устраивал выставки картины и организовывал показы живых картин, пользовавшихся успехом¹³⁴⁹.

В этом параграфе диссертации, мы продемонстрируем каким образом творчество Маковского и, в первую очередь его «Боярский свадебный пир в XVII столетии» встраивались в идеологический климат царствования Александра III. Так же нас будет интересовать как картина участвовала в формировании идеализированного образа патриархального строя Московского царства XVII столетия. Помимо этого, опираясь на выявленные архивные источники и рецепцию картины в русской печати мы попытаемся восстановить историю показов «Боярского пира» в Российской империи. Нам будет важно продемонстрировать как это было связано с формированием репутации художника в Российской империи. Также мы попробуем ответить на вопрос почему его произведение стало частью конструирования образа русского прошлого на экспорт.

Прежде чем перейти к подробному рассмотрению «Боярского пира» Маковского, следует сказать несколько слов о зарождении у художника интереса к бытовой стороне допетровского времени. Она стала привлекать Маковского с 1860-х годов. В частности, в

¹³⁴⁷ См.: Ibid. P. 40. Также мне не удалось найти подтверждений в воспоминаниях С. Маковского о том, что Маковский выражал надежды на попадание своего произведения в царскую коллекцию.

¹³⁴⁸ Маковский С. К. Портреты современников. С. 83–84.

¹³⁴⁹ Odom A. Konstantin Makovskii: "A first-rate boyar" // Hillwood Studies. 1996. Vol. 3 №1. P. 10–11; Konstantin Makovsky: the Tsar's Painter in America and Paris / W. Salmund, R. E. Martin, W. Zeisler. - Washington, D. C.: Hillwood Estate, Museum and Gardens, 2015.

1868 году, он выставил на годичной академической выставке работу – «Сцена из жизни бояр в XVII веке», на которой был изображен обычай поднесение чары вина гостю хозяйкой дома. Критики весьма скептически отнеслись к этой картине, указывая на шаблонность выбранного мотива, хотя и подчеркивали эффектность, с которой она была написана:

Известный портретист Маковской, выставил сцену из быта русских бояр конца XVII века. В этой сцене есть боярин такой дебелый, здоровый и благообразный, что на него залюбуешься; есть боярыня такая распрекрасная, что таких даже в отечественных драмах из древней русской жизни не встретишь; есть мамка, круглая и разбитая, есть палаты расписные, есть парчи и ткани, есть пёстрые костюмы, написанные с точностью и эффектом. *Сюжет картины вертится на поднесении “чары” благообразной россиянкой древних времен благообразному россиянину. Известно, что этот сюжет воспроизведен уже был не раз не только отечественными живописцами, но и отечественными музыкантами и писателями. Я не знаю, чем особенно привлекателен для гг. художников всех сортов этот акт поднесения чары и почему он им кажется достойным изображения всеми средствами искусства – и словом, и красками и звуком. Г. Маковский обнаружил в своей картине много художественного эффекта и блеска колорита и довольно таланта*¹³⁵⁰. (Курсив мой – М. Ч.)

Помимо этого, ряд критиков указывал на то, что художник не воспроизводит древнерусскую жизнь, а представляет скорее театральную постановку с переодетыми в исторические костюмы актёрами:

На выставке кто-то из публики сделал очень верное заключение об этой картине [Маковского], заметив, что тема ее “не из быта русских бояр конца XVII века”, а из быта актеров alexандринского театра, изображающих какую-нибудь сцену из старо-русской драмы гг. Аверкиева или Чаева. Перед нами сидит переряженный не то г. Нильский, не то г. Степанов; перед вами стоит не то г-жа Владимирова, не то г-жа Струйская, а сзади выглядывает не то г-жа Громова, не то г-жа Линская.

Г. Маковскому стоило приделать внизу картине суфлерскую будку и сходство с Александринским театром было бы окончательное. *Картина г. Маковского характеризует столетие, выбранное художником, только при помощи археологических справочников об одежде того времени. Если бы он, не изменяя ни на волос положения своей группы, перерядил эту группу в костюм современного*

¹³⁵⁰ Иванов И. Годичная выставка в Академии Художеств // СВ. 1868. № 266. 29 сентября. С. 2–3.

купечества, то перед нами была бы сцена из комедии Островского и даже, пожалуй, Лейкина¹³⁵¹. (Курсив мой – М. Ч.)

Таким образом, Маковского обвиняли в поверхностном подходе к изображению родного прошлого, подчёркивая, что «Сцена из боярского быта» в большей степени демонстрирует лишь познания в старинной русской одежде, чем глубокое проникновение в обстоятельства жизни допетровской эпохи. Особенно это было очевидно на контрасте с показанной на той же выставке картиной В. Г. Шварца «Вешний царский поезд на богомолье», несмотря на то, что в техническом отношении, она была слабее. Так, один из критиков подчёркивал:

Г. Шварц в эпизоде “Вешнего похода” *изобразил с неприкрашенной правдой ту несчастную обстановку, которая бьет на каждом шагу в жизни наших предков. Царская колымага, обитая золотой парчой, с грубым изображением византийского орла наперед. Поставленная на весьма не изящные полозья, движется, влекомая четверней, запряженной гуськом, по скверной распутившейся дороге; сзади её еще целый ряд подобных же колымаг, окруженных скачущими телохранителями. Глядя на эту картину, отличающуюся, по-видимому, таким ничтожным сюжетом, получаешь настоящее понятие о той грубой и бедной цивилизации древней Руси, которой прелести идеализировались и идеализируются еще и в наши ни весьма многочисленными учеными, поэтами и даже администраторами*¹³⁵². (курсив мой – М. Ч.)

Критик подчёркивал, что несмотря на сформированный в русском обществе обаятельный образ допетровской Руси, она была вероятно далеко не столь приглядной в действительности, что удалось передать Шварцу в «Вешнем походе на богомолье».

Из этого сравнения, становится очевидным, что Маковский уже в ранних работах встраивался в конструирование идеализированного образа Московии XVI–XVII веков с красочными костюмами, патриархальными церемониями и миловидными барышнями. В этой же ранней работе проявились характерные особенности в изображении Маковским национального прошлого: подчеркнутая театрализованность и интерес к старинным костюмам.

Как будет показано ниже, «Боярский свадебный пир в XVII веке» оценивался в отличие от раннего произведения Маковского рядом критиков (особенно консервативного

¹³⁵¹ Аноним С Невского берега // Дело. 1868. № 10. Отд. II. С. 110-111. Также сходство с постановками Александринского театра было замечено в «Иллюстрированной газете»: Академическая выставка 1868 года // ИГ. 1868. № 43. 31 октября. С. 281.

¹³⁵² Иванов И. Годичная выставка в Академии Художеств // СВ. 1868. № 266. 29 сентября. С. 3.

толка) достаточно высоко, как с точки зрения живописной техники, так и содержания. Хотя, по большому счёту это произведение Маковского также отличалось шаблонностью, что справедливо подчёркивал Флёрв:

Необыкновенная бедность мысли и экспрессии весьма искусно скрыта в ней под эффектностью деталей, виртуозным освещением с одеждами, шелками, парчой, металлами и т.д. Вглядитесь внимательней в группу молодых, внешним образом обуславливающую посадку и жесты всех остальных лиц, и вы увидите, как слаба эта группа. Новобрачная стоит опустить голову совершенно также как делает это боярышня на известной олеографии профессора Якоби Дорогой гость, олеографии в десятках тысяч экземпляров, распространяемой по России в качестве премии к журналу Нива. Эта фигура есть общее место, точно также как составляют такие же общие места головы все головы мужчин. Женские лица более удались г. Маковскому, хотя в них чувствуется постоянное присутствие одних и тех же моделей¹³⁵³.

На полотне достаточного большого формата (240x390 см.) художником был запечатлен русский обычай, когда слуга вносит блюдо – «лебедь», которым завершалось угощение гостей свадебного пира, а жених, под возгласы «горько!», намеревается поцеловать невесту. Довольно сложно установить на какой именно литературный источник опирался Маковский при написании картины. Этот обряд описывался в источниках, в частности, о нём свидетельствовал чиновник посольского приказа Г. К. Котошихин: «и садятся за столы царь с царицею, а бояре и чин свадебный за своими столами, и начнут носить есть, и едят и пьют до тех мест, как принесут яству третью, лебедя, и поставят на стол»¹³⁵⁴. Также о том, что лебедь ставился на свадебных пирах, в частности, говорилось в труде А. В. Терещенко «Быт русского народа», где подробно рассматривалась свадьба царя Алексея Михайловича¹³⁵⁵.

По большому счёту, это картина жанрового характера в историческом антураже, для которых, как правило, выбирали до той поры холсты небольшого размера. В частности, это возмутило Флёрва, который обратил внимание на недопустимость подобного хода:

Нельзя делать повести из маленького мотива, которого едва хватает на анекдот, нельзя писать пятиактную комедию на сюжет, который весь укладывается в рамках одноактного водевиля. Точно также нельзя делать “большой” картины из легонького полу-пикантного мотива под опасением впасть в противоречие между тем немногим,

¹³⁵³ *** [Флёрв С. В.] Постоянная выставка картин // МВ. 1884. № 12. 12 января. С. 4.

¹³⁵⁴ Котошихин Г. К. О России в царствование Алексея Михайловича. 2-е изд. СПб.: Археографическая комиссия, 1859. С. 9.

¹³⁵⁵ Терещенко А. В.. Быт русского народа: Ч. 2. Свадьбы. СПб., 1848. С. 73.

что имеешь сказать и обширностью приготовлений. Г. Маковского следовало бы позаимствоваться в этом отношении у Французов, технике, которой он так успешно подражает, и придать своей картине формат, более соответственный ее содержанию. Ведь в сущности это же не что иное как “картинка” искусственно раздвинута до размера “большого полотна”¹³⁵⁶.

Флёров рассуждал с точки зрения классицистической теории, где было непозволительно сюжеты подобно боярским пирам раздувать до уровня изображения значимого исторического сюжета. Здесь критик также уподобляет мастерство владения кисти Маковского французам. Констатация того обстоятельства, что французы были чрезвычайно техничны, стало общим местом в рассуждениях об европейском изобразительном искусстве. Флёров подчёркивает таким образом, что несмотря на ловкость кисти, Маковскому все равно далеко до уровня европейских мастеров, поскольку он не умеет тактично работать с сюжетами и форматом для картин.

Помимо прочего рецензент и отмечал практическую выгоду от того, если бы художник выбрал малый формат для своего произведения:

Имей картина благоразумные, удобоносимые размеры, и я уверен, что она нашла бы покупателя. Но теперь! Полотно это могут вместить разве стены какого-нибудь музея или картинной галереи, а эти учреждения едва ли найдут в художественных достоинствах достаточного основания к её приобретению¹³⁵⁷.

Действительно, покупателя Маковский нашёл не сразу по причинам большого размера или каким-либо другим, не известно. Но, очевидно, что в случае с «Боярским пиром» изображение обрядовой стороны допетровского времени, к которой возникает повышенный интерес в 1880-е годы, приобретает особое значение, почему Маковский и выбрал громадный формат. Кроме того, «Боярский пир» был, вероятно, поворотной точкой в его карьере.

Маковский работал над «Боярским свадебным пиром в XVII веке» около двух лет¹³⁵⁸. Корреспондент Московских ведомостей в Петербурге полагал, что художник выставит картину во время коронационных торжеств в Москве и завидовал москвичам, что они первые смогут увидеть долгожданную работу Маковского¹³⁵⁹. Однако, художник, скорее

¹³⁵⁶ Там же.

¹³⁵⁷ Там же.

¹³⁵⁸ Хроника // НВ. 1882. № 2347. 10 (22) сентября. С. 3; W. Петербургские письма. L II // МВ. 1883. № 86. 27 марта. С.4.

В художественных новостях за 1883 год сообщалось, что художник только начал работу на полотне и вероятно будет делать в нём перестановку, см. об этом: В.К. По мастерским художников // ХН. 1883. Т. 1. № 1. 1 января. Ст. 12.

¹³⁵⁹ W. Петербургские письма. L II // МВ. 1883. № 86. 27 марта. С.4.

всего не успел закончить «Боярский пир» к коронации и потому показал ее в конце 1883 года в Петербурге.

Накануне выставки картина Маковского была продемонстрирована их Величествам. Об обстоятельствах показа «Боярского пира» сохранились различные сведения. Согласно архивным материалам, по распоряжению от 28 октября 1883 года, сделанного генералом-адъютантом Отто Борисовичем Рихтером, картина Маковского «Свадебный пир» должна была быть принята и отправлена в Гатчинский Императорский дворец для её осмотра Государем Императором. Доставка картины была поручена младшему сотруднику Эрмитажа Сидорову, которому были покрыты расходы за её транспортировку¹³⁶⁰. В прессе же было сообщение о том, что 11 ноября новая большая картина Маковского (название картины в заметке не фигурирует, но очевидно, что имеется виду «Боярский пир») была представлена их Величествам в Большой Столовой Аничкового дворца, после которого они отбыли в Гатчину¹³⁶¹. Таким образом, сказать с уверенностью, где именно проходил показ императорской семье произведения Маковского, сейчас не представляется возможным.

Вероятно, отдельное представление картины Маковского императорской чете могло быть связано с попыткой её продажи царю. Н. В. Балагуров предполагает, что сделка не состоялась, поскольку Маковский и Александр III не сговорились в цене¹³⁶². Маковский желал продать «Боярский свадебный пир» за 30000 рублей¹³⁶³ (весьма немаленькую сумму по тем временам)¹³⁶⁴. Однако документов по поводу обсуждения цены за картину нам обнаружить не удалось. В столице ходили слухи о том, что полотно было продано художником царю и поступила в собрание Императорского Эрмитажа. Тем не менее, в начале 1884 года в прессе их опровергли, заявив, что картина всё ещё ждёт своего покупателя¹³⁶⁵.

Не исключено также и то, что специальный показ картины императорской семье в Аничковом или Гатчинском дворце (а не организация особого показа картины на месте её

¹³⁶⁰ Дело о принятии от Профессора Императорской Академии Художеств Маковского картины его работы, изображающей «Свадебный пир», и об отправке этой картины в Императорский Гатчинский Дворец // РГИА. Ф. 472. Оп. 27. Внутр. Оп. 405 /1925. Д. 77.

¹³⁶¹ Утренняя почта // Новое время. 1883. № 2771. 14 (26) ноября. С. 3.

¹³⁶² Балагуров Н. В. От высочайшего заказа к сталинской здравнице. «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» Ильи Репина // Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания: материалы Международной научной конференции, [19-21 мая 2021 года] / Государственная Третьяковская галерея; научный редактор: Т. В. Юденкова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022. С. 231–232.

¹³⁶³ ХН. 1884. Т. II. № 1. 1 января. Ст. 10. Встречалась также цена в 40000 рублей, см.: «Свадебный пир», картина Маковского // МЛ. 1884. № 7. 8 января. С. 2.; *** [Флёров С. В.] Постоянная выставка картин // МВ. 1884. № 12. 12 января. С. 4.

¹³⁶⁴ Например, за 10000 рублей каждая были заказаны Генриху Семирадскому картины для исторического музея в Москве, что вызывало большой скандал в русском обществе. См.: Письма И. Н. Крамского А. С. Суворину // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. Хр. 511. Л. 30.

¹³⁶⁵ ХН. 1884. Т. II. № 1. 1 января. Ст. 10.

экспонирования) мог быть связан с опасениями, что произойдет очередное покушение на царя, которые усилились после убийства Александра II¹³⁶⁶.

Маковский был чрезвычайно амбициозным художником, требующим за свой труд немаленькие суммы¹³⁶⁷. При Александре II он был довольно успешным придворным портретистом, однако после трагической гибели государя, художника не сильно жаловали при дворе Александра III¹³⁶⁸. Очевидно, что поворот к написанию больших полотен на сюжеты из допетровского прошлого, мог быть продиктован желанием угодить вкусам нового императора и его приближённых.

О тщеславности художника и его усилиях подстроиться под возросший интерес ко всему национальному, также вероятно может подтверждаться попыткой Маковского начать писать в 1883 картину, изображающую один из моментов избрания Михаила Фёдоровича на царство. Архивные материалы свидетельствуют о довольно дерзкой просьбе художника для её осуществления. 18 декабря 1883 года от Вице-президента Дворцовой конторы в Министерство Императорского двора поступило следующее прошение:

Профессор живописи Константин Маковский, предполагая написать большую историческую картину, предоставляющую один из моментов избрания на Царство Михаила Фёдоровича, желает для этой работы пользоваться драгоценными материалами, хранящимися в Оружейной палате с Устройством своей мастерской в одной из комнат Дворца, прилегающих к Оружейной Палате, а именно в апартаментах их Императорских Величеств.

Не встречая со своей стороны препятствия к допущению устройства Г-м Маковским студии в одном из ближайших к Оружейной палате помещений, но при условиях: 1) немедленного освобождения помещения, в случаях Высочайших приездов в Москву и 2. Чтобы входы в это помещение; ежедневно, по окончании работ, были опечатываемы; я имею честь о вышеизложенном представить на благоусмотрение Вашего Сиятельства и покорнейше просит, согласно выраженному мне ходатайству Директора Палаты; о разрешении Г-ну Маковскому пользоваться вещами Оружейной Палаты, за исключением лишь Царских Регалий, которые могут быть

¹³⁶⁶ Благодарю за предположение заведующего отдела живописи второй половины XIX–начала XX веков Государственного Русского музея – П. Ю. Климова. Переписка состоялась: 14.03.2023.

¹³⁶⁷ Балагуров Н. В. От высочайшего заказа к сталинской здравнице. «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» Ильи Репина // Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания: материалы Международной научной конференции, [19–21 мая 2021 года]. С. 231–232.

¹³⁶⁸ См. об этом воспоминания сына художника: Маковский С. К. Портреты современников. С. 59–60.

выносимы из хранилища только по Именным всякий раз Высочайшим Указом; о последующем же посему почтить меня предложением Вашим¹³⁶⁹.

В просьбе писать картину в комнатах Оружейной палаты художнику было отказано¹³⁷⁰, даже несмотря на то, что она должна была носить подчёркнуто патриотический характер. Очевидно, что императору не импонировали ни требования художника разрешить ему доступ к историческим локациям и предметам из императорских собраний, ни его завышенные цены на произведения. Перечисленные обстоятельства свидетельствует о том, что предпринятые попытки Маковского угодить императору и закрепить своё положение, как живописца близкого ко двору не смогли увенчаться успехом.

Несмотря на вышеизложенные обстоятельства, которые свидетельствуют о желании Маковского закрепить статус живописца близкого ко двору, мы рискнём сделать несколько противоречащие этому замечание. Поскольку переписки художника с Министерством императорского двора (через которые шли переговоры о покупке императором тех или иных художественных произведений) с обсуждением цены за «Боярский пир» не сохранилось, то у нас недостаточно сведений, чтобы утверждать о надежде Маковского продать его именно Александру III. Помимо прочего, в прессе также прошёл слух о том, что картину приобрел для своей галереи П. М. Третьяков¹³⁷¹.

Кроме того, судя по сохранившимся документам о заказах Маковскому других художественных произведений, художнику было важно показывать их публике в разных городах в пределах и за пределами Российской империи¹³⁷². Поскольку накануне демонстрации «Боярского пира» художник порвал с передвижниками то прибыль за показ произведений шла, естественно, лично Маковскому. Это было гораздо выгоднее для него, чем делить выручку с выставок с другими членами Товарищества, учитывая тот успех, которым он пользовался у публики.

За посещение «Боярского пира» Маковский установил плату в 1 рубль, что было дороговато для той поры¹³⁷³. Однако, как будет показано ниже, разные слои населения

¹³⁶⁹ Дело по рапорту Вице-Президента Московской Дворцовой Конторы о разрешении Профессору живописи Маковскому пользоваться драгоценными материалами Оружейной Палаты с устройством в одной из Дворцовых Комнат мастерской для исполнения картины изображающей один из моментов избрания на Царства Михаила Фёдоровича // РГИА. Ф. 472. Оп. 27 (405/1925). Д. 89. Л. 1-2.

¹³⁷⁰ Там же. Л. 2 об.

¹³⁷¹ Московский дневник // НД. 1884. № 2. 3 января. С.3.

¹³⁷² См. подробнее о заказе Маковскому написать изображение обеда волостных старшин в Петровском дворце: Балагуров Н. В. От высочайшего заказа к сталинской здравнице. «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» Ильи Репина // Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания: материалы Международной научной конференции, [19-21 мая 2021 года]. С. 230.

¹³⁷³ Средняя цена за вход на выставку той поры составляла 50 коп., с предоставлением льгот для детей и учащихся (для них вход стоил, как правило 25 коп.).

Петербурга и Москвы несмотря на высокую цену за удовольствие любоваться полотном Маковского, охотно приходили посмотреть на «Боярский пир», что скорее всего позволило художнику получить неплохой доход¹³⁷⁴.

Помимо этого, в прессе с середины декабря появились новости о том, что Маковский намеревается везти показывать «Боярский пир» в Париже, в Лондоне и в Вене¹³⁷⁵. В результате, Маковский выставил картину только в Париже и в Лондоне. Поскольку у Маковского были высокие амбиции, то он скорее всего, рассчитывал на международный успех своих картин, особенно учитывая то, что они на них были изображены самобытные древнерусские обряды, с которыми плохо были знакомы европейские зрители. Вероятно, художник предполагал и продать её за границей, однако, как уже стало очевидным из начала предлагаемого фрагмента, это удалось сделать только в 1885 году. Таким образом, Маковский встроился в формирование стереотипного и красочного образа русского прошлого наравне с постройками в русском стиле, украшавшими национальные павильоны Всемирных выставок, который шёл на экспорт и который вызывал неоднозначные толкования внутри Российской империи.

До представления «Боярского пира» Их Величествам и широкой публике в прессе появились весьма лестные отзывы по поводу «Свадебного пира» Маковского, которые сформировали несколько завышенные ожидания от него. Редактор консервативной газеты – «Новое время» А. С. Суворин утверждал, что картина «превосходит все это [что было создано Маковским до «Боярского пира»] не только техникою, но и внутренним содержанием, историческим и бытовым смыслом»¹³⁷⁶. Рецензенты отмечали, что произведение Маковского является поэмой, в которой передана во всей полноте жизнь Древней Руси¹³⁷⁷. Суворин подчёркивал, что если бы художник был тенденциозен, то он не смог бы создать ничего близко сходного с изображением, его «Свадьбы»¹³⁷⁸. Критик

¹³⁷⁴ В прессе сообщались сведения, что впоследствии цену за вход снизят до 30 коп. О цене за посещение посмотреть «Боярский пир» Маковского. См.: Петербургская хроника // СО. 1883. № 262. 17 ноября. С. 3. О том, что публика охотно посещает выставку, см., например: В Петербурге // Свет. 1883. № 254. 22 ноября (4 декабря). С.3. В Московской прессе сообщалось, что художник выручил за представление картины в Петербурге – 7000 рублей. См.: «Свадебный пир», картина Маковского // Московский листок. 1884. № 7. 8 января. С. 2. В Москве, один из обозревателей подчёркивал, что по выходным сборы за билеты превышают 3000 рублей, см.: Московские вести // РВ. 1884. № 59. 29 февраля. С. 2.

¹³⁷⁵ Разные известия // ХН. 1883. № 24. 15 декабря. Ст.734; «Свадебный пир», картина Маковского // МЛ. 1884. № 7. 8 января. С. 2.

¹³⁷⁶ Незнакомец [Суворин А. С.] Письма к друг. XLII // НВ. 1883. № 2756. 30 октября. (11 ноября). С. 1.

¹³⁷⁷ Там же. С. 1–2; С. Х-овъ. Новая картина К.Е. Маковского // ПГ. 1883. №306. 7 ноября. С. 1.

¹³⁷⁸ Незнакомец [Суворин А. С.] Письма к друг. XLII // НВ. 1883. № 2756. 30 октября. (11 ноября). С. 2.

подчёркивал, что «его воображение направлено не на исключительные явления, не на бьющую тенденцию, а именно на жизнь, как она есть, как она была»¹³⁷⁹.

После появления картины на представлении для широкой публики, ряд рецензентов отмечал, что произведение Маковского оправдало лестные отзывы, которые высказывались в печати до его появления. Тем не менее, отмечались и недостатки, которые допустил художник при написании «Боярского пира», такие как отсутствие воздуха, теснота и небрежность письма¹³⁸⁰. Далеко не все могли понять, что происходит на картине, поскольку группа новобранцев была отодвинута в правый угол картины¹³⁸¹. А ряд критиков, подчёркивал, что при всей эффектности письма, картина грешит отсутствием глубокого содержания¹³⁸².

Основное же нареkanie публики вызвало помещение «Боярского пира» Маковским в темной комнате с освещением керосиновыми лампами¹³⁸³, что являлось модным ходом для той поры¹³⁸⁴. Помимо того, что художник, очевидно, желал идти в ногу с актуальными тенденциями – обращение к искусственному освещению картины было вполне практичным решением. Полотно Маковского демонстрировалось со второй половины ноября, когда дневного света, которым могла быть освещена картина было уже недостаточно. Очевидно, что это была вынужденная мера к которой прибег художник, в том числе ожидая того, что полотно может от этого проиграть в техническом отношении¹³⁸⁵.

Кроме того, рецензенты подчёркивали, что использование искусственного освещения создаёт эффект иллюзии сидящих за столом живых людей, а не нарисованных на полотне. В том числе, эта техническая уловка добавляла блеска картине, которого, обычно добивались, по мнению зрителей, мастера панорам¹³⁸⁶. Один из рецензентов по этому поводу сделал довольно жёсткое заключение:

¹³⁷⁹ Там же.

¹³⁸⁰ Летопись искусства, театра и музыки // ВИ. 1883. Т. XXX. № 22. 19 ноября. С. 403; Художественная хроника. Картина К. Е. Маковского // Гражданин. 1883. № 47. 20 ноября. С. 19; Пир К. Маковского при керосиновом освещении // Будильник. 1884. № 3. оборот титула.

¹³⁸¹ В. Ч. Письма о русском искусстве // Россия. 1883. № 13. 1 Дек. С. 11.

¹³⁸² В Петербурге // Свет. 1883. № 254. 22 ноября (4 декабря). С. 3.

¹³⁸³ Электрическое освещение выставок на тот момент было ещё редким явлением. В основном выставки освещались либо газовым, либо керосиновым освещением. В основном искусственное освещение картин использовалось для продления часов экспонирования картин. См. подробнее об этом: Clayson H. Illuminated Paris: Essays on Art and Lighting in the Belle Epoque. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2019. P. 67.

¹³⁸⁴ В 1880 году, таким образом, была выставлена «Лунная ночь на Днепре» А. И. Куинджи. Однако, в мода на подобного рода демонстрации картин пришла, скорее всего из Европы. В частности, М. Н. Ремезов отмечал, что скорее всего она была привезена из Европы. См.: N** [Ремезов М. Н.] Картина К. Е. Маковского «Свадебный пир» // РусМ. 1884. № 3. Март. С. 190.

¹³⁸⁵ В частности, см. об этом отзыв современника. См.: С. Х-овъ. Новая картина К.Е. Маковского // ПГ. 1883. №306. 7 ноября. С. 1.

¹³⁸⁶ Петербургская хроника // СО. 1883. № 262. 17 ноября. С. 3.

Это обман, не имеющий ничего общего с искусством и напоминающий иллюзию декораций. Не далеко время, когда публика будет с презрением относиться к художникам, прибегающим к такой недостойной уловке¹³⁸⁷.

По мнению, критика прибегать к подобного рода фальшивым техническим трюкам было недостойно такого уровня художника, как Маковский.

В Москве весьма скептически отнеслись к выставке произведения с керосиновыми лампами, в связи с чем художнику пришлось сделать специальный показ при дневном свете¹³⁸⁸. Больше всего, обращение к искусственному свету возмутило Флёрва, на которого этот приём произвел не визуальный, а акустический эффект – «крика» или «парового гудка»¹³⁸⁹. Критик выразил мнение по поводу соотношения цены и наслаждения от созерцания полотна, следующее:

Но если уже говорить о пропорции между рублем и получаемым за него художественным удовольствием, то я утверждаю, что бельгийская панорама изображающая взятие Карса дает за рубль гораздо более художественного впечатления и удовольствия нежели новая картина г. Маковского¹³⁹⁰.

В сезон 1882–1883 годов Анонимное акционерное общество Панорам в России показывало на Цветном бульваре в Москве – панораму «Торжественное вступление русских войск в городе Карс, 8 ноября 1877». Вход, чтобы её посетить стоил, как и на выставку 1 рубль (а по воскресеньям 25 коп.). Вероятно, это было популярное среди московской аудитории массовое зрелище.

Вполне очевидно, что сравнение, к которому прибегает Флёрв идёт не в пользу Маковского, который сильно увлёкся, по мнению рецензента, при показе своего произведения, обращением к модным визуальным практикам: не только панорамы, но и «живой картины», которая тоже производит акустический эффект «крика»¹³⁹¹. По мнению Флёрва, это было выход Маковского, несмотря на громадный талант художника, за рамки искусства.

Тем не менее, скорее всего попытка воспользоваться различными техническими приёмами при показе картины было связано также и с тем, чтобы сделать историческую живопись более популярной среди широких слоёв населения столичных городов и привлечь довольно большую аудиторию к посещению для просмотра своего

¹³⁸⁷ В Петербурге // Свет. 1883. № 254. 22 ноября (4 декабря). С.3.

¹³⁸⁸ *** [Флёрв С. В.] Постоянная выставка картин // МВ. 1884. № 12. 12 января. С. 4.

¹³⁸⁹ Там же.

¹³⁹⁰ Там же.

¹³⁹¹ Там же.

произведения¹³⁹². Этого, по-видимому, Маковскому удалось добиться. В частности, в «Московском листке» по поводу разнородности публики отмечалось:

В темной комнате, завешенной тяжелыми драпри, перед картиною Маковского: “Свадебный боярский пир”, ярко освещенной сверху и с боков лампами, стоит и сидит публика. День праздничный, поэтому и публика пестрая. Рядом с элегантной барынькой, наводящей на картину бинокль, стоит поддевка, прицелившаяся в кулак; рядом с франтом, важно развалившемся на жиденьком стуле, робко уселся яркий платочек с сложенными на чреве ручками, скорее похожими на сваи, чем на ручки. Тут и художники, громко рассуждающие о “сочности кисти” и “экспрессии лиц”, тут и такие личности, которые глядя на картину, задают друг другу вопросы относительно рамы: пошло на нее золота на пятьдесят рублей, иль не пошло? Из всех углов несутся восклицания и замечания: “чудо, что за выписка! – Нет, костюмы-то, костюмы-то – сама натура! – А жемчуг-то? Словно настоящий пришит к полотну! и т.д.... Где-то шепчутся, справляясь о результате винта у Ивана Ивановича. Публика прибывает и убывает ежеминутно...¹³⁹³

Помимо прочего, демонстрация картины как при искусственном, так и при дневном освещении (как это удалось сделать Маковскому в Москве) могло принести художнику гораздо больше прибыли¹³⁹⁴, поскольку ряд зрителей мог захотеть сравнить впечатления от двух вариантов показа «Боярского пира» и вынести соответствующий вердикт. Очевидно, что опытным критикам по душе пришелся просмотр «Боярского пира» при дневном освещении¹³⁹⁵.

Далеко не все критики были довольны выбранным Маковским эпизодом из национального прошлого для изображения, таким образом, преуменьшая значение домашнего быта. В частности, редактор московского журнала «Русская мысль» - М. Н. Ремезов заметил:

Не так же, в самом деле, бедно прошлое русского народа и высшего боярского сословия, что в нем, кроме обыкновенных свадеб, родин, крестин и т.п., ничто не в состоянии вдохновить художника, одержимого желанием рисовать... костюмы и

¹³⁹² Это отмечалось и критиком: «Что удивительного если каждому захочется посмотреть эту “диковинку” и если г. Маковский наберет “за посмотреть” множество рублей? Все это совершенно в порядке вещей» (Там же).

¹³⁹³ И. Мясницкий Перед картиной Маковского. (Сценка) // Московский листок. 1884. № 37. 7 февраля. С. 3.

¹³⁹⁴ В частности, в скетче, помещенном в «Московском листке» разыгрывалась сцена, где персонаж произносит, следующее: «Все из-за “боярского свадебного пира”, все из-за него. Господину Маковскому от оных смотрин профит в карман идет, а у нашего брата и здоровье, и все прочее на убыль» (Картинка с натуры. “Боярский пир” днем // МЛ. 1884. № 49. 19 февраля. С. 2).

¹³⁹⁵ В. К. Картина К. Е. Маковского при дневном свете // МВ. 1884. № 47. 16 февраля. С. 5.

домашнюю утварь минувших веков. В плохих, неверно задуманных, слабо, иногда дурно исполненных картинах с историческими сюжетами у нас недостатка нет¹³⁹⁶.

По мнению Ремезова столь талантливому художнику, каким явился Маковский стоит задумываться об изображении более серьезных сюжетов из русской истории, ему только следует не лениться и прибегнуть к ознакомлению с источниками¹³⁹⁷. Далеко не все были солидарным с подобной позиции, полагая, что замечания делать художникам, обращающимся к историческим эпизодам может быть некорректно:

Что касается самого сюжета, то он настолько широк по мысли, что об упреке в отсутствии или недостатке идейности не может быть речи; желание знакомить общество с древне-русским бытом – задача вполне почтенная и если в этом отношении могут быть сделаны какие-либо замечания, то лишь относительно правильности чисто бытовых подробностей и не иначе, как со стороны специалистов, археологов и историков, знатоков древне-русского быта¹³⁹⁸.

Также камнем преткновения критиков служила трактовка изображенного на полотне события. Ряд рецензентов скептически отнеслись к тому, что на полотне были представлены чересчур весёлые пирующие люди. Они подчёркивали, что Маковский односторонне подошёл к задаче воспроизведения прошлого, изобразив лишь «иконную сторону» (т.е. внешнюю или костюмную) старорусского быта¹³⁹⁹. Один из критиков заметил, что Маковский поиздевался над предками, представив их с физиономиями, которые «носили на себе отпечаток не проспавшихся с похмелья образин академических натурщиков? Да и какое вообще отношение к старине может иметь весь тот сброд, что заседает за этим свадебным столом?..»¹⁴⁰⁰. Критик полагал, что Маковскому не следует везти полотно за границу, чтобы не представлять русских в таком безобразном виде¹⁴⁰¹.

Маститый критик Стасов также остался недоволен работой Маковского, сравнив её с выставленной на передвижной выставке 1884 года, картиной молодого экспонента – К. В. Лебедева, также изображающую боярскую свадьбу. Однако, в отличие от Маковского, Лебедев сосредоточился на изображении момента, когда родители ведут молодую чету в опочивальню. Критик обращал внимание на то, что «вступает этою картиной на тот самый путь правдивой историчности, по которому шел Шварц»¹⁴⁰². Безусловно, Стасов исходил

¹³⁹⁶ N** [Ремезов М. Н.] Картина К. Е. Маковского “Свадебный пир” // РусМ. 1884. № 3. Март. С. 189.

¹³⁹⁷ Там же.

¹³⁹⁸ В. О. Картина Маковского // РВ. 1884. № 9. 9 января. С. 1.

¹³⁹⁹ Маленький художник Верещагин и Маковский // ЖО. 1883. № 51. 17 декабря. С. 394.

¹⁴⁰⁰ Р. Свадебный пир XVII столетия (Картина пр. К. Е. Маковского) // Художественный журнал с приложением художественного альбома. 1884. Апрель. С. 40.

¹⁴⁰¹ Там же. С. 41.

¹⁴⁰² Стасов В. Наши художественные дела // НиБ. 1884. № 74. 1-е издание. С. 2.

из своих идейных предпочтений, отмечая превосходство Лебедева. Среди критиков находились те, кто был согласен с оценкой Стасова и подчёркивали, что живописцу удалось воскресить перед зрителем быт допетровской поры, как до того смог сделать Шварц¹⁴⁰³. Часть критиков не были солидарны с авторитетным мнением и отмечало, что работа Лебедева представляет собой уродство¹⁴⁰⁴. Появление в почти в один художественный сезон двух изображений боярских свадеб, позволило критикам сравнить различные подходы в презентации национального прошлого. Лебедев, безусловно, в значительной степени уступал Маковскому в техническом отношении, хотя и выбрал более характерный момент боярской свадьбы¹⁴⁰⁵.

Несмотря на периодическое недовольство критиков произведением Маковского, многих рецензентов обрадовало представление художником боярского свадебного пира. Особенно на этом фоне выделяются отзывы в двух изданиях правового монархистского толка – в «Гражданине» и «Московских ведомостях». В двух критических отзывах, которые будут представлены ниже, прослеживается симпатия к патриархальности, которую демонстрирует полотно Маковского.

Фельетонист газеты «Гражданин» уделил довольно много внимание тому, как художник передал фигуру невесты. Изначально критик представлял себе, что это будет некий шаблонный образ наподобие типа *la bella* у Тициана. Однако, был приятно удивлен воспроизведением скромной девушки. Автор заметки подчёркивал:

...Она [молодая] видна в профиль, написана в полутоне, стоит прямо, опустив руки, только голова опущена и хочет по инстинктивной привычке отстраниться от публичного поцалуя, вместе с тем во всей позе чувствуется какая-то трогательная покорность и смирение; *это уже раба своего мужа, безропотная и терпеливая исполнительница всех его желаний... Нельзя себе представить ничего более чистого и более девственного как профиль и вся фигура этого создания. Она не красавица и ею не будет...она чарует и восхищает не столько парханием свежести и непорочно молодости. Написана она во всех подробностях образцово...*¹⁴⁰⁶ (курсив мой – М. Ч.)

Очевидно, что в образе невесты критик, которым скорее всего был писатель В. Г. Авсеенко – представитель круга писателей-катковцев антинигилистского толка. Он

¹⁴⁰³ Х. XII-я передвижная выставка // ХН. 1884. Т. II. № 6. 15 марта. Ст. 149.

¹⁴⁰⁴ Rectus [Гнедич П. П.] Художественное обозрение. Двадцатая передвижная выставка картин // СВ. 1884. № 63. 4 (16) марта. С. Передвижное товарищество. (Разные вести и толки) // Гражданин. 1884. № 10. 4 марта. С. 12.

¹⁴⁰⁵ Ф. XII-я передвижная выставка картин // РВ. 1884. № 107. 19 апреля. С. 1.

¹⁴⁰⁶ Художественная хроника. Картина К. Е. Маковского // Гражданин. 1883. № 47. 20 ноября. С. 19.

выступал как борец за высокие идеалы в искусстве и полагал, что они должны выражать прежде всего интересы высших образованных слоёв общества, которые полагал истинно национальными. Современное направление в литературе и искусстве «демократического» толка было ему антипатично¹⁴⁰⁷. Авсеенко увидел идеализированный образ русской женщины, покорной, как это соответствовало бы традиционалистским представлениям. Тенденция женской эмансипации, которая возникла в 1860-е годы, вряд ли вызывала симпатию журналистов консервативного толка, к которому принадлежал обозреватель произведения Маковского. В частности, об этом красноречиво свидетельствует его сравнение суфражисток с картинами Верещагина, приведенным критиком в более ранней заметке, опубликованной в том же году:

Вам случалось, конечно, встречать красивую, изящную женщину, на которой сразу останавливается самое взыскательное внимание; вы готовы любоваться ею, как самым поэтическим созданием природы, у вас рождаются влюбленные иллюзии. Но вдруг эта прелестная женщина начинает говорить о медицинских курсах, о последнем реферате в Соляном городке <...>. Вы озадачены, сконфужены; вместо влюбленных иллюзий, в уме вашем возникают обидные вопросы: “зачем”, за что, неужели она не понимает, что это пошлая игра в пошлую серьезность и в современность бесконечно ниже ее женственности, красоты, поэтичности?¹⁴⁰⁸

Очевидно, что у монархистов было разочарование в современной жизни, которая не соответствовала их идеальному образу жизнеустройства, который они пытались найти в национальном прошлом, где женщины, к примеру, не боролись за эмансипацию, а оставались хранительницами домашнего очага. В частности, описывая послекусие от «Боярского пира» тот же автор, подчёркивал:

принять участие в добродушном, здоровом веселии старого времени, отдохнуть на созерцании девственного, чистого и, несмотря на свою идеальность живого образа “молодой княгини” и затем вернуться к будничной жизни с сознанием, что не все же веселое и радостное уж так пошло, ничтожно и гадко, как в наше время оперетки кафе-шантанов, вечеринок с тапером и ужинов у Бореля с желотоволосыми героинями дня. Спасибо и на том г. Маковскому¹⁴⁰⁹.

¹⁴⁰⁷ Подробнее об эстетической позиции Авсеенко и писателей-катковцев, см.: Гайнцева Э. Г. Из истории борьбы «Отечественных записок» с литературной реакцией 70-х годов (к проблеме положительного героя) // Проблемы развития литературы и литературной критики. Киев, 1977. С. 70–100; Гайнцева Э. Г. Вопрос о романе в литературной критике «Русского вестника» 1870-х годов // Жанровые формы в литературе и литературной критике. Киев: КГПИ, 1979. С. 61–85; Гайнцева Э. Г. «Молодая плеяда» «Русского вестника» 1870-х годов, ее природа и социальная функция // Историко-функциональное изучение русской литературы. М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1984. С. 75–86.

¹⁴⁰⁸ А. Художественные новости // Гражданин. 1883. № 83. 17 октября. С. 13.

¹⁴⁰⁹ Художественная хроника. Картина К. Е. Маковского // Гражданин. 1883. № 47. 20 ноября. С. 20.

Современная действительность виделась критику низменной и болезненной в сравнении с допетровским жизненным укладом. Авсеенко представлялись пошлыми и низменными современные способы увеселения, он упоминает помимо опереток, вечеринок с низкосортной игрой на рояле – ресторан Бореля. Это было весьма модное место в Санкт-Петербурге (на Большой Морской 16), где подолгу любили кутить аристократы и купцы иногда приглашая цыган¹⁴¹⁰. Об этом также свидетельствует противопоставление запечатлённой на картине молодой княгини с некими «желтоволосыми героинями дня». Вероятно, это было указание на определённую социальную категорию, чем на конкретное событие, освещающиеся в прессе. Жёлтый цвет во второй половине XIX столетия имел в основном негативные коннотации. Как правило, он вызывал ассоциации с людьми, которые оказались за пределами социума¹⁴¹¹. В том числе, жёлтым цветом маркировались с давних времён дамы полусвета. «Жёлтый билет» в Российской империи позволял легально женщинам заниматься проституцией. Помимо этого, часто проститутки должны были носить элементы жёлтой одежды, например, шаль этого цвета¹⁴¹². Поэтому скорее всего критик под «желтоволосыми героинями дня» имел в виду кокоток. Авсеенко противопоставлял дам лёгкого поведения в ресторанах скромной невесте на полотне Маковского, которая олицетворяла для него идеал порядочной женщины – хранительницы семейных традиций. Поэтому, запечатленный Маковским идеализированный образ Московии XVII столетия отвечал представлениям критика о правильном общественном устройстве, который должен был быть исключительно патриархального толка.

Сходным образом смотрел на картину писатель анти-нигилистского направления - В. П. Ключников, опубликовавший пространный отзыв о картине в «Московской Ведомостях». Центральную фигуру в картине, он видел, однако, не в паре новобрачных, а в старом боярине, который есть:

воплощение старой Московской Руси с ее крепким семейным началом, в котором “все стерпится-слюбится” и благодаря коему самое государство Московское могло сплотиться в одну тесную семью, мало-по-малу собрать по сень ее и прочих родичей, а замилив семейные раздоры почувствовало силу великую¹⁴¹³.

¹⁴¹⁰ Демиденко Ю. Б. Рестораны, трактиры, чайные: из истории общественного питания в Петербурге XVIII - начала XX века. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка-СПб, 2011. С. 76–77.

¹⁴¹¹ Подробнее об этом, см.: Пастуро М. Желтый: история цвета / пер. с фр. Нины Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 107.

¹⁴¹² Подробнее, см. об этом: Bui V. Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance? // Séminaire «Signe, déchiffrement, et interprétation». Fabula. 2008. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document939.php> (последняя дата обращения: 22.08.2023)

¹⁴¹³ Ключников В. П. Боярский свадебный пир. Картина К. Е. Маковского // МВ. 1884. № 18. 18 января. С. 4.

Таким образом, по мнению Ключниковова основной смысл картины Маковского был в изображении единой русской семьи, которая есть воплощение государства. В политической мысли России XIX столетия довольно часто возникала метафора семьи при разговоре о государственном устройстве¹⁴¹⁴. Так, т.н. идеолог официальной народности – Погодин отмечал:

Русская история представляет всегда Россию одним семейством, в котором государь отец, а подданные дети. Отец сохраняет над детьми полную власть, предоставляя им полную свободу. Между отцом и детьми не может быть недоверчивости, измены; судьба, счастье их – общие. Это обо всем государстве, но и в частях его примечается отражение того же закона <...>. Пока этот союз свят и нерушим до тех пор спокойствие и счастье, лишь только, где-бы то ни было, он начинает колебаться, как и беспорядок, замешательство, тревога¹⁴¹⁵.

Очевидно, что для людей консервативного толка произведение Маковского представлялось воплощением образа семьи-государства, которое стало возрождаться при Александре III.

«Боярский свадебный пир» Маковского, создававшийся из интереса к национальным древностям и следуя за модой на русскую платё. Постепенно картина стала включаться в идейные конструкции и общественные представления о патриархальном национальном прошлом. Она стала рассматриваться через призму модели государства, как семьи, что Маковским, вероятно, изначально в «Боярский пир» не закладывал. Последующие полотна Маковского оценивались критиками как вариации на тему «Боярского пира» и к 1900 годам набили оскомину, тем не менее они продолжали отвечать консервативному курсу царствования Александра III с традиционными взглядами на жизненный уклад общества Российской империи.

¹⁴¹⁴ В частности, см.: Riasanovsky N. V. Nicholas I and official nationality in Russia, 1825-1855. Berkeley; Los Angeles: University of California press, 1959. P. 118–120.

¹⁴¹⁵ Историческое похвальное слово Карамзину, произнесенное при открытии ему памятника в Симбирске, августа 23, 1845 года, в собрании симбирского дворянства, академиком М. Погодиным // Погодин М. П. Сочинения М. П. Погодина. Т. 3. М.: Синодальная типография, 1872. С.90.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Историческая живопись второй половины XIX века, как было показано в этом исследовании, играла одну из основополагающих ролей в формировании образа национального прошлого. С одной стороны, картины вызывали горячие дискуссии о течении русской истории и её влиянии на политические процессы в Российской империи, с другой – немалая часть полотен иллюстрировала малозначимые эпизоды из национального прошлого и потому вызывала недоумение зрителей. Произведения, которые анализируются в этом исследовании, встраивались в различные, иногда мало соотносящиеся друг с другом нарративы русской истории, которые создавались различными общественными силами.

С 1860-х по 1890-е годы можно условно выделить два этапа репрезентации русской истории. Первый связан с царствованием Александра II, когда русские художники часто обращались к воспроизведению событий петербургского периода русской истории, который преимущественно был связан с рассекречиванием источников и приданием гласности не всегда лицеприятных сторон прошлого страны и династии. Второй период приходится на царствование Александра III, когда изображение острых и неоднозначных событий русской истории вызывало болезненную реакцию властей – как в случае с полотном Репина «Иван Грозный и сын его Иван», приведшем к цензурированию художественных выставок. В то же время, на этот этап приходится становление идеализированного образа прошлого, который ярче всего был воплощен в произведениях К. Маковского, изображающих эпизоды боярской жизни допетровского времени как символы исконно русской жизни православного Московского царства.

Также историческую картину в 1860–1890-е годы на сюжеты из отечественного прошлого осмыслили как один из инструментов народного просвещения. Художникам предлагалось изображать события, связанные с историей того или иного региона Российской империи, и таким образом выполнять дидактическую функцию. Подобного рода проекты оставались, как правило, на бумаге. В основном, художники обращались к определённым лицам и периодам национального прошлого: Иван Грозный, Дмитрий Самозванец, Пётр Великий, эпизоды из Смутного времени и Раскола, почти не затрагивая другие не менее значимые события, например, Куликовскую битву.

Впоследствии петровское и пост-петровское время будет переосмысляться художниками в ином ключе. Если в рассматриваемый период живописцы изображали события, формирующие критический взгляд на петербургский период, в который традиционный уклад русской жизни в результате драматических петровских реформ уступал место заимствованной с Запада общественной модели, то, начиная со второй половины 1890-х годов, эту эпоху стали оценивать, в значительной мере, позитивно – как становление «европейской России».

Как было показано в данной работе, исторические картины на сюжеты из отечественной истории вызвали немало вопросов с точки зрения их жанрового определения, во-первых, потому что они не укладывались в привычные представления о задачах «исторической живописи», а во-вторых, в связи с формированием нового, более критичного взгляда на национальное прошлое. Основываясь на широком корпусе источников (в основном из прессы двух столиц империи), в первой главе нам удалось показать, как происходил процесс адаптации «исторического жанра» в России, как критики выстраивали желаемые модусы изображения событий русской истории, и насколько популярны были подобного рода полотна среди публики. Таким образом, мы продемонстрировали, что русская историческая живопись в целом развивалась по общеевропейскому пути. В то же время, на русской почве возник, по-видимому, уникальный тип презентации истории, где отсутствует основной герой-деятель, на смену которому пришла народная масса (прежде всего, «Утро стрелецкой казни» Сурикова).

Начиная с 1890-х годов в русском искусстве наступит новый этап развития исторической картины. Однако он не коснётся её жанровой структуры. Художники обратят свой взор на особенности изобразительного искусства минувшего. При воспроизведении того или иного эпизода национальной истории они будут пытаться воспроизвести художественный язык изображаемой эпохи (прежде всего, произведения членов петербургского «Мира искусства»).

Во второй главе, опираясь на методы институциональной истории искусства, нам удалось показать, базируясь на ранее не введенных в научный оборот архивных материалах, как преподавалась русская история в МУЖВЗ и ИАХ, как отличались стратегии в преподавании этих дисциплин в обеих институциях. В результате анализа мы пришли к выводу, что лекции по русской истории и других смежных предметов были слабо адаптированы к художественной практике. В другой части второй главы мы продемонстрировали, как художники работали с историческими материалами, какие сведения они могли прочесть в книгах или услышать в лекциях специалистов по отечественной истории, и о чем они консультировались с историками и археологами. Этот анализ позволяет утверждать, что далеко не все художники были плохо осведомлены в обстоятельствах событий национального прошлого, многие они были знакомы с новинками русской исторической литературы и подробно изучали предметы родной старины. Хотя, безусловно, подавляющее большинство живописцев допускало анахронизмы и вольности в передаче событий минувшего, что, собственно, и формировало представление в обществе об их «невежестве».

Как историков, так и художников заботили вопросы воспроизведения национального прошлого в русском искусстве. Тем не менее, они несколько по-разному понимали то, как следует изображать события русской истории. Историки хотели, чтобы художники могли на картине передать значение события для страны, выразить дух изображаемой эпохи. Также им было важно, чтобы живописец сумел передать на полотне аутентичное психологическое состояние исторических персон. Художники, главным образом, воспринимали историю через предметы материальной культуры и визуальные источники, которые позволяли с «археологической» достоверностью передать события национальной истории. Кроме того, им приходилось преодолевать проблему отношения слова и изображения, которая неизбежно вставала при визуальной реконструкции эпизодов прошедшего.

В третьей части данной работы мы сосредоточились на отдельных живописных произведениях (или группах произведений), которые вызвали дискуссии о проблемных или наиболее спорных событиях отечественного прошлого, а также формировали представления о тех или иных его эпизодах и действующих лицах: например как: «Иван Грозный» И. Е. Репина, «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» Н. Н. Ге, «Княжна Тараканова» К. Д. Флавицкого. При рассмотрении произведений искусства мы оперировали не только формально-стилистическим анализом, но и привлекали инструменты социальной истории искусства и интеллектуальной истории. Безусловно, многое при восприятии картины зависело от знакомства зрителей с обстоятельствами изображенных событий, политических взглядов или эстетических предпочтений. Нам также представлялось необходимым показать, как именно изменялось восприятие той или иной картины в зависимости от общественно-политической обстановки. Проанализировав широкий корпус источников по истории создания картин и критических откликов на них, нам удалось предложить новые интерпретации хрестоматийных исторических картин. Мы также смогли продемонстрировать, что не только сочинения именитых историков давали импульс к изображению событий национального прошлого, но и произведения художников провоцировали изучение некоторых страниц русской истории или предложению их новых интерпретаций.

У этого исследования есть потенциал для продолжения изучения репрезентации национального прошлого в изобразительном искусстве Российской империи. Во-первых, все еще требуется анализ связей между историческими полотнами и другими формами репрезентации прошлого: с графическими произведениями в иллюстрированных изданиях и публичными монументами. Во-вторых, следует реконструировать полный корпус сюжетов из русской истории, к которым обращались художники. В результате изучения

стало понятно, что достаточно большое число произведений на сюжеты из национального прошлого неизвестны даже исследователям русского искусства второй половины XIX века. В третьих, все ещё нуждается в серьезном исследовании вопрос о том, как продавались и покупались исторические картины внутри Российской империи и что шло на экспорт. Кроме того, очевидно, что стоит обратить внимание и на институциональный аспект, связанный с созданием исторических картин. На рубеже XIX–XX веков весьма часто стали возникать коммеморативные проекты, для которых требовалось создание живописных произведений на сюжеты из национального прошлого (как например «Историческая мининская выставка панорама», 1911). Помимо этого, историческая живопись всё чаще наравне с другими медиа, стала использоваться как идеологический инструмент, в частности, в таких масштабных мероприятиях как 300-летний юбилей царствования Дома Романовых в 1913 году. История подготовки и/или воплощения подобных проектов требует полноценного исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

Неопубликованные источники

1. Автобиографические записки Максимова В. М. // ОР ГРМ. Ф. 18. Оп. 1. Ед. Хр. 2.
2. Академия художеств Министерства императорского двора. Горский Константин Николаевич // Ф. 789. Оп. 10. 1876 г. Д. 174.
3. Воспоминания С. Д. Милорадовича Черновой автограф // РГАЛИ. Ф. 2056 Оп. 1. Ед. Хр. 3.
4. Выписки из журнала Совета Академии Художеств // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1.
5. Высочайшие повеления 1867 года // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 167. Д. 165.
6. Годовые отчеты инспектора Училища и Совета художественного общества // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 291.
7. Годовые отчеты преподавателей и инспекторов Училища // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. 301.
8. Годовые отчеты Совета Художественного Общества и преподавателей Училища за 1870/71, 1871/72, 1872/73 учебные годы // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 238.
9. Годовые отчеты Совета Художественного общества, списки учащихся, докладные записки преподавателей с отчетами об учебных планах, успеваемости учащихся и др. март 1851–3 июня 1859 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 111.
10. Дело о введении в состоящем при Московском художественном обществе Училище живописи и ваяния отделения некоторых вспомогательных наук и об учреждении при означенном Обществе должностей четырех почетных соревнователей из купеческого сословия, с правом госуд. службы и мундиром VIII класса // РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Внутр. оп. 110/947. Д. 115.
11. Дело о переизбрании председателя и членов художественного общества, и годовые отчеты преподавателей Училища об исполнении учебных планов и успехах учеников // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 185.
12. Дело о принятии от Профессора Императорской Академии Художеств Маковского картины его работы, изображающей “Свадебный пир”, и об отправке этой картины в Императорский Гатчинский Дворец // РГИА. Ф. 472. Оп. 27. (405 /1925). Д. 77.
13. Дело о рассмотрении предложения Шевырева прочесть курс лекций по истории живописи Италии и биографии знаменитых художников // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 67
14. Дело об организации отделения вспомогательных наук, о введении преподавания русского языка в Училище и т.д. Л. 18-21 Программа предполагаемого преподавания

- наук в Московском училище живописи и ваяния. 28 окт. 1847–27 ноября 1865. 65 л.
28 октября 1847–27 ноября 1865 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп.1. Ед. Хр. 87.
15. Дело относительно заказа картины, представляющий подвиг Ивана Сусанина, умерщвленного Поляками за не объявление о месте укрывательства царя Михаила Фёдоровича и об отсылке сей картины в село Коробово // РГИА. Ф. 472. Оп. 9. Д. 163.
 16. Дело по отношению С.П.Б. градоначальника о разрешении жене профессора Имп. Акад. Художеств Алек. Якоби сделать выставку картин // РГИА. Ф. 1286. Оп. 34. Д. 283.
 17. Дело по отношению человеколюбивого общества об отпуске художникам, по требованию их, в случае надобности, из гардероба костюмов // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 22044.
 18. Дело по рапорту Вице-Президента Московской Дворцовой Конторы о разрешении Профессору живописи Маковскому пользоваться драгоценными материалами Оружейной Палаты с устройством в одной из Дворцовых Комнат мастерской для исполнения картины изображающей один из моментов избрания на Царства Михаила Фёдоровича // РГИА. Ф. 472. Оп. 27 (405/1925). Д. 89.
 19. Дело правления Академии Художеств. По предложению Его Императорского Высочества, Президента, о предоставлении Членам Совета Академии художественных работ, на особо ассигнованные суммы; тут же по вопросу о распространении его права и на художников, не служащих при Академии // РГИА. Ф.789. Оп. 10.1878. Д. 59.
 20. Дело правления Императорской Академии художеств. О приобретении у книгопродавца Базунова, для Библиотеки Академии, книг исторического содержания // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1872. Д. 27.
 21. Дело правления Императорской Академии Художеств. Об увольнении Коллежского Советника Сидонского от должности преподавателя Всеобщей и Русской Истории и о неразб. на его место Кол. Ассесора. Менжинского // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1868. Д. 155.
 22. Доклады инспекторов Училища К. А. Трутовского, Ю.Ф. Виппера, Н. А. Философова в Совет Художественного общества за 1877-1890 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 326.
 23. Журнал совета Московского художественного общества // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. Хр. 29.

24. Забелин И. Е. История и археология в отношении к исторической картины // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219.
25. Записка о развитии свободных искусств в России, поданная Ее Имп. Выс. Вел. Кн. Марии Николаевны. Князь Г. Г. Гагарин // РО ИРЛИ. Ф. 66. Д. 122.
26. Записка о развитии свободных искусств в России, поданная Ее Имп. Выс. Вел. Кн. Марии Николаевны. Князь Г. Г. Гагарин // ОР ГРМ Ф. 137. Оп. 1. Ед. Хр. 2385.
27. Извлечение из протокола заседания 9-го Декабря 1872 г. Управления музея имени Государя наследника Цесаревича // ОПИ ГИМ. Ф. 17. Ед. Хр. 316.
28. Крамской И.Н. Письмо [гр. Иллариону Ивановичу Воронцову] 18 февраля 1885. Черновой автограф с карандашными пометками Стасова. 2 листа // ОР РНБ. Ф. 392. Оп. 1. Ед. Хр. 9.
29. Личное дело В. И. Якоби // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 5-Я.
30. Личное дело К. Д. Флавицкого // РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 7-Ф.
31. Личные дела. Верещагин Василий Петрович // РГИА. Ф. 789. Оп. 14.
32. Микешин М. О. О содействии Санкт-Петербургского археологического института современной художественной производительности // ОР ГРМ. Ф. 64. Оп. 1. Ед. Хр. 54.
33. Мнения преподавателей Е. Я. Васильева, П. А. Десятова, С. К. Зарянка, А. Н. Мокрицкого, А. К. Саврасова об улучшении учебного процесса, методов преподавания и др. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 173.
34. Назначение программ на золотые медали для званий академика и художников классного и не классного // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1861. Д. 136.
35. О будущем искусства в России. Записка в трех экземплярах // РО ИРЛИ. Ф. 66. Д. 125.
36. О запрещении выставлять публично картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и картину Горского «Третье испытание Кудеяра» // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885 г. Д. 167.
37. О назначении программ на звание профессора, академика и свободного художника и об открытии Конкурса // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1860. Д. 145.
38. О некоторых дополнениях и изменениях академического курса // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873. Д. 230.
39. О порядке выдачи разрешения на устройство частных выставок художественных произведений. О воспрещении выставлять для публики или распространять неразб. картины Репина Иван Грозный и сына его Ивана 16 ноября 1881 г. и Горского Третье испытание Кудеяра // РГИА. Ф. 776. Оп. 20. Д. 785.

40. О принятии Академией участия в воспроизведении картин по заданным темам, для учреждаемого в Москве Музея Имени Государя Наследника Цесаревича // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873. Д. 46.
41. О разной переписке, касающейся учебного дела и занятий в научных и художественных классах Академии художеств // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1880. Д. 146.
42. Отчет за 1870-1871 // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. Хр. 32.
43. Отчеты инспектора и преподавателей Училища // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 31.
44. Переписка конференц-Секретаря с Вице-Президентом Гагариным о системах преподавания в учебных классах Академии // РГИА. Ф. 789. Оп. 6. 1869. Д. 261.
45. Переписка Московского общества любителей художеств с контрой императорских театров, Советом Российского благородного собрания, Московским драматическим салоном: о найме помещений для нужд Общества, помощи художникам и др. // РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. Хр. 108.
46. Письма И. Н. Крамского А. С. Суворину // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. Хр. 511.
47. Письма К. Е. Маковского // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Ед. Хр. 66.
48. Письмо А. Г. Собоцинского Н. А. Рамазанову 31 дек. 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 15.
49. Письмо А. Г. Собоцинского Н. А. Рамазанову 12 января 1858 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 15.
50. Письмо А. И. Казначеева М. П. Погодину 19 февраля 1858 г. // РО РГБ. Ф. 231 М. П. Погодин Карт. 14. Ед. Хр. 39.
51. Письмо А.А. Бильдерлинга к В.В. Стасову от 8 дек. 1883. ОР ИРЛИ Ф. 294. Оп.1. Д. 207.
52. Письмо В. Г. Шварца отцу от 28 (16) фев. [1864 г.] // ОР ГТГ Ф. 79. Д. 271.
53. Письмо Г. Е. Шварца к В. Г. Шварцу от 7 фев. 1860. // ГАКО Ф. 725 Оп.1. Д. 26
54. Письмо генерал-губернатора кн. Владимира Долгорукова к Третьякову П.М. (приложена фотокопия.) от 10 июля 1886 года // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. Хр. 2417.
55. Письмо Е. Я. Васильева Н. А. Рамазанову [1858] // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 8.
56. Письмо Зинаиды Горской к П. М. Третьякову [1895] // Ф. 1. Ед. Хр. 1257.
57. Письмо И. Е. Репина к П. М. Третьякову // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. Хр. 2873.
58. Письмо И. С. Аксакова М. П. Погодину от 25 ноября 1862 // ОР РГБ. Ф. 232. П. Карт. I. Ед. Хр. 42.
59. Письмо Левицкого Р. С. Поленову В. Д. от 27 XII 1872 // ОР ГТГ. Ф. 54. Ед. Хр. 2619.
60. Письмо М. П. Клодта И. Е. Забелину от 16 мая 1878 // ОПИ ГИМ Ф. 440. Оп.1. Ед. Хр. 59.

61. Письмо М. Я. Виллие к В. В. Стасову от 22 дек. 1883 // ОР ИРЛИ Ф. 294. Оп.1. Д.584.
62. Письмо Н. А. Рамазанова М. П. Погодину от 10 февраля 1858 г. // РО РГБ. Ф. 231.
(Погодина М. П.) / П. Карт. 27. Ед. Хр. 56.
63. Письмо Н. В. Неврева Д. М. Струкову от 24 июня // РГИА. Ф. 695 Оп. 1. Ед. Хр. 225.
64. Письмо Новоскольцева А. Н. к Третькову П.М. от 17 марта 1890 // Ф. 1. Ед. Хр. 2501.
Л
65. Письмо П. М. Третьякова к И. Е. Репина от 12 июня 1878 г. // ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 90.
66. Письмо Рамазанова Н.А. по поводу новой учебной программы преподавания в Училище живописи и ваяния. 1857. О включении курса русской истории в учебную программу (взамен курсов античной археологии и мифологии). 1857 // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. Хр. 23.
67. Письмо Седова Г. С. к И. Е. Забелину от 17 ноября 1879 // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 82.
68. Письмо Собоцинского А. Г. Рамазанову Н. А. от 17 марта 1858 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 457. Ед. хр. 15.
69. Письмо художника Н. В. Неврева А. С. Уварову с отказом работать в музее. от 5 декабря 1882 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 17. Ед. Хр. 318 Л. 86.
70. Письмо Худякова Вас. Григ. к Третьякову П. М. от 31 дек. 1862 г. // ОР ГТГ. Ф. 1. Третьяков П.М. Ед. хр. 4017.
71. Письмо Шварца к родителям от 8 фев. 1865 года // ОР ГТГ Ф. 79. Д. 275.
72. Письмо Янова Александра Степановича. неустановленному лицу с обращением Иван Васильевич // РГАЛИ. Ф. 1348. Оп. 4. Ед. Хр. 90.
73. По внесенному в Совет Академии, некоторыми Гг. профессорами, мнению касательно задачи сюжетов при конкурсах на золотые медали. 13 марта 1873 г. // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873 г. Д. 80.
74. Прахов Адриан Викторович. Письма в Московское общество любителей художеств Уварову Алексею Сергеевичу о своих лекциях по истории искусств // РГАЛИ. Ф.660 Оп.1. Ед. Хр. 874.
75. Проект устройства ученической библиотеки. 1896 г. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. Хр. 584.
76. Протоколы заседаний Московского Художественного общества // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. Хр. 29.
77. Прошения лиц поступить на службу, в училище, но не поступивших // РГАЛИ. Ф. 680. Ф. 680. Оп. 1. ед. хр. 230.

78. Рапорт от 19 декабря 1864 г. Дело об организации Московского художественного общества и Училища живописи, ваяния и зодчества при нем. лл. 48–55 Устав общества 1843 г. лл. 239-253 Устав Общества 1860 г. // РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 12.
79. Ростворовский Станислав // РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Ед. Хр. 26.
80. Рукопись Ю. Ф. Виппера «История училища Живописи, ваяния и зодчества» б. д. // ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. Хр. 89.
81. Темы для эскизов по исторической живописи на денежные премии с 1868 по 1884 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 800.
82. Тюменев И. Ф. “Русская история”, “История искусств”, Геометрия. Записи лекций по истории Р. И. Менжинского, по истории искусств [Л. А. Сабанеева] и др.) 1880-1881 // Ф. 796. Тюменев И. Ф. Оп. 1. Ед. Хр. 127.
83. Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. III. (1877-1881) // ОР РНБ. Ф. 796. Оп. 1. Ед. Хр. 12.
84. Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV (1881–1884). 4 сентября – 25 октября 1881. (Переписка дневника в этот новый (IV-й) том начата 14/27 октября 1919) // ОР РНБ. Ф. 796 (Тюменев Ф. И.). Оп. 1. Ед. Хр. 15.
85. Тюменев И. Ф. Русская история в русской живописи. Материалы для статьи. 1880-е годы // ОР РНБ. Ф. 796. Тюменев И. Ф. Оп.1. Ед. Хр. 140.
86. Черновик письма Михаилу Петровичу Клодту относительно картины художника «Терем царевен» // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 124.

Опубликованные и печатные источники

1. Аксаков К. С. По поводу VI тома «Истории России» г. Соловьёва // Аксаков К. С. Государство и народ. – М.: Институт русской цивилизации, 2009. – С. 407–457.
2. Альбом 200-летнего юбилея Петра Великого. [1672-1872]. – СПб.: Г. Гоппе, 1872. – 292 с.
3. Аристов Н. Я. Московские смуты в правление царевны Софии Алексеевны. – Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1871. – 314 с.
4. Археологический съезд. Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869 / Под ред. гр. А.С. Уварова. Т. 1. – М.: Синодальная Тип., 1871. – 318 с.
5. Б. а. Художественна выставка Императорской Академии Художеств // Северный цветок. – 1859. – 6 июня. – № 23. – С. 353–358
6. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1904-1911. Кн. 19. 1905. – 449 с.

7. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959.
8. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. – Саратов: Издательский дом «Агни», 2006. – 320 с.
9. Брикнер А. Г. Иллюстрированная история Петра Великого. Т. 1. – СПб.: Издание П. П. Сойкина, 1902–1903. – 368 с.
10. Бруни Н. А. Мое время // Невский архив. – 2010. – № 9. – С. 7–103.
11. Бумаги из дела о самозванке, известной под именем княжны Таракановой. Сообщено из государственного архива К. К. Злобиным // Сборник русского исторического общества. – СПб., 1867. – Т.1. – С. 169-197.
12. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб.: Издание Д. Е. Кожанчикова, 1861. – 2 т.
13. Буслаев Ф.И. Мои досуги: Собрание из периодических изданий, мелкие сочинения Федора Буслаева: В 2 ч. Ч.2. – М.: Синодальная тип., 1886. – 168 с.
14. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / [Вступ. ст., с. 6-37, сост. и примеч. Н.А. Ярославцевой]. – М.: Искусство, 1987. – 496 с.
15. Викторов П. П. Учение о личности как нервно-психическом организме. – М.: К.Т. Солдатенков, 1887. – 181 с.
16. Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 3. Лики Творчества. – М.: Элислак, 2005. – 609 с.
17. Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания, 1855-1918. – М.: Аграф, 2000. – 365 с.
18. Дарвин Ч. Р. О выражении ощущений у человека и животных. – СПб.: Тип. Ф.С. Сущинского, 1872. – 92 с.
19. Дашкова Е. Р. Записки. – М.: Мир книг, Литература, 2009. – 238 с.
20. Добронравин К. П. Краткая история русской церкви, составления приспособительное к гимназической программе. – СПб.: Тип. духовного журнала «Странник», 1866. – 92 с.
21. Древности российского государства. – М.: Тип. Александра Семена, 1849-1853.
22. Забелин И. Е. Дневники; Записные книжки. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 383 с.
23. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Т. 1. – М.: тип. В. Грачева и К., 1862.– 530 с.
24. Забелин И. Е. Опыты изучения русских древностей и истории: исследования, описания и критические статьи. Ч. 1–2. –М.: К. Солдатенков, 1872–1873.

25. Золотов В.А. История России в картинах / Составлен и издан Н.А. Дементьевым. Вып. 1-8. – СПб., 1863–1871.
26. И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894. М.; Л.: Искусство, 1949. – 456 с.
27. Избранные педагогические сочинения В. Д. Сиповского. – СПб.: Я. Башмаков и К°, 1911. – 314 с.
28. Карамзин Н. М. История Государства Российского. – СПб.: Тип. Н. Греча, 1818–1829.
29. Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. – М.; Л.: Советский писатель. 1966. – 424 с.
30. Каталог Библиотеки состоящего при Московском художественном обществе Училища Живописи, Ваяния и Зодчества. – М.: Университетская типография. Страстной бульвар, 1898. – 135 с.
31. Каталог Исторической выставки портретов лиц XVI-XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников / Сост.: П.Н. Петров. почет. вольн. общник Ак. худож., чл. о-в Археологии и Географии. 2-е изд., испр. и доп. Алфавитным указателем. – СПб.: Тип. А. Траншеля, 1870. – 232 с.
32. Клеменц Д. А. Из прошлого. – Л.: Колос, 1925. – 180 с.
33. Корб И. Г. Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента, посла императора Леопольда I к царю и великому князю Московскому Петру Первому, в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоанном Георгом Корбом: [С прил. точнейших фотолитогр. снимков, исполн. в С.-Петербурге в картогр. заведении А.А. Ильина, с рисунков, находящихся в Дневнике Корба, изд. 1700 г.] / Пер. с лат. Б. Женева и М. Семевского. – М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1867. – 382 с.
34. Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. – М.: Сварог, 1995.– 2 т.
35. Котошихин Г. К. О России в царствование Алексея Михайловича. 2-е изд. – СПб.: Археографическая комиссия, 1859. – 168 с.
36. Крамской И. Н. Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837–1887 / Издал Алексей Суворин; [Под ред. и с предисл. В.В. Стасова]. – СПб., 1888. – 750 с.
37. Крамской И. Н., Третьяков П. М. Переписка. 1869–1887. – М.: Искусство, 1953. – 460 с.

38. Краткое историческое сведение о состоянии Академии художеств, с 1764-го по 1829-й год / [президент А. Оленин]. – СПб.: Печатано в типографии И. Глазунова, 1829. – 86 с.
39. Критико-литературное обозрение путешественников по России до 1700 года и их сочинений, Фридриха Аделунга, увенчанное большою Демидовскою наградою / Пер. с нем. Александра Клеванова. Ч. 1-[2]. – М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1864. – 594 с.
40. Кропоткин П. А. Записки революционера. – М.: Московский рабочий, 1988. – 543 с.
41. Лунинский Э. Княжна Тараканова: [Исслед. по актам Гос. архива]. – М.: Русская быль, 1908. – 308 с.
42. Маковский С. К. Портреты современников. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – 415 с.
43. Марк Матвеевич Антокольский, 1843–1909: Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В.В. Стасова. 1853–1883. – СПб.; М.: Т-во М.О. Вольф, 1905. – 1047 с.
44. Мишле Ж. Народ. – М.: Наука, 1965. – 207 с.
45. Надписи к картинам Петра Великого, изготовленным к празднованию 200-летия со дня его рождения. – СПб.: Военная типография, 1872. – 32 с.
46. Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. / [Подготовка текста, вступ. статья, с. V-XLIV, и примеч. И.Я. Айзенштока]. Т. 1-3. Т. 1: 1826-1857. – [М.]: Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1955. – 543 с.
47. Оглоблин Н. Н. Из воспоминаний слушателя Археологического института 1 выпуска (1878-1880 г.). – СПб.: тип. А.П. Лопухина, 1903. – 64 с.
48. Оленин А. Н. Изложение средств к исполнению главных предначертаний нового образования Академии художеств, предлагаемое президентом господам действительным и почетным сей Академии членам художникам. – СПб.: Тип. И. Глазунова, 1831. – 90 с.
49. Оленин, А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Трояна и русских до нашествия татар. Период первый: [письма к ... Басину]. – СПб.: Тип. И. Глазунова, 1832. – 70 с.
50. Отчет Императорской Академии художеств с 10 мая 1859 с 10 мая 1859 по 4-е сентября 1860 г. – СПб: Тип. почтового департамента, 1860. – 104 с.
51. Отчет Императорской Академии художеств с 4 сентября 1860 с 4 сентября 1860 по 3 сентября 1861 г. – СПб.: Тип. Гогенфельдена и Ко, 1861. – 106 с.
52. Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1872 по 4-е ноября 1873 г. – СПб.: Тип. Академии наук, 1874. – 174 с.

53. Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1874 г. по 4-е ноября 1875 г. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1876. – 105 с.
54. Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1875 г. по 4-е ноября 1876 г. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1877. – 67 с.
55. Очерк истории русской церкви, составленный для учеников Императорской Академии художеств протоиреем Ильей Денисовым. С рисунками в тексте. – СПб.: Тип. В. Безобразова и К°, 1874. – 102 с.
56. Панин В. Н. О самозванке, выдававшей себя за дочь Елизаветы Петровны. По архивным материалам // ЧОИДР. – 1867. – Т. 1.– С. 1–91.
57. Пантелеев Л. Ф. Воспоминания. – [М.]: Гослитиздат, 1958. – 848 с.
58. Переписка И. Н. Крамского. – М.: Искусство, 1953–1954. – 2 т.
59. Писарев А. А. Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славянского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. – СПб.: Тип. Шнора, 1807. – 2 ч.
60. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869 / Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой; Гос. Третьяковская галерея. – М.: Искусство, 1960. – 371 с.
61. Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870-1879 / Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. науч. сотрудниками Гос. Третьяковской галереи Н.Г. Галкиной, М.Н. Григорьевой и Н.Л. Приймак; Гос. Третьяковская галерея. – М.: Искусство, 1968. – 559 с.
62. Погодин М. П. Историко-критические отрывки. Кн. 2. – М.: Синодальный тип. на Николаевской улице, 1867. – 543 с.
63. Полное собрание законов Российской империи. 1856. Т. 31. Отд. 1. – СПб.: Тип. II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1857. – 1025 с.
64. Публичные чтения о Петре Великом С. М. Соловьева, изданные по распоряжению Юбилейной комиссии Московской политехнической выставки Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете уполномоченным от Комитета Выставки генерал-майором С.П.[!] Дурново; [Речь С.М. Соловьева, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 30 мая 1872 года]. – М.: Университетская типография, 1872. – 135 с.
65. Пыпин А. Н. История русской этнографии. Т. 1-4. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1890-1892.

66. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. – М.: Губ. тип., 1863. – 153 с.
67. Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания / [сост., авт. вступ. ст. и примеч.: Н.С. Беляев науч. ред.: Г.В. Бахарев Б-ка Рос. акад. наук]. – СПб.: БАН, 2014. – 777 с.
68. Репин И. Е. Далекое близкое. – М., Л.: Искусство, 1949. – 555 с.
69. Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии А.И. Герцена и Н.П. Огарева. Записки императрицы Екатерины II. Репринтное воспроизведение. – М.: Наука, 1990. – 277 с.
70. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания. – М.; Л.: Искусство, 1950. – 520 с.
71. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за столет ее существования / изд. под редакцией П.Н. Петрова и с его примечаниями. – СПб., 1864–1887.
72. Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год: напечатан по распоряжению Министерства народного просвещения. – СПб.: в Тип. Морского министерства, 1862. – 482 с.
73. Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части: С 1859 по 1890 г.: С приложением Устава Акад. 1859 г. и двух проектов нового устава 1872 и 1889 г. – СПб., 1890. – 409 с.
74. Сидоров М. К. Картины из деяний Петра Великого на Севере. – СПб: Тип. Якоба Трея, 1872. – 175 с.
75. Сикорский И. А. Всеобщая психология с физиогномикой, в иллюстрированном изложении. – Киев: Тип. С.В. Кульженко, 1904. – 575 с.
76. Современники о В. М. Гаршине: Воспоминания / [Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г.Ф. Самосюк]. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1977. – 252 с.
77. Соловьев С. М. Сочинения в восемнадцати книгах. Книга IX. История России с древнейших времен. Т. 17-18. – М.: Мысль, 1993. – 671 с.
78. Стасов В. В. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка. – М.: Тип. Т-ва И. Н. Кушнера и ко. 1904. – 411 с.
79. [Стасов В. В.] Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886. Т. 1. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894–1906. – 1680 стб.
80. Стрекалов С. С. Русские исторические одежды от X до XIII века / Со введ. Н. Костомарова. Вып. 1. – СПб.: Тип. и хромолит. А. Траншея, 1877. – 25 с.

81. Суриков В. И. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. – Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1977. – 382 с.
82. Терещенко А. В. Быт русского народа: Ч. 2. Свадьбы. – СПб., 1848. – 619 с.
83. Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: Письма, документы. – М.: Искусство, 1987. – 2 т.
84. Тринадцатый отчет комитета, состоящего под Августейший покровительством Государыни Цесаревны Великой Княгини Марии Федоровны общества любителей художеств за 1873. – М.: В Университетской типографии (Катков и ко). 1874. – 28 с.
85. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. 2-е изд., испр. и доп. Т. 7. Отцы и дети: [Роман]; Повести и рассказы; Дым: [Роман], 1861-1867 / [ст. Е.И. Покусаева; примеч. А.И. Батюто и др.]. – М.: Наука, 1981. – 559 с.
86. Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода: Основанное на умозрении и опытах. – СПб.: Тип. Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.
87. Устав Московского Художественного Общества: утв. 1 окт. 1843 г. – М.: Губернская тип., 1843. – 16 с.
88. Устрялов Н. Г. История царствования Петра Великого. – СПб.: Тип. II-го Отделения Собств. Его Имп. Вел. Канцелярии. Т. VI. 1859. – 628 с.
89. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15-ти томах. – М.: Гослитиздат, 1939–1953.
90. Чистяков П. П. Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]. 1832–1919. – М.: Искусство, 1953. – 592 с.
91. Чичерин Б. Н. Воспоминания, мемуары. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2001. – 336 с.
92. Язык чувств: Популярное изложение сочинения Дарвина "О выражении ощущений у человека и животных". – СПб.: В.П. Турба, 1873. – 92 с.
93. Catalogue spécial de la section Russe à l'Exposition Universelle de Paris en 1867. – Paris: Lahure, 1867. – 326 p.
94. Duchenne de Boulogne G.-B. Mécanisme de la physionomie humaine où, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions. – Paris: Baillièrre, 1876. – 196 p.
95. Salons de W. Bürger 1861 à 1868. Т. 1. – Paris: Renouard, 1870. – 462 p.

Библиография

1. «Россия/Russia». № 3 (11). Культурные практики в идеологической перспективе: Россия, XVIII — начало XX века. – М.: Венеция; ОГИ, 1999. – 278 с.

2. Айземан Т. С., Ройтенберг О. О. Русская историческая живопись. – М.: [б. и.], 1958. – 44 с.
3. Аксенова Г. В. Русская книжная культура на рубеже XIX–XX веков. – М.: Прометей, 2011. – 199 с.
4. Аксенова Г. В. Русский стиль: гений Федора Солнцева. – М.: Слово/Slovo, 2009. – 390 с.
5. Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. – М.: Академический проект, 1996. – 340 с.
6. Анисимов Е. В. 100 картин из русской истории. – СПб: Арка, 2021. – 630 с.
7. Анисимов Е. В. Письмо турецкому султану: образы России глазами историка. – СПб.: Арка, 2013. – 359 с.
8. Аптекарь М. Б. Русская историческая живопись. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 20 с.
9. Арбитман Э. Н. Жизнь и творчество Н. Н. Ге. – Волгоград: ПринТерра, 2007. – 318 с.
10. Асафьев Б. В. Русская живопись: Мысли и думы. – М.: Республика, 2004. – 391 с.
11. Асварищ Б. И. Кушелевская галерея: Западноевропейская живопись XIX в.: Каталог выставки. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1993. – 40 с.
12. Балагуров Н. В. Император на выставке: казус эпохи модерна // Вестник Пермского университета. – 2015. – № 3. – С.15–24.
13. Бартенев И. А. Преподавание общеобразовательных предметов и истории искусств в Академии художеств в XVIII и первой половине XIX века // Вопросы художественного образования. – Л., 1973. – Вып. 7. – С. 87–90.
14. Бартенев И. А. Преподавание общеобразовательных предметов и истории искусств в Академии художеств во второй половине XIX века // Вопросы художественного образования. – Л., 1974. – Вып. 9. – С. 84–88.
15. Бекедин П. В. О работе В.М. Гаршина над романом из Петровской эпохи // Русская литература. – 1992. – № 1. – С.115–134.
16. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1998. – 446 с.
17. Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. Очерки. – М.: Изобразительное искусство. 1979. – 278 с.
18. Бобриков А. А. Другая история русского искусства. – М.: НЛЮ; Российский институт истории искусств, 2012. – 740 с.
19. Богатырев С. Н. Грозный царь или грозное время? Психологический образ Ивана Грозного в историографии // Russian History. – 1995. – Vol. 22. – №. 3. – P.285–308.

20. Богдан В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. – СПб.: Науч.-исслед. музей Рос. акад. художеств, 2007. – 364 с.
21. Богданова О. В. "Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь...": "Отцы и дети" И.С. Тургенева. С.-Петербург. гос. ун-т, Филол. фак. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. – 52 с.
22. Большакова Н. В. Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие. – 2005. – № 75-76. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nasledierus.ru/podshivka/7502.php> (последняя дата обращения: 16.03.2023).
23. Брук Я. В. У истоков русского жанра, XVIII в. – М.: Искусство, 1990. – 264 с.
24. Бушкович П. Историк и власть: дело царевича Алексея (1716–1718) и Н. Г. Устрялов (1845–1859) // Американская русистика: Вехи историографии последних лет. Императорский период: Антология: [Пер. с англ.] / Сост. и предисл. Дэвид-Фокс Майкл. – Самара: Самарский университет, 2000. – С. 80–120.
25. Васильева-Шляпина Г. Л. Василий Суриков: путь художника. – СПб.: Вита Нова, 2013. – 586 с.
26. Вдовин А. В. Чернышевский vs. Фейербах: (псевдо)источники диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. – 2011. – Т. 68. – № 1. – S. 39–66.
27. Вдовин А. В., Зубков К. Ю. Генеалогия школьного историзма: литературная критика, историческая наука и изучение словесности в гимназии 1860-1900 годов // Новое литературное обозрение. – 2020. – № 164. – С. 161–176.
28. Верещагина А. Г. Некоторые проблемы исторической живописи В. Г. Перова // Вопросы искусствознания. – 1988. – № 24. – С. 212–228.
29. Верещагина А. Г. Сюжетные и временные границы термина «историческая живопись второй половины XIX века» // Проблемы развития русского искусства. – 1974. – Вып. VI. – С. 37–46.
30. Верещагина А. Г. Федор Антонович Бруни. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 255 с.
31. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX в. – М.: Искусство, 1990. – 229 с.
32. Верещагина А. Г. Художник, время, история: Очерки рус. ист. живописи XVIII – начала XX века. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1973. – 130 с.
33. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М.: Искусство, 1986. – 382 с.

34. Винокурова М. П. Рентгенологическое изучение некоторых произведений И.Е. Репина // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей: научный реферативный сборник. – 1979. – Вып. 1. – С. 12-16.
35. Власова Р. И. Андрей Петрович Рябушкин: жизнь и творчество, 1861–1904. – М.: Аватар, 2014. – 222 с.
36. Гайнцева Э. Г. Из истории борьбы «Отечественных записок» с литературной реакцией 70-х годов (к проблеме положительного героя) // Проблемы развития литературы и литературной критики. – Киев, 1977. – С. 70–100.
37. Гайнцева Э. Г. Вопрос о романе в литературной критике «Русского вестника» 1870-х годов // Жанровые формы в литературе и литературной критике. – Киев: КГПИ, 1979. – С. 61–85.
38. Гайнцева Э. Г. «Молодая плеяда» «Русского вестника» 1870-х годов, ее природа и социальная функция // Историко-функциональное изучение русской литературы. – М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1984. – С. 75–86.
39. Гене Б. История и историческая культура Средневекового Запада. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 494 с.
40. Генрих Семирадский по примеру Богов. – М.: Третьяковская галерея, 2022. – 359 с.
41. Герои и злодеи русской истории в искусстве XVIII-XX веков [Текст] = Heroes and villains in russian history in art of the 18th-20th centuries / Русский музей ; [авт.-сост. Е. Введенская и др.]. – СПб.: Гос. Русский музей: Palace Editions, 2010. – 256 с.
42. Гинзбург И. В. К истории Академии художеств во второй половине XIX века // Вопросы художественного образования. – 1974. – Вып. IX. – С. 3–16.
43. Главные течения русской живописи XIX в. в снимках с картин / Текст П.Н. Ге. – [М.]: т-во "Бр. А. и И. Гранат и К°", ценз. 1904. – 64 с.
44. Горина Т. Н. Константин Дмитриевич Флавицкий. 1830–1866. – М.: Искусство, 1955. – 27 с.
45. Горленко Н. Фотография – ловушка для живописца. К вопросу о живописи и фотографии в России во второй половине XIX века // Третьяковская галерея. – 2010. – № 3. – С. 82–97.
46. Грабарь И. Э., Зильберштейн И. С. (ред.), Репин. (1844-1930). Т.1. – М.: Издательство Наук СССР, 1948. – 589 с.
47. Давыдов М. А. Оппозиция его Величества. – М.: Зебра Е, 2005. – 350 с.
48. Демиденко Ю. Б. Рестораны, трактиры, чайные: из истории общественного питания в Петербурге XVIII - начала XX века. – М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка-СПб, 2011. – 285 с.

49. Дмитриева Н. А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. –М.: Искусство, 1951. – 167 с.
50. Дмитриева С. Понятие жанра во французской теории искусства XVIII века // Искусствознание. – 2021. – № 1. – С. 52–65.
51. Долинин А. А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. –М.: Книга, 1988. – 315 с.
52. Доронченков И. А. «Утро стрелецкой казни» Василия Сурикова [Курс: Как понимать живопись XIX века] // Arzamas: <https://arzamas.academy/courses/15/6>. Просмотров: 6.04.22.
53. Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825-1881 / Бар. Н.В. Дризен. – [Петроград]: "Прометей" Н.Н. Михайлова, [1917]. – 346 с.
54. Дьяков В. А. «Княжна Тараканова». По полузабытым архивным источникам // Славяноведение. –1994. – № 1. – С. 67–75.
55. Дьяков В. А. Миллер С. И. Революционное движение в русской армии и восстание 1863 г. – М.: Наука, 1964. – 448 с.
56. Евтушенко М. М. Академик живописи Ф.Г. Солнцев (1801-1892). – М.: Кучково поле, 2017. – 351 с.
57. Ельшевская Г. В. Пространство истории в пространстве картины // Вопросы искусствознания. – 1993. – Вып. 4. – С. 94–107.
58. Жабрева А. Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI–XVII веков. – СПб.: БАН Петербургское Востоковедение, 2016. – 479 с.
59. Живопись второй половины XIX века: [каталог / авт.-сост. О.А. Атрощенко и др. ; отв. ред. Л.И. Иовлева]. – М.: Красная площадь, 2006. – 559 с.
60. Живопись русского салона (1850-1917 гг.): энциклопедия / Г. Б. Романов, А. М. Муратов. – СПб.: Золотой век, 2004. – 599 с.
61. Зайцев А. Д. Петр Иванович Бартенев и журнал "Русский архив". – М.: Моск. учеб. и картолитография, 2001. – 479 с.
62. Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла...: Лит. и гос. идеология в России в послед. трети XVIII – первой трети XIX в. – М.: НЛО, 2001. – 414 с.
63. Зубков К. В. Иван Грозный на русской сцене 1860-х гг.: репрезентация монархической власти и драматическая цензура // Цензура в России: История и современность. Сборник научных трудов. Вып. 8. – СПб., 2017. – С.91–111.
64. И. Е. Забелин. 170 лет со дня рождения: Материалы науч. чтений ГИМ, 29-31 окт. 1990 г / Отв. ред. к. ист. н. А.Д. Яновский. – М.: ГИМ, 1992. – 133 с.

65. Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения. Сборник статей. – СПб.: Palace Edition, 1995. – 192 с.
66. Искусство "Золотой середины": русская версия: сборник статей. – М.: URSS, 2009. – 228 с.
67. Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: коллективная монография в честь профессора И.М. Савельевой: [сборник статей] / Высш. шк. экономики - Нац. исслед. ун-т, Ин-т гуманитар. ист.-теорет. исслед.; [отв. ред.: А.Н. Дмитриев]. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. – 551 с.
68. История русского искусства. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1969.
69. История русского искусства: [в 22 т / Гос. ин-т искусствознания; редкол.: А.И. Комеч, д.иск. и др.]. Т. 17. – М.: Северный паломник, 2014. – 720 с.
70. Карпова Т. Л. Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX века: Опыт самопознания личности. – СПб.: Алетейя; М.: Государственный институт искусствознания, 2000. – 221 с.
71. Карпова Т. Л. Собрание Третьяковки. Николай Ге и его картина «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» [интервью] // Пелипейко Т., Трефилова А. Код доступа. Эхо Москвы. 26 июля 2009. Режим доступа: <https://echo.msk.ru/programs/tretiakovka/607900-echo/> (Последняя дата обращения: 28.09.2019).
72. Картина В. И. Сурикова "Боярыня Морозова": История создания / Авт. текста и сост. С.Н. Гольдштейн. – Л.: Художник РСФСР, 1972. – 159 с.
73. Кеменов В. С. В. И. Суриков: историческая живопись, 1870–1890. [2-е изд., доп.]. – М.: Искусство, 1987. – 567 с.
74. Киреева, Р. А. В. О. Ключевский как историк русской исторической науки. – М.: Наука, 1966. – 232 с.
75. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. – М.: Искусство, 1986. – 344 с.
76. Кириченко Е. И. Русский стиль: Поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерус. и нар. искусства в рус. искусстве XVIII–начала XX в. – М.: Галарт АСТ, 1997. – 430 с.
77. Коллингвуд Р. Д. Идея истории. Автобиография. – М.: Наука, 1980. – 485 с.
78. Комментарии к Избранным сочинениям В. В. Стасова / С. Н. Гольдштейн. – М.; Л.: Искусство, 1938. – 199 с.

79. Корндорф А. С. «Избранные старинные русские костюмы»: археология, национальный стиль и Греческий проект Екатерины II // Искусствознание. – 2020. – № 3. – С. 254–303.
80. Корндорф А. С. Изобретение древности. Екатерина II как автор программы национальной исторической живописи // Искусствознание. – 2022. – № 2. – С. 294–349.
81. Коротков Ю. Поэт Михайлов, художник Якоби и другие // Прометей. 1966. Т. 1. – М.: Молодая гвардия. – С. 360–368.
82. Кох О. Б. Семевский М. И. Опыт аналитической биографии. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 418 с.
83. Кукушкина В. А. Физиогномика между наукой и искусством: случай И. А. Сикорского. Выпускная квалификационная работа (магистерская диссертация). – СПб.: ЕУСПб, 2021. – 173 с.
84. Курилла И. И. Битва за прошлое: Как политика меняет историю. – М.: Альпина Паблишер, 2021. – 230 с.
85. Курукин И. В. Эпоха «Дворцовых бурь»: Очерки политической истории России, 1725–1762. – Рязань, 2003. – 570 с.
86. Левин, Ю.Д. Русский гамлетизм // Вожди умов и моды: Чужое имя как наследуемая модель жизни / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); отв. ред. В.Е. Багно. – СПб., 2003. – С. 144–192.
87. Лейтес И. А. Опыт исторической картины Н.Н. Ге // Искусство. – 1988. – № 3. – С. 56–63.
88. Леонтьева О. Б. Историческая память и образы прошлого в Российской культуре XIX- начала XX вв. – Самара: ООО «Книга», 2011. – 448 с.
89. Лики Истории в европейском искусстве XIX века. – М.: Три квадрата, 2009. –
90. Лукач Г. Исторический роман. – М.: Common Place, 2015. – 175 с.
91. Любович Н. Страницы жизни В. Якоби // Художник. – 1974. – № 3. – С. 39–42.
92. Лясковская О. А. Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество. [1844-1930]. – М.: Искусство, 1982. – 478 с.
93. Маджаров А. С. «Русская история» В. И. Сурикова и отечественная историография второй половины XIX в. (к 165-летию со дня рождения художника) // Известия Иркутского государственного университета. Серия: История. – 2013. – №. 2. – С. 88–105.
94. Майорова О. Бессмертный Рюрик: Празднование тысячелетия России в 1862 г. // Новое литературное обозрение. – 2000. – Т. 43. – С. 137–165.

95. Маслов К. И. Академик Ф. Г. Солнцев, Художник-археолог, реставратор, церковный живописец // Искусство христианского мира: сборник статей. 1999. – М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского института. – Вып. 3. С. 209–219.
96. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 томах: Т. 1. / Под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца. – М.; Л.: Гос. изд-во изобр. искусств, 1937. – 621 с.
97. Миллер А. И. История понятия нация в России // «Понятия о России». К исторической семантике имперского периода: В 2 т. –М.: Новое литературное обозрение. 2012. – Т. II. – С. 7–49.
98. Мильчина В. А. Французы, нарисованные ими самими и переведённые русскими // Французы, нарисованные ими самими, Парижанки: [сборник рассказов: перевод с французского / сост., вступ. ст. и ред. пер. Веры Мильчиной. – М.: НЛЮ, 2014. – С. 5–45.
99. Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры / Европейский университет в Санкт-Петербурге; ред., сост., авт. предисл. Н. Н. Мазур. – М.; СПб.: Новое издательство, 2018. – 543 с.
100. Моисеева С. В. "... К лучшим успехам и славе Академии": живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII - первой половины XIX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. – 215 с.
101. Молева Н. Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1963. – 409 с.
102. Молева Н. М., Белютин Э. М. П. П. Чистяков - теоретик и педагог. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1953. – 60 с.
103. Молева Н. М., Белютин Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. – М.: Искусство, 1956. – 519 с.
104. Морозова О. В. Батальная картина в эпоху историзма // Русское искусство. – 2005. – № 4. – Режим доступа: <http://www.russiskusstvo.ru/journal/4-2005/a882/> (последняя дата обращения: 02.03.2022).
105. Морозова О. В. Монументально-декоративная живопись музейного назначения: Новый Эрмитаж, Российский Исторический музей, Музей изящных искусств. – М.: БуксМАрт, 2017. – 351 с.
106. Москвинов В. Н. Репин в Москве. – М.: Госкультпросветиздат, 1954. – 114 с.
107. Мохначева М. П. Журналистика и историческая наука: В 2 кн. –М.: РГГУ, 1998. – 2 т.

108. Мутья Н. Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX-XX вв. – СПб: Алетейя: Историческая книга, 2010. – 490 с.
109. Неклюдова М. Русификация анекдота (конец XVIII – начало XIX вв.) // From Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon. Ed. by L. Fleishman, A. Ospovat and F. Poljakov. – Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 2012. – P.65–80.
110. Нестерова Е. В. "Боярыня Морозова": Картина В. Сурикова. – СПб.; Калининград: Аврора: Янтар. сказ, 2001. – 61 с.
111. Нестерова Е. В. Идеальное искусство: позднеакадемическая и салонная живопись: альбом. – СПб.: Арт-салон "Золотой век", 2012. – 511 с.
112. Нестерова Е. В. Константин Егорович Маковский. – СПб.: «Золотой век», «Художник России», 2003. – 288 с.
113. Нестерова Е. В. Позднеакадемическая живопись в России: Исторический жанр: тенденции, направления, имена // Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe. – 2016. – Т. IV. – S. 349–362.
114. Нестерова Е. В. Поздний академизм и салон. – СПб.: Аврора, 2004. – 447 с.
115. Никольский В. А. В. И. Суриков. Творчество и жизнь. – М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1918. – 150 с.
116. Памятники культуры. Новые открытия: письменность, искусство, археология. Ежегодник. – М.: Наука, 2001. – 623 с.
117. Панченко А. М. «Народная модель» истории в набросках Толстого о Петровской эпохе // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. – Л., 1979. – С. 66–84.
118. Пастуро М. Желтый: история цвета / пер. с фр. Нины Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 151 с.
119. Пауткин А. А. Опыт источниковедческого прочтения статьи В. М. Гаршина «Заметки о художественных выставках» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2008. – № 4.– С.113–120
120. Петров Ф. А. Лекции профессора Московского университета К. Д. и их влияние на формирование взглядов И. Е. Забелина // И. Е. Забелин. 170 лет со дня рождения: Материалы науч. чтений ГИМ, 29-31 окт. 1990 г. / Отв. ред. к. ист. н. А.Д. Яновский. Ч. 2. – С. 115–124.
121. Пленники красоты: русское академическое и салонное искусство 1830 – 1910-х г. [3-е изд.]. – М.: Сканрус, 2011. – 295 с.

122. Плотников В. И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 282 с.
123. Половцов А. В. Федор Антонович Бруни: Биографический очерк. – СПб.: издание Императорской Академии художеств, 1907. – 162 с.
124. Порудоминский В.И. Николай Ге. – М.: Искусство, 1970. – 270 с.
125. Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. – М.: Искусство, 1979. – 243 с.
126. Рубинштейн Н. Л. Иван Егорович Забелин. Исторические воззрения и научная детальности // История СССР. – 1965. – № 1. – С.54–74
127. Рубинштейн Н. Л. Русская историография. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. – 802 с.
128. Русская историческая живопись. До октября 1917 г. – М.: Изогиз, 1962. – 20 с.
129. Русская историческая живопись: Выставка 1939 г.: [Каталог]. – М.: Гос. Третьяков. галерея, 1939. – 260 с.
130. Русская историческая живопись: Выставка 1939 г.: [Путеводитель]. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1939. – 86 с.
131. Русская социально-политическая мысль. 1850–1860-е годы: Хрестоматия. – М.: Издательство Московского университета, 2012. – 895 с.
132. Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Вторая половина девятнадцатого века / Под ред. [и с предисл.] А.И. Леонова. [Т.] 1-2. – М.: Искусство, 1962–1971. – 2 т.
133. Рязанцев И. В. Историческая тема в русском изобразительном искусстве начала XIX века и её истоки // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия: межвуз. сб. / Под ред. д-ра искусствоведения Н. Н. Калитиной, канд. искусствоведения И. Д. Чечота. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. – С. 56–65.
134. Сабурова Т.А. Русский интеллектуальный мир / миф (социокультурные представления интеллигенции в России XIX ст.). –Омск: Изд. дом Наука, 2005. – 306 с.
135. Самохин А. В. Образ средневековья в русском искусстве XIX-начала XX века: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.04 <Изобр. и декоратив.-прикладное искусство и архитектура>; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. – М., 2008. – 34 с.

136. Сарабьянов Д. В. Суриков и европейская историческая картина второй половины XIX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнит. исслед. – М.: Сов. художник, 1980. – С.141–165.
137. Сафронова Ю. А. Русское общество в зеркале революционного террора. 1879-1881 годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 370 с.
138. Сахаров А. Н. И. Е. Забелин: новая оценка творчества // Вопросы истории. – 1990. – № 7. – С. 3–17.
139. Сироткина И. Е. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX - начала XX века. – М.: НЛЮ, 2009. – 271 с.
140. Сироткина И., Смит Р. История психологии в России: краткий очерк с авторскими акцентами: препринт WP6/2016/01. – М.: Издательский дом. Высшей школы экономики, 2016. (Серия WP6 «Гуманитарные исследования»). – 60 с. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:https://www.hse.ru/data/2016/05/04/1128303222/WP6_2016_01____.pdf (Последняя дата обращения: 30. 06. 21).
141. "Современник" против "Москвитянина": литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / [Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) Рос. акад. наук]; изд. подгот.: А. В. Вдовин [и др. отв. ред.: А. Ю. Балакин и К. Ю. Зубков]. – СПб.: Нестор-История, 2015. – 871 с.
142. Соловьев Е. А. Петр Первый в сочинениях русских историков: 60-х годов XIX - начала XX в. – М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 2006. – 254 с.
143. Сорочан А. Ю. "Квазиисторический роман" в русской литературе XIX века. Д.Л. Мордовцев. Твер. гос. ун-т, Каф. истории рус. лит. – Тверь: Марина, 2007. – 222 с.
144. Стафёрова Е. Л. А. В. Головнин и либеральные реформы в просвещении (первая половина 1860 гг.). – М.: КАНОН+; РООИ «Реабилитация», 2007. – 511 с.
145. Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 286 с.
146. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70–80-е годы. – М.: Наука, 1997. – 223 с.
147. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.
148. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX начала XX века. – М.: Советский художник, 1984. – 296 с.

149. Суриков в Третьяковской галерее. 262 иллюстрации и каталог. – [М.]: Издательство Третьяковской галереи, 1950. – 328 с.
150. Топычканов А. В. Истоки историко-бытовой концепции И. Е. Забелина // Забелинские научные чтения. 2008. Исторический музей. Энциклопедия отечественной истории и культуры. – М.: Гос. ист. музей, 2010. – С. 50–57.
151. Трофименков М. С. Эволюция французской исторической живописи // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия: межвуз. сб. / Под ред. д-ра искусствоведения Н. Н. Калитиной, канд. искусствоведения И. Д. Чечота. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. – С. 116–132.
152. Уайт Х. С., Уайт С. А. Холсты и карьеры: Пер. с англ. / Общ. ред. и вступительная статья М. Л. Магидович. – СПб.: Центр социологии искусства, 2000. – 192 с.
153. Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. – М.: О.Г.И., 2002. – 2 т.
154. Файбисович В. М. Алексей Николаевич Оленин: опыт научной биографии. – СПб.: Российская национальная библиотека, 2006. – 480 с.
155. Филюшкин А. И. «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее» 23 марта 2019 // Видеозапись, способ доступа, URL: https://www.youtube.com/watch?v=IbnGchr2_Yc&t=2978s (последняя дата обращения: 9.04.2021)
156. Формозов А.А. Историк Москвы И.Е. Забелин. – М.: Моск. рабочий, 1984. – 239 с.
157. Фофанов С. Гринберг vs Кеменов. Иррелевантность двух культур // Искусствознание. – 2016. – № 4. – С. 164–185.
158. Фукс А. Н. Русская история в школьных учебниках Д. И. Иловайского // Отечественная история. – 2008. – № 5. – С. 185–192.
159. Христофоров И. А. «Аристократическая» оппозиция великим реформам: Конец 1850 — середина 1870-х гг. – М.: Рус. слово, 2002. – 429 с.
160. Хуан Мин-Хун. Образ Петра I в русском изобразительном искусстве XVIII-начала XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени к. иск.: специальность 17.00.04 <Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура> / Хуан Мин-Хун; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. – М., 2010. – 25 с.
161. Хьюз Л. Царевна Софья. – СПб.: Гранд, 2001. – 411 с.

162. Чекурин Л. В. Историк Д. И. Иловайский: педагог и ученый (1850-1860-е годы). – Рязань: Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. образования "Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина", 2018. – 207 с.
163. Чернышева М. А. Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. – 2017. – № 3. – С. 146–169.
164. Чернышёва М. А. Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. – 2017. – Jg, 62. – Н.1. – S. 79–99.
165. Чернышёва М. А. Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2016. – С. 597–604.
166. Чернышева М. А. Лирический историзм. Картина Вячеслава Шварца «Вешний царский поезд на богомолье» // Искусствознание. – 2018. – № 3. – С. 98–123
167. Чернышёва М. А. Новая формула репрезентации исторического события в живописи Жана-Леона Жерома и Василия Верещагина // Перекрёсток искусств Россия и Запад. – СПб., 2016. – С. 82–92.
168. Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2018. – Т. 8. – Вып. 3. – С. 460-479.
169. Чернышева, М. А. Paul Delaroche: The Reception of his Work in Russia // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. – Т.9. – № 3. – С. 577–589.
170. Чистякова А. В. Работа В. В. Стасова с читателями отделения искусств Публичной библиотеки // Труды ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. – Л., 1957. – Т. III (6). – С. 205–227.
171. Шабанов А. Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением / Науч. ред. И. А. Доронченков. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. – 332 с.
172. Шаханов А. Н. Русская историческая наука второй половины XIX - начала XX века: Московский и Петербургский университеты. – М.: Наука, 2003. – 417 с.

173. Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 333 с.
174. Шмидт С. О. История Государства Российского в культуре дореволюционной России // Шмидт С. О. (историк) Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии / Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М.: РГГУ, 1997. – С. 233–256.
175. Щиголев, И. И. Отечественный художник В. И. Якобий. – Клинцы: Изд-во Клинец. гор. тип., 2004. – 239 с.
176. Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия: Секретная политическая история России XVIII-XIX веков и Вольная печать. 2-е изд., испр. – М.: Мысль, 1984. – 317 с.
177. Эйдельман Н.Я. Тайные корреспонденты "Полярной звезды". – М.: Мысль, 1966. – 309 с.
178. Экштут С.А. «И в этой минуте должно быть все» // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – 2001. – № 6. – С. 11-24.
179. Эстетика В. Г. Белинского: Избр. ст. и отрывки с вопр. и доп. / Сост. Ц. Балталон. – М.: Комис. преподавателей рус. яз., при Учеб. отд. О-ва распространения техн. знаний, 1898. – 262 с.
180. Эфрос А. М. Два века русского искусства. – М.: Искусство, 1969. – 302 с.
181. Юденкова Т. В. «Близкое былое». Картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» // Искусствознание. – 2001. – № 2. – С. 419–429.
182. Юденкова Т. В. Илья Репин. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. – 51 с.
183. Яковлева Н. А. Русская историческая живопись. – М.: Белый город, 2005. – 656 с.
184. Adlam C. Realist Aesthetics in Nineteenth Century Russian Art Writing // The Slavonic and East European Review. – 2005. – Vol. 83. – №4. – P. 638–663.
185. Allard S. Quelques réflexions sur Paul Delaroche et son influence en Europe. // Les artistes étrangers à Paris. De la fin Moyen Âge aux années 1920. / ed. M.-C. Chaudonneret. – Bern. Peter Lang, 2007. – P. 193–202.
186. Alpers S. Is Art History? // Daedalus. – 1977. – Vol. 106. – No. 3. – P. 1–13.
187. Ambrosini L. Genre painting under the Restoration and July Monarchy: The critics confront popular art // Gazette des Beaux-Arts. – Vol. 125. – 1995. – P. 41-52.

188. Amic S, Patry S. Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIIIe-XIXe siècles): un genre éditorial au service de la peinture d'histoire? // *Histoire de l'art*. – 2000. – Vol. 46. – № 1. – P. 39–66.
189. Arasse D. Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre // Roque G. *Majeur ou mineur les hiérarchie en art*. – Nîmes: Édition Jacqueline Chambon, 2000. – P. 33–51.
190. Avkhimovich I. S. *Performing the National Past: History on Stage in Imperial Russia*. [Dissertation]. – University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017. – 250 p.
191. Baetens J. D. (In) the Spirit of the Time: Imitation of Epochal Style in Nineteenth-Century French and Belgian Art // *Nineteenth-Century Contexts*. – 2011. – Vol. 33. – № 3. – P. 209–226.
192. Bann S. *Parallel lines: Printmakers, painters and photographers in Nineteenth century France*. – New Haven, London, 2001. – 254 p.
193. Bann S. *Paul Delaroche history painted*. – London: Reaktion Books, 1997. – 304 p.
194. Bann S. *The Clothing of Clio: A Study of Representation of History in Nineteenth century Britain and France*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1984. – 208 p.
195. Białostocki J. The image of the defeated leader in romantic art. См.: Białostocki J. *The message of images: Studies in the history of art*. – Vienna: Irsa, 1988. – P. 219–280.
196. Black J. L. *Nicholas Karamzin and Russian Society in the Nineteenth Century: A Study in Russian Political and Historical Thought*. – Toronto: University of Toronto Press, 1975. – 264 p.
197. Blakesley R. P. *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia 1757–1881*. – New Haven; London: Yale University Press, 2016. – 365 p.
198. Boas G. Il faut être de son temps // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – Vol. 1. – No. 1. – 1941. – P. 52–65.
199. Bonnet, Alain. La réforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863: Peinture et sculpture // *Romantisme*. – 1996. – Vol. 26. – No. 93. – P. 27–38.
200. Brunson M. Vasily Surikov and the Russian point of view // *Art History*. – 2018. – Vol. 41. – Issue 5. – P. 894–921.
201. Bui V. Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance? // Séminaire «Signe, déchiffrement, et interprétation». *Fabula*. – 2008. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document939.php> (последняя дата обращения: 22.08.2023)
202. Çakmak G. *Jean-Leon Gerome and the Crisis of History of Painting in the 1850s*. – Liverpool: Liverpool University Press, 2017. – 229 p.

203. Çakmak G. The Panoramic Studium in Nineteenth-century History Painting. Paul Delaroche and Jean-Léon Gérôme // *Mobility and Fantasy in Visual Culture*. – New York: Routledge, 2014. – P. 69–79.
204. Chaudonneret M. C. Du “genre anecdotique” au “genre historique”: Une autre peinture d’histoire // *Les années romantique: La peinture français de 1815 à 1850*. — Paris: Reunion des musees nationaux, 1995. P. 76–85.
205. Chuchvaha H. The Rococo Revival in Alexandre Benois’s Versailles: Fête galantes and Louis XIV in the Early Twentieth-Century Russian Art // *Canadian-American Slavic Studies*. – 2012. – Vol. 46. – № 4. – P. 409–438.
206. Clayson H. *Illuminated Paris: Essays on Art and Lighting in the Belle Epoque*. – Chicago; London: The University of Chicago Press, 2019. – 228 p.
207. Crow Th. E. *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*. – New Haven; London: Yale University Press, 1985. – 290 p.
208. Dianina K. *When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia*. – DeKalb: Northern Illinois University Press, 2013. – 399 p.
209. Duro P. Giving Up On History? Challenge To The Hierarchy of The Genres in Early Nineteenth century France // *Art history*. – 2005. – Vol. 28. –Issue 5. – P. 689–711.
210. Elsig F., Darbellay L., Kiss I. (Eds). *Les genre picturaux. Genèse, metamorphoses et transpositions*. – Genève: MetisPresses, 2010. – 269 p.
211. Ely Ch. *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia*. – Dekalb: Northern Illinois University Press, 2002. – 278 p.
212. Eugène Deveria 1805–1865. – Paris: Réunion des musées nationaux, 2005. – 150 p.
213. *European History Painting in the XIX century: Mutual Connections, Common Themes, Differences*. – Cracovie: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, 2010. – 250 p.
214. Foster-Hahn F. Adolph Menzel’s “Daguerreotypical” Image pf Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History // *The Art Bulletin*. – 1977. – Vol. 59. – № 2. – P. 242–261.
215. *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture: Essays in Honor of Elizabeth Kridl Valkenier* / Ed.: R. P. Blakesley, M. Samu. – DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014. – 226 p.
216. Gaegtgens B. *The Theory of French Genre Painting and its European context // The age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French genre painting* / Ed. by C.

- B. Bailey. – London: Yale University Press; Ottawa: National Gallery of Ottawa, 2003. – P. 40–59.
217. Gaetgens T. W. Menzel et la peinture française de son temps: deux conceptions du genre historique // Menzel (1815–1905) : ‘la névrose du vrai’ / ed. di C. Keisch et M. U. Riemann-Reyher. – Paris: Editions de la Réunion des Musée nationaux, 1996. – P. 113–124
218. Vinitkiy I. Ghostly Paradoxes: Modern Spiritualism and Russian Culture in the Age of Realism. – Toronto: University of Toronto Press, 2009. – 320 p.
219. Gilchrist M. M. ‘Imprisoned Princesses: Princess Tarakanova & the Regent Tsarevna Sof’ya’ // *Inferno: St Andrews Journal of Art History*. – 1994. – Vol. 1. – P. 32–45.
220. Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian History Painting. [Dissertation]. – University of St Andrews, 1994. – 450 p.
221. Golstein V. The Conflict of Generations Through the Prism of Itinerants (Peredvizhniki) Art // *The Soviet and Post-Soviet Review*. – 2005. – Vol. 32. – №. 1. – P. 233–254.
222. Gordon C. The Illustration of Sir Walter Scott: Nineteenth-Century Enthusiasm and Adaptation // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. – 1971. – Vol. 34. – P. 297–317.
223. Goscilo H. The mirror in art: Vanitas, veritas, and vision // *Studies in 20th & 21st Century Literature*. – 2010. – Vol. 34. – №. 2. – P. 1–38.
224. Gray R. P. [Blakesley R. P.] *Russian Genre Painting in The Nineteenth Century*. – Oxford: Clarendon press, 2000. – 216 p.
225. Grever M, Adriaansen R. J. *Historical Culture: A Concept Revisited* // *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*. – London: Palgrave Macmillan. – 2017. – P. 73–89.
226. Grewe C. A. The Invention of the Secular Devotional Picture // *Word & Image*. – 2000. – Vol. 16. – № 1. – P. 45– 57.
227. Harkness K. M. *The Phantom of Inspiration: Elena Polenova, Maria Iakunchikova and The Emergence of Modern Art In Russia*. [Dissertation]. – University of Pittsburg, 2009. – 314 p.
228. Haskell F. *History and Its Images*. – New Heaven & London: Yale University Press, 1993. – 558 p.
229. Haskell F. *The Manufacture of The Past In Nineteenth-Century Painting* // *Past & Present*. – 1971. – №. 53. – P. 109–120.

230. Hébert O. La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870). Histoire. [Dissertation] –Université Blaise Pascal. Clermont-Ferrand II, 2016. – 602 p.
231. Hilton A. L. Russian Folk Art. – Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, cop. 1995. – 356 p.
232. Hilton A. L. The Art of Iliia Repin: Tradition and Innovation in Russian realism. [Dissertation]. – Columbia University, 1977. – 856 p.
233. Historienmalerei in Europa. Paradigmen in, Form, Funktion und Ideologie. – Mainz, 1990. – 439 p.
234. Historiography of Imperial Russia: The Profession and Writing of History in a Multinational State / Ed. By T. Sanders. London: Routledge. 1998. – 521 p.
235. How the Past was Used: Historical Cultures, c.750 - 2000 / Ed.: P. Lambert, B. Weiler. – Oxford: Oxford University Press, 2017. – 316 p.
236. Hungerford C. C. Ernest Meissonier. Master in his genre. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 279 p.
237. Kain K. Patriarch Nikon's Image in Russian History and Culture. [Dissertation]. – Western Michigan University, 2004. – 484 p.
238. Kapor V. Couleur locale—a pictorial term gone astray? // Word & Image. – 2009. – Vol. 1 – № 25(1). – P. 22–32.
239. Kohl Ph. L. Nationalism and Archaeology: On the Construction of Nations and the Reconstructions of the Remote past // Annual Review of Anthropology, 1998. Vol. 27. P. 223–246.
240. Koll J. Belgien. Geshichtskultur und nationale Identität // Mythen der Nationen. Ein Europäisches panorama. – Berlin: Deutsches Historischs Museum, 1998. – S. 53– 77.
241. Konstantin Makovsky: the Tsar's Painter in America and Paris / W. Salmond, R. E. Martin, W. Zeisler. – Washington, D. C.: Hillwood Estate, Museum and Gardens, 2015. – 144 p.
242. Lacambre J. Un style international en 1850: à propos de l'exposition Delaroche // Revue du Louvre. – 1984. – №5/6. – P. 337– 340.
243. Lang W. K. Das heilige Rußland : Geschichte, Folklore, Religion in der russischen Malerei des 19. Jahrhunderts. – Berlin: Reimer Verlag, Erschienen 2003. –297 s.
244. Ledbury M. Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre. – Oxford: Voltaire Foundation, 2000. – 427 p.
245. Lee R. W. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // The Art Bulletin. – 1940. – Vol. 22. – №. 4. – P. 197– 269.

246. L'invention du passé, vol. 1, Gothique, mon amour, 1802–1830, catalogue de l'exposition, Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou. – Paris, Hazan, 2014. – 230 p.
247. L'invention du passé, vol. 2, Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850, catalogue de l'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts. – Paris, Hazan, 2014. – 320 p.
248. Loyrette H., Tinterow G. *Origins of Impressionism*. – New York: The Metropolitan Museum. 1994. – 504 p.
249. Luxenberg A. *Originality and Freedom: The 1863 Reforms to the École des Beaux-Arts and the Involvement of Léon Bonnat // Nineteenth-Century Art Worldwide*. – 2017. – Vol. 16. – No 2. – URL: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn17/luxenberg-on-1863-reforms-to-the-ecole-des-beaux-arts-the-involvement-of-leon-bonnat>.
250. Mainardi P. *Art And Politics of The Second Empire: The Universal Expositions of 1855 And 1867*. – New Haven; London: Yale university press, 1987. – 247 p.
251. Maiorova O. *From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855-1870*. – Madison: University of Wisconsin Press, 2010. – 277 p.
252. Mckeown A. *Humanist Discourse and the Idea of the Learned Painter // Exemplaria*. – 2006. – Vol. 18. – № 2. – P. 367–385.
253. Michel C. *The Académie royale de Peinture et de Sculpture: The Birth of the French School, 1648–1793*. – Los Angeles: Getty Publications, 2018. – 424 p.
254. Momigliano A. *Ancient history and the antiquarian // Journal of the Warburg and Courtauld institutes*. – 1950. – Vol. 13. – № 3–4. – P. 285–315.
255. *National identity in Russian culture: an introduction / Ed. by Simon Franklin a. Emma Widdis*. Cambridge: Cambridge univ. press, 2004.
256. Nochlin L. *Realism*. – London; New York: Penguin Books. 1971. – 283 p.
257. Odom A. *Konstantin Makovskii: “A first-rate boyar” // Hillwood Studies*. – 1996. – Vol. 3. – №1. – P. 3–14.
258. Ostrowski J.K. *Art in The Service of An Oppressed Nation: Introduction To The History of Polish Painting in The Nineteenth Century // Ławniczkowa, Agnieszka (Hrsg.): The Naked Soul: Polish Fin-De-Siècle Paintings From The National Museum*. – Poznań, 1993. – P. 1–13
259. Paccoud S. «Le luxe frivole des accessoires ». *Considérations sur la peinture d'histoire européenne aux Expositions universelles de 1855 et 1867 // Romantisme*. – 2015. – № 169. – P. 69–82.
260. Perrie M. *The image of Ivan the Terrible in Russian folklore*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 269 p.

261. Pevsner N. Academies of Art. – New York: Da Capo Press, 1973. – 392 p.
262. Pressly W.L. Gilbert Stuart's "The Skater": An Essay in Romantic Melancholy // American Art Journal. – 1986. – Vol. 18. – № 1. – P. 43–51.
263. Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century: Historicism, Postmodernism, and Internationalism / ed. M. C. Potter. – London; New York: Routledge, 2022. – 280 p.
264. Riasanovsky N. V. Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1959. – 269 p.
265. Riasanovsky N. V. The Image of Peter The Great in Russian History And Thought. – New York; Oxford: Oxford University Press, 1992. – 331 p.
266. Rosen Ch., Zerner H. Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art. – New York: Viking Press, 1984. – 244 p.
267. Rosenblum R. The Art of The Nineteenth Century / Ed. H. W. Janson, R, Rosenblum. – London: Thomas and Hudson. 1984. – 527 p.
268. Rosenthal L. Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. – Paris: H. Laurens, 1914. – 514 p.
269. Russia Imagined, 1825–1925: The Art and Impact of Fedor Solntsev: [A Catalogue of An Exhibition], March 2 - June 16, 2007, The New York Public Library [Etc.]. – [New York]: New York Public Library, 2007. – 12 p.
270. Samu M. The Reception of Karl Briullov's Last Day of Pompeii at the Salon of 1834 // The Art Bulletin. – 2021. – Vol. 103. – № 2. – P. 77–103.
271. Schäfer M. Historienmalerei und Nationalbewusstsein in Russland 1860-1890: Inaug.-Diss. – Köln, 1985. – 233 s.
272. Série P. Peinture d'histoire en France (1860–1900). – Paris: Arthena, 2014. – 591 p.
273. Smyth P. Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama // Oxford Art Journal. – 2011. – Vol. 34. – № 1. – P. 31–53.
274. Stavrou T. G. (Ed.) Art and Culture in Nineteenth century Russia. –Bloomington: Indiana University Press, 1983. – 268 p.
275. Stites R. Serfdom, Society, And The Arts in Imperial Russia: The Pleasure and The Power. – New Haven; London: Yale University Press, 2005. – 586 p.
276. Strong R. C. Painting The Past: The Victorian Painter and British History. – London: Pimlico, 2004. – 256 p.
277. Strong R. The Elizabethan Malady. Melancholy in Elizabethan and Jacoben Portraiture // Apollo. – 1964. – Vol. 79. – № 26. – P. 264–269.

278. The Invention of Tradition / E.J. Hobsbawm, T. Ranger (eds.). –Cambridge: Cambridge University Press, 1983. – 313 p.
279. Théorie et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Élément d'une enquête. Debates on the Aesthetics in the eighteenth century. Question on theory and practice. – Paris: Honoré champion éditeur, 2001. – 340 p.
280. Ungurianu D. Plotting History: The Russian Historical Novel in the Imperial Age. – Madison (Wis.): University of Wisconsin press, 2007. – 335 p.
281. Valkenier E. K. Russian Realist Art: The State and Society: The Peredvizhniki and their tradition. – Ann Arbor: Ardis, 1977. – 251 p.
282. Valkenier E. K. Ilya Repin and the World of Russian Art. – New York: Columbia University Press, 1990. – 172 p.
283. Vishlenkova E. Picturing the Russian National Past in the Early 19th Century // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. – 2012. – Vol. 60. – №. 4. P. 489–509
284. Visualizing Russia: Fedor Solntsev and crafting a national past / Ed. by C. H. Whittaker. – Leiden: Boston: Brill, 2010. – 184 p.
285. Vottero M. La Peinture de genre en France après 1850. – Rennes: P.U.R. 2012. – 428 p.
286. White H. C., White C. A. Canvases and Careers: Institutional Change in The French Painting World. – Chicago: University of Chicago Press, 1993. – 173 p.
287. White H. V. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. – Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1990. – 448 p.
288. Wind E. The Revolution of History Painting // Journal of The Warburg Institute. – 1938/39. – P. 116–127.
289. Wortman R. Visual Texts, Ceremonial, Texts of Exploration. Collected Article. – Boston: Academic Studies Press, 2014. – 469 p.
290. Wright B. S. Painting and History During French Restoration: Abandoned By The Past. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 269 p.
291. Wright B. S. Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815-1855 // The Art Bulletin. – 1981. – Vol. 63. – №. 2. – P. 268–287.
292. Wrigley R. The Origins of French Art Criticism: From The Ancien Régime to The Restoration. – Oxford: Clarendon Press, 1995. – 427 p.
293. Żejmo B. Диалог Всеволода Гаршина с историей (заметки по поводу „Боярыни Морозовой” Василия Сурикова) // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. – 2014. – № 7. – P. 65–74.

294. Ziff N. D. Paul Delaroche: A Study in Nineteenth-Century French History Painting.
– New York: Garland Pub, 1977. – 410 p.

Список сокращений

- БВ – Биржевые ведомости (1861-1879; далее Молва 1879-1881)
- БС – Братское Слово (1875-1899)
- БдЧ – Библиотека для чтения (1834-1865)
- ВАИ – Вестник Археологии и Истории (1885-1918)
- ВИ – Всемирная иллюстрация (1869-1898)
- ВЕ – Вестник Европы (1866-1918)
- ДиНР – Древняя и Новая Россия (1875-1881)
- ЖО – Живописное обозрение (1872-1905)
- ЧОИДР – Чтения Общества и Древностей Российских (1846-1908)
- ИВ – Исторический вестник (1880-1917)
- ИГ – Иллюстрированная газета (1863-1873)
- МВ – Московские ведомости (1756-1917)
- МЛ – Московский листок (1881-1917)
- НВ – Новое время (1868-1917)
- НД – Новости дня (1883-1904)
- НиБ – Новости и Биржевая газета (1880-1906)
- ОЗ – Отечественные записки (1818-1884)
- ОВ – Общезанимательный вестник (1857-1858)
- ПГ – Петербургская газет (1867-1906)
- ПЛ – Петербургский листок (1864-1918)
- РА – Русский архив (1863-1917)
- РВ – Русский вестник (1860-1900)
- РИ – Русский инвалид (1813-1917)
- ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения (1834-1917)
- РК – Русский курьер (1879-1889)
- РС – Русская старина (1870-1892)
- РусС – Русское слово (1859-1866)
- РМ – Русский мир (газеты: 1859-1863; 1871-1880)
- РусМ – Русская мысль (1880-1918)

РХЛ – Русский художественный листок (1851-1862)
ВИИ – Вестник изящных искусств (1883-1891)
СиТ – Свет и Тени (1878-1884)
СИ – Современные известия (1867-1887)
СВ – Санкт-Петербургские ведомости (1728-1914)
СЛ – Современная летопись (1861-1871)
СО – Сын Отечества (журнал 1856-1861; газета 1862-1902)
СП – Северная пчела (1825-1864; 1869-1870)
СС – Северное сияние (1862-1865)
СЦ – Северный цветок (1857-1861)
ТиИ (1897-1918)
ТМВ – Театральный и музыкальный вестник (1856-1860)
ХН – Художественные новости (1883-1891)
ХЖ – Художественный журнал (1881-1887)

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Список книг по русской истории, которые были приобретены Академией художеств.

1872. По отчету: Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1871 с 4-го ноября 1871 по 4-е ноября 1872 г.

Комментарий: издания перечислены в отчете и в документах в разброс, в приложение они отсортированы по году издания (заказывались не только нижеперечисленные издания, но и учебники по древней истории, сочинения по истории искусства, всеобщей истории).

1)	Начертание славянской мифологии, сост. М. Касторским. СПб. 1841.
2)	Памятник русских добродетелей, заимствованный из исторических трудов: Карамзина, Глинки и других. М-лом Т-ковым/ Части I и II. Москва. 1845.
3)	Жизнь Князя Пожарского, Келаря Палицына и гражданина Минина. Соч. Н. Чичагова. 1848.
4)	Князь Пожарский и Нижегородский гражданин Минин, или освобождение Москвы в 1812 году [sic!]. В 2-х частях. Москва, 1852.
5)	Крылов И. З. Историческое описание всех коронаций Великих князей и царей Российских: Сост. по достоверным источникам. - М., 1856.
6)	Материалы для истории возмущения Стеньки Разина. Москва. Попов. 1857.
7)	Вооружение русских судов, рисунки и чертежи гардемарина М. Милюкова. СПб, 1857.
8)	Аттила и Русь IV и V века. Автор, Вельтман А. Ф. Издание, 1-е изд. Год, 1858.

9)	Биографические очерки лиц, изображенных на памятнике тысячелетия России, воздвигнутом в г. Новгороде 1862 г. Сост. Н. Отто и И. Куприяновым. Новгород. 1862.
10)	Записки Алексея Петровича Ерломова, с приложениями. Изд. Н. П. Ермолова. Часть I и II. Москва. 1865.
11)	Собрание анекдотов о князе Потемкине-Таврическом. Сост. С. И. Шубинский. СПб. 1867.
12)	Освободитель Москвы М. Л. Голенищев-Кутузов-Смоленский. Сост. С. П. Ремизов. Москва. 1867.
13)	Граф Алексей Алексеевич Бобринский. Воспоминания князя А. П. Вяземского. 1868.
14)	Долгорукие, Долгоруковы и Долгорукие-Аргутинские. Издано под редакцией князя В. Долгорукова. СПб. 1869
15)	Домашний быт русских цариц в XVI-XVII ст., соч. И. Е. Забелина. Москва, 1869.
16)	История России в картинах. Составленная В. Золотовым. СПб. 1869.
17)	Материалы для новой истории Кавказа с 1722 по 1803 г. П. Г. Буткова. СПб. 1869.
18)	Рассказы и биографические очерки из русской истории. Сост. А. Шуф. Москва. 1869.
19)	Хрестоматия по русской истории, сост. Н. Я. Аристов. Варшава. 1870.
20)	Исторические очерки общественного движения при Александре I. А. Н. Пыпина. СПб. 1871.

21)	Политическое движение русского народа, историческая монография Д. Мордовцева. СПб. 1871.
22)	Война с Турцией и разрыв с западными державами в 1853-1854 гг. Е. П. Ковалевского. СПб. 1871.
23)	Записки Андрея Тимофеевича Болотова 1738-1794. Том I, части I-VII. СПб. 1871.
24)	Руководство к составлению русского орнамента. Васильева. Москва.
25)	Бестужев-Рюмин, Русская история. СПб. 1872.
<p>Издания, которые были указаны в списке книг для приобретения, но приобретены в 1872 году, судя по отчету, не были. Список приводится по: Дело правления Императорской Академии художеств. О приобретении у книгопродавца Базунова, для Библиотеки Академии, книг исторического содержания // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1872. Д. 27. Л. 4-6об. (с повторениями Л. 7-10) (книги, приведенные выше не дублируются).</p>	
1)	Записки о Петре Великом. Вильямса. Перев. с англ. Олина. Ч. I. СПб. 1835.
2)	Деяния Петра Вел. располож. по годам. Голикова. Издан. в 15 томах. [неразб.] СПб. 1837.
3)	Славянская мифология. Костомаров. Киев. 1847.
4)	Исследования о языческом богослужении древних славян. Срезневского. СПб. 1848.
5)	Новые материалы для древнейшей истории славян вообще и славяно-русов до рюриковского времени в особенности, с легким очерком истории руссов до рождения Христова. Е. И. Классен. М. 1854-1861.
б)	Извлечения из журналов Петра Великого, Екатерины I и князя Меншикова и

	морские журналы И.А. Синявина и графа Апраксина. СПб. 1867.
7)	Материалы для истории Сибири. Г. Н. Потанина. издание Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете. Москваю 1867.
8)	Записки адмирала Александра Семеновича Шишкова. Москва: Унив. тип. (Катков и К), 1868.
9)	Письма графа Сперанского к его дочери. Изданные редакцией Русского Архива. оттиски из него. М. 1868.
10)	Рассказы из русской истории. Смутное время. Изд. Общ. распространения полезных книг. Федор Васильев. М. 1869.
11)	Мифы славянского язычества. Шеппинга. М. 1869.
12)	Георгиевские кавалеры, или Подвиги кавалеров ордена Св. Великомученика и победоносца Георгия всех степеней, с обзором их службы и жизни : периодическое издание. Всеволод Николаевич Мамышев. СПб. 1869.
13)	Краткий очерк жизни ее императорского величества блаженной памяти государыни императрицы Марии Феодоровны / Сост. И. Куприяновым. СПб, 1869
14)	Александр Васильевич Суворов, генералиссимус русских войск : Его жизнь и победы : Сост. по историям: Н. А. Полевого и ген. Д. А. Милютин. – СПб.: тип. Второго отд. Собств. Е. И. В. Канцелярии, 1870

15)	Жизнеописание генерал-фельдмаршала, князя Варшавского, графа Ивана Фёдоровича Паскевича Эриванского. Варшава. В. Перцова. 1870
16)	Богдан Хмельницкий. Соч. Н. Костомарова. Три тома. Издание третье, исправленное и дополненное. СПб. 1870. 10 и 11 тома Исторических монографий и исследований.
17)	Русское царство от Рюрика до Петра Великого, исторические очерки и рассказы, М., 1870
18)	Село коломенское. Истор. очерк. А. Корсаков. М. 1870.
19)	Чтения из русской истории (с исхода XVII века). Щебальского. Выпуск V. Издание 2. Москва. 1870.
20)	Опыт исследования о культурном значении Византии в русской истории. В. Иконников. СПб. 1871.
21)	Иван Сусанин или жизнь за царя Исторический рассказ. Москва. 1871.

ПРИЛОЖЕНИЕ. 2.1.

Курс Русской истории за 1866-1867.

(учебные планы Академии Художеств и программы отдельных предметов // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1861. Ед. Хр. 1868. Л. 103)

1. Сентбр. 3. Введение в Русскую историю, летописи. попытки разработки русской истории.
2. Окт. 10. Религия Древних славян.
3. --- 27. Религия древних славян до обрядов богослужения.
4. --- 31. Религия и нравы древних славян...
5. Ноябрь. 7. О политическом быте Славян, родовой и общинный быт.

6. – 28. продолжение исследования о родовом быте славян. Разбор летописи, образование государства.

7.- Января. Занятия славян. Города. Характер великокняжеской [нерзб.] дружины и войско.

8. Преемники Рюрика до Святослава.

9. До Ярослава Мудрого.

10. Святополк Изяславич (1095)

11 Всеволод III

12. Смерть Ярослава Ярославича. Кострома в 1271

13. До преемников Ивана Калиты

14. Куликовская битва (1380)

15. Конец княжения Дмитрия Донского, Василий I и Василий II в 1437

16. март 6. - 2-й поход (Иоанна III) Новгород.

17. март 20. Брак Александра Литовского с дочерью Ивана III.

18. 2 войны с Литвой и неразб.

19. Окончание царствования Василия III.

Иоанн IV воцарение его.

20. Продолжение правления Иоанна Грозного до отношений к народам [нерзб].

21. Мая. 1. продолжение царствования Иоанн Грозного.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.2. ПРОГРАММА ВСЕОБЩЕЙ И РУССКОЙ ИСТОРИИ ЗА 1869-1870 Г.

I курс. Ход событий от смерти им. Диоклетиана до конца XV ст.

II курс. История России основания государства до вступления на престол царя Михаила Федоровича.

III курс. Новая история от открытия Америки до французской революции.

IV курс. История России со времен царя Михаила Федоровича до смерти им. Екатерины II.

V. Ход событий со времен французской революции – в западной Европе, и со смерти им. Екатерины II – в России.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.3.

Программа Русской Истории для учеников по всем отраслям искусства за исключением архитектуры. Архив: О некоторых дополнениях и изменениях академического курса // РГИА. Ф. 789. Оп. 8. 1873. Д. 230. Л. 68-69 об.

I. курс С основания русского государства до Иоанна III. С особенною полнотою рассматриваются следующие вопросы:

Этнографический очерк древних славян.

Судьба Южных и западных Славян

Походы и завоевания первых князей

Принятие христианства

Характер удельной системы

Вечевая община

Завоевание Руси монголами

Отношение князей к Орде

Постепенное образование Московского княжества, изменение отношения к ханам, попытка к свержению ига, деятельность духовенства, бояр.

Образование Великого княжества Литовского; завоевание русских земель Литовцами, личный союз с Польшей при Ягелле; деятельность Витовта.

II курс. История Московского государства до воцарения дома Романовых. Главные вопросы:

Борьба с уделами, Литвою и татарами и постепенное расширение границы к востоку и западу.

Развитие единой державы.

Законодательство.

Вопросы о крестьянах.

Борьба русского и литовского элемента с польским влиянием. Люблинская и Брестская уния. Состояние западной Руси под польским владычеством в XVII ст.

Малороссийское казачество и Запорожье.

III курс Отдел истории со вступления на престол Михаила Федоровича до смерти Петра Великого:

Правление Михаила Федоровича, борьба с внутренними и внешними врагами. Деятельность патриарха Филарета, борьба за Смоленск.

Азовское дело.

Влияние Морозова в начале правления Алексея Михайловича, возмущения в городах, Соборное уложение, финансовое затруднение, церковная реформа патриарха Никона. Бунт Разина. Борьба за Малороссию. Уничтожение местничества при Федоре Алексеевиче. Славяно-греко-латинская Академия. Правления царевны Софьи.

Внутреннее состояние до-петровской Руси.

Время Петра Великого. Восстание, начало флота и войска, азовские походы, путешествия за границу, уничтожение стрелецкого войска; первые преобразования. Северная война, Отношения к востоку, Дании и Польши.

Преобразования Петра Великого.

IV курс Отечественная история от Смерти Петра Великого до нашего времени.

Правление Екатерины I и Петра II

Засилье верховников, воцарение Анны Иоановны, вмешательство в дела Польши, война с Турцией, влияние Бирона, внутренняя деятельность императрицы.

Регентство Бирона и Анны Леопольдовны.

Воцарение Елизаветы Петровны. Деятельность П. И. и И. И. Шуваловых. Внешняя политика.

Правление Петра III.

Воцарение Екатерины II. Курляндские дела. Состояние Польши в XVIII ст, избрание Понятовского, вопрос о диссидентах. Конфедерации, первый раздел Польши. Война с Турцией; Пугачевщина; вооруженный нейтралитет и греческий проект; деятельность Потемкина; вторая Турецкая война; война с Густавом III; второй и третий раздел Польши. Отношение к Революционной Франции. Внутренняя деятельность.

Правление Императора Павла I, преобразования, внешняя политика. Участие Им. Александра I в борьбе с Наполеоном. Эрфуртское свидание. Причины и ход Отечественной войны. Освобождение Европы от владычества Наполеона. Венский конгресс. Внутренняя деятельность.

Война с Швецией, Турцией и Персией.

Правление Императора Николая I; война с Персией и Турцией. Возмущение в Польше. Венгерский поход. Воссоединение униатов, Инвентарии, забота и образование, деятельность М. М. Сперанского.

Крымская война.

Воцарение Александра III, продолжение Крымской войны, Парижский спор, завоевание Кавказа, освобождение крестьян, преобразование судопроизводства.

ПРИЛОЖЕНИЕ. 3.4. ТЮМЕНЕВ ИЛЬЯ ФЕДОРОВИЧ. “РУССКАЯ ИСТОРИЯ”, “ИСТОРИЯ ИСКУССТВ”, ГЕОМЕТРИЯ. ЗАПИСИ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ Р. И. МЕНЖИНСКОГО, ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВ [Л. А. САБАНЕЕВА] И ДР. // ОР РНБ. Ф. 796. ТЮМЕНЕВ И. Ф. ОП. 1. ЕД. ХР. 127¹⁴¹⁶.

Русская история

Преподаватель Рудольф Игнатьевич Менжинский.

Лекция I. 1 сентября 1880.

Восточная Европа, по большей части занимаемая Россией, своим строем и развитием резко разнилась от Западной Европы. В то время как там общественная жизнь и цивилизация развивалась под влиянием борьбы трех враждеб. элементов: старого Римского устройства, католичества и германского варварства, здесь все развитие духовной жизни мирно [нрзб] и всецело было подчинено Византии. До нашествия татар уровень развития вост. Европы стоял отнюдь не ниже уровня западной, но дикие татарские завоеватели на долгое время затормозили и частью заглушили это развитие. Несчастье, принесенное ими, было не столько материальное, сколько нравственное. Рано или поздно русская земля стряхнула б варварское иго и оправилось бы от погрома, но наверстать потерянное в деле развития время было более трудной, сложной задачей.

Начиная с 5 в. до Р.Х. и еще раньше, греки начали заводить колонии в Южной России, но влияние, оказанное им было только торговое и никак не образовательное, в этом мы убедимся еще более если припомним с каким пренебрежением они относились к друг. народам (варварам). Греки даже не знали отдельных имен племен и народностей,

¹⁴¹⁶ Сокращения приведены по рукописи.

населявших Ю. Россию и группировали их под общ. именем скифов, что название это понималось в оч. общ. смысле, доказывается тем, что ими же обозначались и Азиатские народы, наслевш. верхний Иран. Вследствие к имени скифов присоединилось еще назв. сарматов. Некот. историки утверждали будто под этим названием и следует понимать собственно славянские племена, но мнение это не подтверждается никакими вескими доказательствами. Греки упоминают еще об Антронофагах¹⁴¹⁷ [sic], Гипербореях и черных плащах, и т.д. Правдивые историки старались объяснить и эти названия (напр. Антроноф. суть Самоеды [?], черные плащи, жившие у Касп. моря и т.д.), но все эти объяснения имеют очень и очень шаткие основания.

Около полов. 9-го ст. мы встречаем здесь развитие племен финск, лытышско-литовское, тюркское и славянские пл. Финск. племя тюркского происхождения (это оказывается филологич. родством их с Венграми, народами положит. [нрзб] происхождения). Они перекочевали в Европу ранее славян, кельтов и германцев. [нрзб.] владения их простирались почти на всю Евр. Россию. В 9-м столетии они владели еще всеми [нрзб] и спускались до нынешней Моск. губ. Само название Москвы-реки, а вместе с тем и нашей древней столицы, есть слово Финское и значит проточная вода. Словом, они не были вследствие своей раздробленности. При замкнутом, диком характере Финнов ученым долго не удавалось попасть в их заколдованный круг для исследований, так что долгое время оставались в полнейш. неведении относительно их предков. Думали даже, что у них не было и литературы т.е. древн. сказаний и религ. мифов. присущих детству кажд. народа и только в конце 18 ст., когда Финляндия стала переходить во владение России началось в ней чувствоваться стремление к развитию и образованию, стали устраиваться высшие школы, университеты из кот. стали выходить финские ученые по разн. отраслям наук. Их историки принялись за изучение старины и своего прошедшего и открыли целую литературу древних преданий и саг. Но поэзия финнов, равно как и их музыка (песни) вполне носят на себе отпечаток их суровой родины, они мрачны и угрюмы. Дальнейш. характеристич. чертами финнов можно назвать их относительную апатию к окружающему. Финны не обрадуются, не опечалится, не возненавидит может быть и не полюбит так сильно как другие народы (напр. Русские) его соседа, живущие в неск. другой природн. обстановке. Финны кроме того очень [нрзб] и этим объясняется замечат. живучесть многих его старых городков и обычаев.

¹⁴¹⁷ По-видимому, имеются в виду Андрофаги.

Литовско-Латышское племя на берегах Балтийск моря от Зап. Двины до Вислы (вост. Пруссия, сев. Польша, Ковенск. часть гродненск. губ. Ливония и Курляндия) о нем будет сказано при основании Литовск. государства.

Турецко-татарское (тюркское) племя делилось на кочевые, степные и оседлые племена. Из оседлых замеч. Камские Болгары или Волгары, что Волги и Коми. Их не следует смешивать с Славянскими Болгарами, название котор. произошло от покорения их, во времена [нрзб] камских Болгар, слившихся с ними, но давших им свое имя. Хазары (смесь племен и религий) жили в Крыму и между Черным и Каспийским морями. Благодаря своему положению в так наз. Великих Каспийских воротах, [нрзб.] тучи целых народов и всей [нрзб] между Европой и Азией (проф. Савельев составил карту этого торгового пути), племя это рано достигло значит. довольства и развития. Напр. дома и города у них были каменные, обувь кожаная, в то время как соседи их славяне жили в деревянных городах и были по выражению летописца - лапотники. Говорят, будто хазары одно время господствовали даже в Киеве. Здесь, истот [нрзб.] об них, ровно, как и камских Болгарах, можно сказать, что влияния на соседей они почти никакого не имели. Аристократия и правительск. кагал исповедовали веру Еврейскую.

Гораздо важнее для нас мелкие тюркские племена, кочевавшие в громадной степи между Днепром и Доном в позднейшее время получившей название Украины. Племена эти были известны сначала под именем печенегов, потом Половцев (есть мнение, что половцами назывались племена, занимавшие собственно восточ. часть степи). До нас дошли и имена отдельных племен (торки, берендеи, черные клобуки и т.д.). Племена эти были в постоянной войне между собою и кроме того частенько наведывались и в соседние Русские земли, то побежденное племя укрываясь от преследования ворвется в русские пределы и переходят из оборонит. в наступ. положение, но победители, гордые своей победой устраивают набеги на соседей, чтобы под первым впечатлением пограбить и в соседней земле; короче сказать русскими князьями в Киеве и прилегающих княжествах беспрестанно приходилось вести с ними долгую и упорную борьбу, чуть не ежегодно приходилось или удерживать их [нрзб.], в своей земле, или делать походы в самую половецкую степь. Мало того, даже самая эмиграция русских на восток имеет одною из главных своих причин, эти грабительские набеги, при которых, не смотря на [отменный?] климат и почву, никакое земледелие существовать не могло. Как это ясно выражено Владимиром Мономахом. Евреи очень рано появились в России и появились с двух сторон. Прежде с Юга пришли к нам [нрзб.] (отвергающие Талмуд), а позднее Талмудисты с Запада. (по поводу их влияния вспомним о Кагане и Хазарской аристократии).

Славяне (вначале восточн. (русск) Славян было гораздо меньше, чем западных, теперь как известно, пропорция эта устанавливалась на оборот). Время пришествия их из Азии не известно. В 6 в. были уже известны некот. племена напр. Даки, Аиды и т.д. Название Славяне производят от Слово, т.е. понимающие слово, говорящие одним языком. Чужие племена они называли не мы – из чего произошло слово немцы отнесенное главн. обр. к германским племенам. Другие имя Славяне, отводят от Слава, но то обстоятельство, что сами славяне именуют себя часто и словяне/ словене) уж ни в каком случае не может подтвердить этого предположения. Славяне с течением времени подчинили себе Иллирийские и Фракийские племена на Балканском полуострове и слились с ними. Во время Великого переселения народов (кон. IV-го и V-го ст.) Словяне также пришли в движение. Часть их перешла на реку Лобу (Эльба) где и поселились (Полобские словяне), другие расселились по берегам Балт. моря (поморские славяне), некоторые основались в бассейнах рек Висла и Воря (Ляхи, поляки), другие-же племена заняли бассейн реки Молдовы и Моравы (Чехи) многие конечно остались в России. Таким образом славян теперь можно было разделить на Южных (Балк. полуостров), западных (чехи, полюбск, поморск), средних (поляки) и Восточ. (русские). Источниками для ознакомления с ними могут служить, во-первых, их песни, язык, памятники, надписи, могилы и пр., во-вторых, свидетельства писателей других народов, а именно:

Немецких (о западн. половине, т.е. полюбск. и поморск. славянах). свидетельства эти отражают в себе всю вражду и ненависть немцев к славянам, вражду доведенную до ужасно борьбы не на жизнь, а на смерть и окончившийся порабощением славян, тех местностей. Имена писателей о славянах суть Адальберг еписк Бременский и монах Детмар. Они исковеркали имя Словян и называли их Шлявами, словом, близко подходящим уже к названию раба.

Византийских (о восточных славянах) здесь свидетельства гораздо дружелюбны, потому что хотя Византия и воевала почти постоянно со Славянами, но получала от них и не малую пользу, будучи их главной воспитательницей в деле развития. Сербь и болгары, напр. были крещены византийск. священниками и признавали церковн. главенство Византии, в греческих войсках, большой процент падал на долю тех же славян и т.д. Вследствие всего этого в Византийских источниках мы встречаем и брань и в то же время, похвалу славянам.

Арийских. Эти свидетельства самые беспристрастные, т.к. арабы не находились ни в каких прямых политических отношениях со славянами, и свидетельства их принадлежат отдельным личностям в качестве путешественников (по примеру Геродота, изучавших разные страны и обычаи), посетивших славянские земли. Самые знаменитым писателем

можно по справедливости считать географа Массуди [sic]¹⁴¹⁸. К сожалению, произведения его имеют два недостатка: во-первых, стран по которым он путешествовал, он мысленно делил на небольшие квадраты и описывал их, придерживаясь этой квадратной системы, вследствие чего, одно племя часто встречается в неск. квадратах и точные границы его не только остаются неизвестны, но еще более [запутываются; нрзб], во-вторых, он (вроде как греки по отношению к Египту и др. странам) ужасно коверкает имена, это становится нам более [нрзб.] если мы припомним, что в Арабской Азбуке, на многие славянск. звуки нет совсем букв, так напр. у них нет совсем знака для шипящих букв, нет его и для буквы в. Последней недостаток Массуди старался обойти тем что вместо в, везде регулярно писал б. Этим последним он раз ввел в порядочное затруднение наших учены. А именно он упоминает об одном городе на Днепре и называет его Куяба. Знакомые с его правилом относительно буквы в, почли Куява и стали в тупик, так как Куява есть река в земле Ляхов и явился вопрос неужели Массуди смешал реки и названия? Потом уже из друг. источн. догадались, что Куява Массуди есть нечто иное как наш Киев.

С следующего раза речь обратится уже исключительно к восточ. славян, которые и суть главн. предмет нашего изучения.

Русская история. 2 лекция (15 сент.)

Краткая история всех русских славян заключается в следующих главных чертах: А) славяне южные. Жили на сев. Балканского полуострова, на Дунае и на юг от него (Сербы и Болгары). Они почти все время воевали с Византией и держали ее на стороже. Они-же часто служили в греческом войске. Они же дали Византии и императора Юстиниана (славянское имя его было Управда) но и при нем войны отнюдь не прекращались. Вследствие побед славяне начали подвигаться на Юг и многие из них поселились в нынешней Греции. Так они оставили после себя очень значительные следы, заключающиеся в двух сотнях наименований городов и местностей из которых многие до того характерны, что не оставляют им ни малейшего сомнения в своем происхождении. (Орсова, Громиуа. близ Фермопилл и пр). Главный-то след их заключается в самой крови Греков, которая на большую половину славянская. Грекам до того хочется быть прямыми потомками Леонидов и Фемистоклов, что один из знаменитых олимпистов чуть было не поплатился жизнью за свои открытия в не совсем леонидовском духе. Только благодаря энергическим усилиям консулов он был спасен от ярости Афинской учащейся молодежи и отправлен на Европейский корабль, стоявший в гавани. Кроме этих славян, спустившихся вероятно, в

¹⁴¹⁸ Имеется в виду Аль-Масуди.

большом количестве (по некот. источ. 100,000 человек), небольшие славянские группы замешивались между другими народами Балканского полуострова, где вскоре, вследствие своей малочисленности, теряли характер и сливались с туземной народностью, сообщая ей в свою очередь, некоторые родовые особенности.

Приняв христианство из Византии славяне мало по малу тесно связали свои судьбы с ее судьбами и славянский мир всецело признал над собою власть Константинопольского патриарха. Ссора папских и константинопольских послов, произошедшая в Болгарии, повела к раздорам между церквями, а через 200 лет и к окончательному их разделу. Самыми сильными и обширными славянскими государствами того времени были Болгария и Сербия. Владения их одно время простирались до самого Константинополя, который доживал уже последние свои дни, дряхлея и разваливаясь быстро и неудержимо. Наконец, турки воевавшие до тех пор с Греками в Малой Азии, при султани Урхане переправившись в Европу и из двух сильных укрепленных [нрзб] Адрианополя и Галиполи, тесным кольцом охватили Византию. Замечательно, что это сколько как раз совпадало с нашей деморкационной линией компании 1877-го года. Зоркий глаз турецких султанов отлично подметил у себя в тылу верных союзников Византии Славян, вся сила которых группировалась теперь около могущественной Сербии. И вот султан Мурад не замедлил двинуться на сербов, которые вместе со своим кралем¹⁴¹⁹ Лазарем, превосходя турок численностью, нисколько не сомневались в победе. В 1389 году произошла знаменитая косовская битва и участь Сербии была решена. Краль Лазарь был убит, войско его уничтожено. Преемник Мурада (убитого после битвы) Баязет без труда покорил теперь Сербию и соседние славянские земли, беря с них подать кровью, то есть солдатами. Эту подать славяне честно выплатили при Никополе, сражаясь против западного христианства, предвидимого будущим императором и тогдашним королем Богемским Сигизмундом. В сражении же при Анцире или Ангори (Мал. Азии) против Грозного татарского хана Тимура (Тимурлана) Баязет, из недоверия, или из ненависти выставил их в передние ряды, так что они почти все полетели в самом же начале битвы. Последняя попытка разбить турецкое иго была сделана молодым, пылким Владиславом III Польским. В битве при Варне он потерял и войско, и жизнь, а на его старого полководца Гуниада пало подозрение в измене, подозрение совершенно несправедливое т.к. Гунияд дрался до последней крайности, и спасся только с очень незначительной частью войска.

¹⁴¹⁹ Имеется в виду королем.

Покорив славян туркам уже ничего не стоило взять Византию. Остальные-же славянские племена со временем мало-по-малу все перешли под власть турок.

В завоеванных землях турки учредили военное господство, в то время как администрация, которой они вообще не отличались, находилась в самом шатком состоянии. Славяне (как и большинство покоренных турками народов) если не хотели принять Ислам должны были нести все тягости рабства. Основанный на Коране закон Шариата, без разбора применялись турками и к себе и к христианам, к последним впрочем с большими стеснениями и гнетом. Христианин, например, не мог быть свидетелем на суде, ему в качестве свидетеля предпочитали даже четвероногое животное. Магометанин мог безнаказанно убивать христианина, если только показывал на суде, что убитый порицал ислам. Турок в славянских землях было в сущности немного, но они владели $\frac{3}{4}$ всей земли. Греки в войне с Турками поступали гораздо дальновиднее и хитрее и потому многие из них спаслись от бедствия, так напр. потомки древн. греч. аристократии, жители Византийского предместья Фонари известные под именем Фонариотов. Они унизились перед турками поклонами и лестью приобрели себе их расположение и состоя в скромных званиях секретарей, драгоманов (переводчиков) и пр. при турецких правителях в сущности управляли делами по своему произволу. Туркам они были даже необходимы, потому что до самого конца прошлого столетия, ни один турок к какому бы состоянию он не принадлежал, не имел, да и не считал нужным приобретать себе Европейское, западное образование. Понятно что при таких условиях посланный для каких-нибудь переговоров им обсужденный с Европейцами знатный турок куклой сидел в советах предоставляя все ведение дела своим секретарям фанариотам, которых ни на минуту не покидали мысли о возрождении Греции и всеми силами старались подготовить к тому почву, не была забыта и давно желанная эллинизация Балканских славян подготавливая почву для последней они ввели в церквях причта [нрзб] греческих, выгоняя и тесня, при турецкой помощи, священнослужителей из Славян. Дворянство Боснии и Герцеговины приняло ислам и сделалось страшным гонителем простого народа. Но принимая ислам как государственную религию они при этом не знали даже турецкого языка и в кладовых своих замков, хранили на всякий случай и христианские сосуды и иконы, и уговоры. Они известны под именем Агов и Спагов. Бедные люди, не хотевшие подчиняться туркам уходили в горы и здесь под именем ускоков разбойничали и грабили преимущественно турок, хотя доставалось и своим (пример этого разбойничья не одинок в истории, Греция имеет своих Клефтов, Италия в начале этого столетия также имела бандитов с политической подкладкой) черная гора обязана своим основанием этим ускокам. На западном берегу Балканского полуострова с большим успехом велась

итальянизация пришедших туда славян, находя себе сочувствие глав. образом в привилегированных сословиях. Быстрой потери национальности и обезличения славян много способствовал их неуживчивый, несогласный характер, недостаток единомыслия, узкий, местный патриотизм и частью католическая религия (напр. у запад. и южн. славян).

В. Западные славяне. Славяне жившие по Эльбе, назыв. Полобскими. Они делились на разные племена: Венды, Литичане, Оботриты и др. Если Южным Славянам приходилось терпеть от Византии и от турок, то западные славяне, начиная с Карла Великого, приобрели себе в лице немцев такого жестокого и непримиримого врага, что все усилия их спасти свою национальность оказались бессильными и славянство было задушено чуть не в самом корне. Немцы обыкновенно начинали с того, что устраивали в славянских землях свои военные поселения, строили укрепленные замки, монастыри, а там и целые крепости, имея и порабощая славян насколько возможно. Порабощение и истребление славян велось с поразительной немецкой систематичностью и крайним бессердечием. Просматривая страницы немецкой истории, мы тут только начинаем сознавать громадные успехи пресловутого немецкого *Drang nach Osten*, продолжающегося еще и до сих пор, с тою же систематичностью, с тем же хладнокровием. В 15 и 16 столетии судьи в Дрездене обязаны еще были знать славянский язык. В Ганновере, где теперь не найти с огнем ни одного славянина прежде население почти исключительно состояло из славян (Вентри). В 30 летнюю войну половина Мекленбургского княжества была савянс. Еще при Наполеоне большая половина Силезии также состояла из славян. В Познани число польской [нрзб.] в 1848 году приходилось на 800000 поляков 500000 немцев, а отношение польских капиталов к немецким как 3:2. Теперь – те цифры народонаселения сравнялись, пропорция-же капиталов сделалась как раз обратная т.е. 2:3. И немец еще жалуется, что дело подвигается туго: *Drang nach Osten* особенно сильно пошел вперед с тех пор как стала расти-крепнуть Пруссия. Политика обеспечения главным образом состояла в следующем: дело начинается со школы (где особенное внимание начинает обращать на немецк. язык и историю) и с церкви. Здесь надо припомнить, что христианство славяне получили от немцев и единство религии дает повод этим последним сильно вмешиваться во все славянские церковные дела. Немцы сначала назначали один день для Богослужения на своем языке, затем два и т.д. покуда славянск. языки не были совсем вытеснены из церкви. Теперь надо было рассорить славян и отнять у них всякую недвижимую собственность. Для этой цели был основан так называемый тайный фонд, который выдал деньги немцам в долг для покупки имений в Силезии и Познани; что брались с него 2 и 1 на погашение долга при таких условиях конечно ни один славянин не мог конкурировать на торгах с немцем. Новый помещик

[нрзб.] крестьян, окончательно выгонял туземных фермеров и на их место везде принимал немцев, которые конечно не заставляли его повторять свое приглашение. Этой то политике Пруссии обязанная также блестящим результатам как напр. в Познани (см. стр. 23). Срезневский объезжая бывшие славянские земли убедился, что и самый Велдский язык скоро также исчезнет с лица земли. Старики еще говорят на нем не стесняясь. Молодежь же в присутствие третьего незнакомого лица уже начинает говорить по-немецки, стыдясь своего родного языка (черта, впрочем, довольно общая всем славянам стыд своего и поклонение чужому).

С. Славяне Середины. Чехи Моравы и Поляки. Чехи получили Христианство из Византии. Славянское Богослужение введено у них просветителями страны Кириллом и Мефодием, но со временем вследствие папских происков и сделала таким образом громадную ошибку. Немцы и здесь остались верны своей политике покорения соседей и мало по малу забрали себе от славян теперешнее Эрцгерцогство Австрийское, Штирию, Кариистию и Крайну. Замечательно, что насчет славян обогащались обыкновенно царствующие династии так здесь Габсбурги а в Пруссиии Гогенцоллерны. (Бранденбург был также славянской землен и главн. городами Бранный Бор). В качестве одной из составных частей Германской империи Чехия должна была открыть к себе доступ немцам. Немцы явились и положительно запрудили всю страну. Попытка Гусса и Гусситов вместе с религиозными реформами свергнуть и немецкое иго осталось безуспешной, а несчастная Белогорская битва (1620) нанесла последний удар Чешской самостоятельности. 30000 тысяч чешских семейств были изгнаны из отечества, имения их частью конфискованы, частью распроданы за бесценок немцам.

Русская история. 3 лекция. 19 сент.

История племени польского (на реках Ворты и Вислы до Балтийск. моря (Кашубы)) будет рассматриваться в связи с историей России, так как до самого конца прошлого столетия между этими племенами происходила ожесточенная борьба за богатство и судьбы их тесно связаны.

Русские славяны.

Границы страны занимаемой славянами в 9 в. могут быть обозначены линией от Невы (финск. з. до Белоозера, до Вологды, до Москвы, до Днепра(немного пониже впадение р. Трубежа). Первоначальные сведения о них мы получаем из летописей. Летопись приписываемая монаху Киево-Печерской лавры Нестору (на самом деле ему принадлежит 1/3 летописи)). Считается одним из самых древних свидетельств, но она дошла до нас уже

не в первоначальном своем виде. Еще до Нестора были летописцы, он сам, рассказывая легенду об Аскольде и Дире, говори так я слышал, и так об этом читал. Надо полагать, что летописи начали вести со введения христианства и писались обыкновенно в монастырских стенах. Нестор жил в XI и начале XII в (битва при р. Сане 1111 г.¹⁴²⁰ кажется ему современна и есть последнее его точное известие). Как уже сказано летопись его дошла до нас сильно измененною под редакцией Новгородских епископов (Во время нашествия татар XIII в.), летопись его пропала и сохранилась только в списках в маленьких городах. В слеующ. XIV в. она появилась уже в новой Новгородск. редакции).

Географич. и Этнографическое деление племени вероятно сохранено по тексту древней летописи, т.к. и в XIV в. (время появления Новгородск. списка) племена эти еще ясно отличались друг от друга в своих княжествах (северяне, кривичи и др.). Иностранной этнографии о России верить трудно потому что извести ее оч. спутаны.

По “временнику” Нестора Славяне делились на 4 больших группы и каждая из них на множество самостоятельн. родов. Группы эти были: кривичи (занимали Большую Русь (Белорусию) губ. Могилевск, Витебск, часть Смоленск, зап. ч. Минский и неб. ч. Виленской) Древляне (Волыняне) (в нынешн. Волынской губ.), Поляне (Киевск. губ. и немного дальше на Юг) и на другом берегу Днепра Северяне. Между ними жили, примыкая по родству, мелкие племена. От Древлян по направл. к Корпатским горам Бужане; далее они смешивались с Белохорватами до р. Сан и с малополянами на другом ее берегу (Р. Сан может считаться примерной границей между Русск. и Польск племенами, еще и посейчас к зап. от нее крестьяне говорят по-польски, а к востоку на зап. Малороссийск. наречии).

На сев. от Полян и Северян жили Радимичи, Тиверцы и, восточные Вятичи. На сев. от Кривичей в нынеш. Петерб, Новгородск, Псковск и небольш. часть Эстляндск. губерний жило по летописи племя славян Ильменских (имя от оз. Ильмень). Некот. писатели приписывали их к ветви Кривичей, но Костомаров в своей истории северовосточн. народоправства опровергает это мнение. Если, говорит он, Новгородцы (тоже что Ильменские славяне) и имели родство, то скорее с Полянами, или с ляхами, но никогда не с Кривичами.

Ни одно племя не составляло государственного целого. Князья имели только чисто патриархальную власть. Вечевое, народное устройство, (отозвавшееся в учреждении их многих городов), царило здесь в полной своей силе. В 9 в. уже существовали многие города,

¹⁴²⁰ По видимому, ошибка, сражение на р. Сане состоялось в 1151 г.

так напр.: Стар. Ладога, Белоозеро, Изборск, Ростов, Суздаль, Муром, Киев, Любеч, Смоленск, Новгород, Псков, Кострома и др. Города обыкновенно были [нрзб.] и обносились деревянным тылом. Изыскания о временах предшествовавш. началу нашей истории, еще далеко не доведены до конца, да многие вопросы так кажется и не решатся, и потому к ним обращаться не будем, а начнем прямо с летописей.

Нестор, или вернее, его Новгородская редакция, говорит просто, что Славяне, будучи разьединены спорами и раздорами много терпели от соседей. (Киев платит дань хазарам, Ильменьск. Славяне Варягам) которым должны были платить дань Ильменьск. Славяне некотыр. восстали и изгнали Варягов. Пошли прежние беспорядки. И вот вместе с Кривичами, Чудью и Весью они решили призвать для правления одно из Варяжск. племен Варяг Русов. После их явились к Варяжским князьям со словами: земля наша велика и обильна, а порядку в ней нет: - идите княжить и владеть нами. Князья братья Рюрик Синеус и Трувор [нрзб] (взяв) весь род явились к Славянам и сели княжить, Рюрик в Ст. Ладоге и “изрубил” Новгород, Синеус в Белоозере, Трувор Изборск. Упомянем здесь и народных сказаниях, занесенных в книги уже впоследствии, одно из них говорит, что на вече, совет позвал Варягов подан неким Гостомыслом. Другое упоминает о Вадиме пытавшимся свергнуть Варяжское иго и убитым Рюриком. (В известные времена Новгорода этой мифической личности на одной из площадей был воздвигнут памятник). Братья Рюрика вскоре померли, и он стал единодержавным. С своих поданных он собирал дань. Первые ученые исследовали о начале Руси (Будто бы получившей на имя от пришлых Варяго-русов), были произведены немцами, служившими в нашей Академии Наук Шлецером, Миллером, Кругом и др. Самое замечательное есть исследование Шлецера. В нем автор, прямо констатируя по летописи факт призвания князей, называет пришедших варягов Норманнами. Вначале это мнение принималось за авторитетное и списывалось современниками без всякого скептицизма, хотя можно уже указать в Истории пример мнений не согласных с выводами Шлецера (напр. польск. хроникер Длугош сомневается что-бы Варяги и Норманны были одно племя. Иван Грозный высказывает никак научную истину, а как убеждение, что Варяги не тождественны с Норманами, а славянского происхождения. Сомневался в этом и историк Нарбот и пр.) – 20 лет тому назад Н. И. Костомаров занял кафедру СПб Университета, во вступительной лекции, высказал мнение, что Варяги и Нормане, и, опираясь на географ., этнограф., и филологических данных доказывал происхождение их от Славян Юж. Балтийск. побережья, из Померани или (по мнению автора самое вероятное) от Литовцев. Главн. доказательством этого предположения он выставил филологич. разбор Литовск. племен сходных с именами князей

и т.д. Норманисты поднялись против Костомарова и в главе М. П. Погодина, который не только возражал письменно, но и вызвал Костомарова на публичный диспут по этому вопросу, диспут, который конечно ничем не кончился, и противники остались каждый при своем мнении. Коснувшись вопроса и высказав о нем свое мнение Костомаров более не продолжал спора и не отвечал более на многочисленные нападки норманистов. Погодин же до самой своей смерти не мог успокоиться. Хотя, как одно, так и другое мнение основано на одних гипотезах и серьезной, научной критики не выдерживают, но правдоподобия как будто больше на стороне норманистов, их гипотеза как будто стойче Костомаровского сходства в именах (один филолог в насмешку над почтенным историком в языке одного тюркского племени некогда не покидавшего Сибири нашел объяснение и сходства для имен: Рюрика, Игоря, Трувора, Синеуса и пр). В последнее время профессором Моск. Университета Д. И. Иловайским высказана новая гипотеза, которую он также подкрепляет немноговатыми доказательствами. Он говорит, что весь Новгородский период с призыванием князей есть ничто иное как выдумка Новгородских редакторов Летописи Нестора и в действительности не существовал. Не смотря на празднование тысячелетия России (в 1862 г.) и памятник, он советовал – начать историю России не ранее как с Олега, личности уже несомненно существовавшей и вполне исторической. Погодин (незадолго до своей смерти), обрушился было на нового скептика, но Иловайский со всем уважением к авторитету Погодина отстоял свое мнение скромным заявлением, что оно построено на такой же гипотезе, как мнения Погодина и Костомарова, и что делать предположения, кажется никому не запрещается.

Как бы то ни было, но приглашение врагов после того как только 3 года тому назад их прогнали силой, кажется, по меньшей мере, нелогичным. Уж если допускать пришествие варягов, то скорее можно предположить, что они явились завоевателями. Это мнение подтверждается и правлением Рюрика, которое носит на себе характер Норманской политики с завоеванными народами. Кроме того, и самый факт завоевания оч. возможен особенно если предположить, что Норманы в то время завоевали и Англию, и Сев. Францию и Неаполь.

Завоеванным народам они (точно также как Рюрик) оставляли их самоуправление и учреждения, ограничиваясь введением военных гарнизонов с взимание доли с покоренных народов. От Польских историков мы узнаем, что норманы бывали на Висле и Неве. От Константинополь. историков, что они спускались в Византию через Россию по велиководному пути. (Финск. зал. – Нева – Оз. Небо (Ладога) – Ильмень – Ловоть, а там волоком к Днепру. Этим путем вероятно отправились и Аскольд и Дир с дружиной). Наконец, имена

Рогволода (Рогвальда) и Рогнеды в Полоцком княжестве, доказывают, что норманы прямо приходили и селились среди славянских народов. Против призвания говорит еще и то обстоятельство, что по словам летописца призывали князей не только славяне, но и чужд, и весь народ финского племени, народы как известно с замкнутым и непокорным нравом.

Норманы имели открытое влияние на славян, но вскоре затерялись в массе и потеряли свой национальный характер и это совершилось так скоро, что к славянам пришли только один Варяги-мужчины, которые женились уже на славянках. (напр. Игорь на Ольге, сын Святослов чисто Слав имя. Свенгельд сын Лют (Лютый?)).

Часть дружины Рюрика (по свидет. летописи), недовольная чем-то своим князем отправлялась на юг искать счастья. Едучи по Днепру они были поражены красотой Киева и спросили жителей, кому они платят дань и кто их князь. Киевляне что город строен Кием, Щеком и Хоривом имевшими сестру Лебедь (Киев горы Хоревица, Щекавица и р. Лебедь), а дань они теперь платят Хазарам. Платите нам сказали Аскольд и Дир и утвердились в Киеве. И тогда они ходили на Константинополь. Об этом походе мы имеем два свидетельства, одно русское (Нестора), другое Византийское. Нестор говорит, что поход был неудачен. Корабли были частью сожжены греческим огнем, частью разбиты бурей. Греч. историк описывает событие так: Когда славяне явились перед Царьградом, патриарх Фота [sic]¹⁴²¹ с духовенством отправился к золотому рогу и погрузил в него ризу Богоматери. Сделалась сильная буря. Корабли Славян погибли, предводители их, спасшиеся на берег приняли крещение (обстоятельство, о кот. Нестор как видно не знал). По смерти Рюрика (следуя летописи) остался малолетний сын Игорь и опекуном ему был выбран родств. Рюрика Олег (опекунство Олега сомнительно: во-первых, оно продолжалось слишком долго 879-912 след. 33 г) и во-вторых у Норманов выбирался князь уже умевший владеть оружием, воин в полном смысле. Князь обыкновенно и начинал всякую битву, до него никто не смел бросаться на врага. Предполож. что Олег был князем полным будет менее ошибочно). Олега тянуло на юг, о котор. он быть мож. слышал много хорошего и вот он двинулся со своею дружиною на Днепр. По дороге он покори́л Кривичей, взял Смоленск и Любеч. Киев он взял хитростью заманив к себе на лодки Аскольда и Ди́ра, под видом купца, привезшего поклон от князей Олега и Игоря. Когда Аск. и Дир появились на лодке с малою дружиной, Олег вышел к ним с Игорем на руках и сказал: Вы не князья и не княжеского рода, я князь – и вот сын Рюриков (“я князь” вместо вот князь – также мало говорит в пользу опеку́нства). Аскольд и Дир были тут же убиты, а Олег воцарился в Киеве.

¹⁴²¹ По-видимому, имеется в виду патриарх Фотий Константинопольский.

Отсюда предпринимал покорение соседних племен вокруг Киева, так что свободными остались только Вятичи и часть Кривичей (напр. княжество Полоцкое).

Русская история Лекция 4. (22 сент.)

Перенесение столицы из Новгорода в Киев имело для России важные последствия, и если было совершенно действит. Олега, то свидетельствует о его политической дальновидности (если опять так не произошло случайно). Имея столицей Новгород Россия несомненно втянулась бы в запад. госуд. феодальный строй, сошлась бы с немцами и, очевидно, кроме потерь вряд ли что бы от этого получила (примеры: Богемия, Польша, Швеция). Здесь она сблизилась с Византией, уже ослабленной и хилой. Дав Славянам и Христианство, и цивилизацию Византия все-таки не имела на Русских того подчиняющего, эгоистич. влияния, которое несомненно возвышало бы [нрзб.]. Первые столкновения русск. язычников с Византией были враждебны. Олег (хотя, по Костомарову, сам не Варяг) имел несомненно Варяжскую дружину и с нею-то конечно не утерпел, чтоб не съездить поживиться на счет богатого соседа. Поход его на Греков описан и Нестером и Визант. Хроникерами. Нестор описывает поход так: спустившись по Днепру (в порогах он перетаскивал лодки сушею, обыкновенный обход порогов) Олег с многочисленной дружиной явился у входа в Золотой Рог. Лев Философ императ. велел запереть вход желез. цепями. (стены шли вокруг всего города, но у залива прекращались. Тут были поставлены две башни с разн. снарядами, греч. стены и пр. между ними то и протягивалась обыкновенно цепь. Нам известно, что в 4 крестов. поход Венецианцам удалось прорвать эту цепь, но тогда, во-первых, и корабли были крепче русских лодок, да и народ поискуснее). Олег протащил волоком суда между стенами и башнями и таким образом появился в золотом роге (предание об его езде на парусах по суше). Император заключил с Олегом мир и (по греч. извест.) заплатил “большую дань”. Между Русскими и Греками был заключен мирный договор с выгодой для русских (этот договор первый рукописный русск. памятник, он вписан и у Нестора, и у Греков). По договору этому дань получили не только воины, бывшие в походе, но и оставшиеся дома Русские могли торговать в Византии беспошлинно и жить на счет императора (при этом Греки, боясь наших сорвиголов определили *taximum* Русск. в Царьграде 50 человек). Русские судились своим судом, если дело было с Греками, смешанным, и каждый наказывался по своим законам. Преданием говорит, что он своей щит повесил на воротах Константинополя. (Преданию этому можно верить с одной стороны потому что у Греков в то время мало было национальной гордости и мужества, с другой желание Олега находит себе пример в позднейшей истории так напр. союзник Святополка Окаянного Болеслав польский проезжая золотые ворота в Киеве ударил по ним мечем в

знак взятия города. Ольгерд во чтобы то ни стало добивался права, ударить копьём в Московские ворота и т.д.). Заключив договор, Олег по-видимому мало [нрзб.] или стеснялся и смерть настигла его в приготовлениях ко второму греч. походу (предание о Кудеснике и змее выползшей из черепа его лошади) название вещей (обладающий силами сверхъестественными) дано ему будто бы за громадное количество добычи, привезенной им из Византии. Ему, по летописи, наследовал Игорь сын Рюрика. Игорь имел олеговский хищнический характер и имея же норманские стремления, но обладал способностями Олега. Он тоже ходил на Греков. Но буря и греческий огонь истребили Русские ладьи (Византийцы по совету знати грека Феофана встретили русских греческим огнем еще в Босфоре). Русские спаслись на берег, и тут потерпели поражение от сухопутн. войска. Игорь ходил на греков еще 2-й раз, но не дойдя до Царьграда, встретил послов предлагавш. ему дань. Посоветовавшись с дружиною, как видно, не особенно себе доверявшего после первой неудачи, он принял дань и заключил с Греками новый договор, но уже на гораздо менее выгодных условиях, чем Олег. О беспощинности торговли в нем уже ни слова; на счет императора содержатся только княжеские послы (дано им будет все сълебное – солебное. слы-послы, солебное-посольское). У греческ. хронографов упомянут только один поход, в котором соединены события обоих походов. Можно поверить, что даже после победы над русским (1 пох.) греки согласились платить им дань (2 пох.) чтоб только избавиться от их нашествий так как в качестве примущ. торгового города Византия должна была прежде всего охранять торговые интересы. Возвращаясь домой Игорь недолго оставался в бездействии. Дружина стала пенять ему своей бедностью, указывая на дружину его полководца Свенельда, ходящей на полюдь (т.е. по людям за мирной данью) и оттого богатой. Игорь пошел к древлянам за данью. Те, зная, что эти полюдья не всегда ведутся честным образом сами собрали дань и отдали князю. Игорь разделил ее с дружиною и отпустил ее домой, сам с отроками двинулся дальше в Древянскую землю, вероятно желая понабрать дани для себя лично. Древяне заявили, что уже отдали, но Игорь шел. Древяне собрали вече и на основании: “поводится волк овец таскать, всех перетаскает, убьем волка” решили покончить с Игорем. Так был убит. (Греки впоследствии придумали ему насколько ужасную, настолько и невозможную казнь. будто бы его привязали к 2 верхушк. деревьев и разорвали. Сказка эта есть повторение известн. рассказала о казни Бесса Александром Македонским. Вымысел Греков перешел потом в Россию, но Нестор об нем не пишет, а между тем такая замысловатая казнь должна быть ему известной). После Игоря, князем был выбран малолет. сын его Святослав, правительницей же сделалась мать его Ольга. (предание о ее перевозном ремесле на Великой, о встрече с князем, об ответе на дерзость князя и женитьбе его сохранились в народе, оттуда перешло в летопись из летописи обратно

в народ и теперь еще на Великой можно слышать этот рассказ только с перепутанными именами (какой-то Всеволод и из [нрзб.]) Брак князя с крестьянкой оч. возможен т.к. в то время не существовало ни малейшего разумения сословий). Первоначальное Славянское имя ее было вероятно другое. Ольга-же дано в честь Олега. Древляне, убив Игоря послали послов к Ольге, извещая о смерти мужа и предлагая выйти за муж за их князя Мала. На ней лежал по языч. понятиям священ. долг мести, который она и исполнила в точности. Предание, конечно, несколько прикрашивает эту месть. (Послам она посоветовала явиться на другой день ладьях в лодке и закопала их живыми. Затем она потребовала новых послов для сватовства и сожгла их в бане. После чего отправилась сама к древлянам велев дружине и войску следовать за собой к древлянам. На тризне Игоря, по летописи, 5000 пьяных древлян было убито. Затем на приступила и к больш. битве. Маленьк. Святослав в качестве князя бросил копьё, оно упало у ногам его-же лошади. Воеводы закричали войску, конечно, ничего не выдавшему: тоже вы не продолжаете, князь уже начал". С побежденных древля Ольга взяла дань и цепями связала их хвостами и привязав к каждой паре по пачке горячей пакли проч. пустила в Коростень или Искоростень) около нынешнего г. Обруча почти на Гран. Киевской и Волынской губ.) Город сгорел дотла). Известно в таком же виде была описана эта месть у Нестора). Как правительница Ольга выказала большую заботливость о своем народе, а также и о создании одного, тесно сплоченного, одушевленного одним общим патриотизмом и общими идеями народонаселения. Племена, стоявшие особняком она разбила на мелкие округа (погост отнюдь не в нынеш. смысле кладбище). Она распределила количество и время взимания дани с каждого округа, проводила дороги, разъезжала лично по своим владениям, уча и наблюдая за правителями и наконец под старость приняла христианство. (Есть мнение будто-бы она крестилась в Киеве, а потом уже ездила в Царьград, но общепринятый рассказ говорит, что крестилась она в Царьграде). Император Константин Багрянородный был ее воскресником. Русск. Летописец говорит, что встречали ее там с больш. почетом, из греч. –же хроник этого почета не видно. Греческий этикет в то время был оч. строг и император не считал себе равным никого в целом свете. Тем менее можно отдать почестей какой-то княгине дикого, варварского народа. Этот взгляд подтверждается и греческими источниками: во-первых, ее продержали целый день в заливе, в гавани и в город пустили только на другой день. За обедом она только раз, в день крещения, сидела за царским столом, остальное же время ее сажали за столы царедворцев. На большом выходе она должна была стоять вместе с придворными при императрице в то время как та сидела. Впрочем и Нестор проговаривается о ее недовольстве, когда она возвратилась домой от императора к ней прибыл посол, напоминая об обещании данном ею в Византии, помочь императору деньгами и людьми. Ольга

отвечала: “Когда твой император приедет в Киев и простоит столько же на Подоле, сколько я стояла в Суде (говал), то я тогда еще подумаю”. Греки в то время считались народом хитрым и обмануть их было нелегко и вот народ в доказательство мудрости Ольги приписывает ей (хотя и совершенно неправдоподобный, но для нас оч. важный), обман самого императора (котор. конечно уж должен быть хитрее всех, иначе он бы не был и императором): говорят будто обвороженный её красотой и умом (ей в то время было 60 л.!) император захотел жениться (!) на ней. Ольга просила прежде окрестить ее а там обещала подумать. Окрестившись эта новокрещенная оказалась сведущей в догматах христианских, чем сам император, выросший в этой вере и объявила, что крестный не может жениться на крестнице. Император будто бы в удивлении воскликнул: О хитрая (умная) Ольга! ты меня “переключала”¹⁴²². В этих-то словах и была кажется главная приманка для русских рассказчиков. Ольга не была первая русская христианка; по греч. летоп. Аскольд и Дир были уже христиане, а при договоре Игоря ясно сказано, что язычникам из дружины князя клясться у подножия Перуна, а христианам дать клятву в Киевском “Соборном” храме св. прор. Илии. Попытка окрестить Святослава была неудачна, он возразил, что если окрестится, дружина будет смеяться над ним и остался язычником. Действительно, редко кто так близко подходил к типу норманского война, храбреца и забияки как Святослав. Нестор монах вместо того, чтобы строго осудить его за отказ от христианства, напротив, сам чувствуя в себе русскую удалую жилку, с большою любовью останавливается на нем, тогда как о других князьях говорил всего 2-3 слова, дает нам здесь целую характеристику Святослава, местами даже с поэтическим оттенком. По словам Нестора, он был храбр, великодушен, отважен как молодой барс, седло было его изголовьем, покрывалом звездное небо, Святослав не знает опасности и не любит красть победу, к врагам перед походом он посылает известие, иду на в, чтобы те могли приготовиться к нападению и т.д.

Взяв в руки правление Святослав первым делом покорил Вятичей, единственное племя, котор. еще оставалось свободным. Затем он воевал с Камскими Болгарами и взял у них город Белую Вету. Потом он обратился на Хазар, но вскоре заключил с ними мир; вероятно, война не удалась. Летописец и тут к памяти любимого князя привешивает риторический цветок для объяснения этого мира. После одной битвы Святослав, обходя с князем поле указывает на кожаную обувь Хазар и советует идти лучше на лапотников. Святослав соглашается и заключает мир. (Хотя потом идет на Болгар и Греков еще более образов. и богатых чем Хазар). Около этого времени Никифор Фока импер. Византийский, предложил Святославу идти завоевать для Греков Болгарию (вероятно, за деньги, в виде найма. Эта политика истребления врагов врагами-же посредством подкупа была

¹⁴²² Перехитрила.

очень популярна у Греков). Святослав завоевал Болгарию, оставил ее за собою и даже в ней поселился. В это время Киев чуть было не был взят Печенегами и только находчивость одного юноши с уздечкой, как бы отыскивая коня пробравшись сквозь вражий стан и давшего весть находившемуся по близости воеводе Претичу, спасло город. Но и Претич еще должен был употребить хитрость. Войска у него было мало и он выдал себя за авангард самого Святослава. Печенеги ушли. Услыхав об опасности. Святослав вернулся и бросился в погоню за Печенегами. Разбив их, он думал, снова вернуться в Болгарию, но Ольга упростила его остаться в Киеве до ее кончины. Ждать пришлось не долго. По смерти Ольги (прозванной Мудрою) Святослав воротился в свой любимый край, но здесь обстоятельства изменились. Чудовищная императрица Феофано, отравившая своего тестя и первого мужа, отравила теперь и второго, Никифора Фоку и на престол возвела третьего своего мужа, и хорошего полководца Иоанна Цимисхия. В отсутствие Святослава Цимисхий покорил Болгарию и готовился идти в Азию, но услышал о возвращении Святослава остался. Он послал к нему послов с дарами и увещанием, зачем идешь к нам, здесь тебя никто не звал в Болгарию. Святослав отвечал, что коли захочет возьмет и самый Царьград. Цимисхий сделал вид, что хочет мириться и одарить всех воинов Святослава. Сколько у тебя воинов спросили Святослава послы. У него было 10 тысяч, но он, чтобы взять больше сказал 20 т. Мож. быть это его и погубило. Цимисхий собрал армию 100 т., котор против 20 была бы в пятеро больше, а против 10 т. в десятеро. О последовавшей войне Нестор говорит оч. скомкано, видно ему хочется спасти славу князя, но греческие историки, очевидно не бывшие сторонниками Святослава своими беспристрастными описаниями еще более возвышают эту славу. Они говорят, что Святослав силою (10 на одного) был вытеснен и [нрзб.] и заперся в Доростоле (Силлистрия). Все греч. историки признают храбрость и отвагу русских. Они никогда не бежали, а если же не везло, гордо отступали в совершенном порядке, забросив [нрзб.] за спину. Наконец, Цимисхий утомленный войною и имея другие предприятия, заключил мир со Святославом, выгодный для греков. Враги свиделись на берегах Дуная. Насколько в этой встрече Цимисхий был великолепен, настолько Святослав был прост и величествен. Греки описывают и самую чисто славянскую наружность Святослава. Возвращаясь домой, они послали часть войска сушей, а другою частью плыть по Днепру, в лодках. У порогов его подстерегли Печенеги. Святослав пал в битве и князь печенегов Куря сделал из его черепа застольную чашу (обычай оч. употребит у диких народов. Альбанов и Кушимудов и т.д.).

Русская история. Лекция 5. (29 сентр.)

В разделе Святослава земли между сыновьями дело выразилось общее славянам понятие о праве наследства. В то время как западе царствовал майорат. Славяне любили делить наследство между сыновьями поровну. (напр. в съезд Любуши¹⁴²³, сходка единогласно решает или разделить наследство поровну или владеть обоим братьям сообща). Добрый, но слабый Ярополк получил Киевскую область, Олег Древлянскую землю, Владимир

¹⁴²³ Скорее всего имеется в виду - Любечский съезд.

Новгород. (Вначале Новгородца князя не получили и послали просить Святослава. Воевода Святослав Добрыня научил их просить своего племянника Владимира сына Святослава. [нрзб.] (бывший значит чем-то в роде раба). “Это князь по вас” – сказал Святослав и послал к ним сына. Умер Святослав и между детьми его началась борьба. У Ярополка был воевода Свегельд, а у Свегельда сын Лют (имя уже славянское), которого Олег убил – в лесу на охоте. Свегельд поднял Ярополка на Олега. Битва произошла у самого г. Обруча. Воины Олега спасаясь в городе от преследования неприятеля бросились на мост, произошла давка и многие в том числе и Олег попадали в ров, где и задохлись, частью-же были раздавлены тяжестью людей, коней и оружия. Ярополк присоединил к Киеву Древлянскую землю. Владимир с Добрыней бежал к Варягам и привел оттуда наемное войско. Он двинулся на Ярополка, но прежде зашел в Полоцк, убил там князя Рогволда, а невесту Ярополка Рогнеду, когда-то гордо ответившую на его сватовство “не хочу разуть сына рабыни”. Владимир взял себе в плен (обычай разуваться оч. древней и держался долго на Руси. Невеста должна была сама разуть своего мужа у которого под одной ногой был червонец, под другой плетка. Если она при разувании попадала на плетку, то получала от мужа удар этой плеткой, если же червонец, то целовал ее). Ярополк по совету воеводы Блуда, ушел из Киева в Радю, надеясь там лучше отсидеться, т.к. на Киев он не очень надеялся. Блуд заманил Ярополка под видом мира к Владимиру и там два Варяга убили его. Владимир стал единодержавен. Борьба эта длилась 8 л. (с 972+ святос до 980). Так же 8 лет продолжалась и языческая эпоха самодержавия Владимира. В это время он покорил Червонную Русь (Восточ. Галицию с городом Перемышлем и др. теперь городами Лемберг (Львов) и другие). (Народ там еще и по сейчас не покорился Австрийскому влиянию и говорит на западно-малорусск. наречии), Ятвагов (часть Польши до Люблина). (Являли племя непокорное и самостоятельное, в своих частых восстаниях были окончательно истреблены частью Русск. частью поляками. Некот. ученые относят их к Литов., другие к славянам). Замечательно, что все завоевания Владимира с немногими исключениями, все остались в руках русских. Отошло только княжество Галицкое и еще при нем же; оно было отдано Рогнеде (благодаря Изяславу и борам прощенной за покушение убить Владимира) и ее сыновьям Изяславу, Мстиславу и Ярославу.

В борьбе Владимира с Ярополком усматривают борьбу Христианства с Язычеством. Ярополк был несмотря на христианск. и покровительствовал христианам, число кот. в это время оч. размножилось в Киеве быть может боясь ненависти Киевск. язычников. Ярополк удалился в Радю. Эта же борьба двух элементов доказывается и ревностью Владимира ко

всему языческому (2 христианина были убиты за свою веру). Он поставил в Киеве Перуна и победившие язычество гордо царило при нем в эти 8 лет над христианством.

2-й час я не был 988 г. Крещение Руси по Карамзину из стр. 210-236. + Владимир (1015).

6. лекция (3 окт).

У Владимира было 12 сыновей, но из них для нас имеют значение только шесть. Он еще при жизни отдал им в управление части своей земли. Ярославу он дал Новгород, Мстиславу Тмутаракань (земли на Кубани и полуострове Тамань (Фанагорию)), Святославу Древлянскую землю (Полыния и Черв. Русь) затем двум сыновьям от христианского брака, Борису (Ростов), Глебу (Муром), усыновленный им племянник, сын Ярополка, Святополк получил землю Туровскую (Выше говорилось, что Гуяслав получил Полоцк, где и умер еще при Владимире). Относит. Киева, Владимир не распорядился кому владеть им из сыновей. Святополк породнился с Болеславом Храбрым Польским и завел с ним какие-то шашни. Впоследствии, что Влад. вызвал Святоп. в Киев и держал его при себе. Бояре не любили Святополка и не желали его иметь своим князем. Потому-то, когда Влад. умер в Берестове (любимое его село близ Киева), бояре чтоб выгадать время решили скрыть смерть Владимира. Они послали послов Борису, возвращавшемуся из Половецк. похода (куда он ходил по приказу Влад.) звать его на княжество, а сами вынув пол в комнате, где лежало тело Влад. тайно пронесли его в церковь, но дело скоро открылось. Борис прислал ответ, что не пойдет против старшего брата и волей-неволей бояре должны были признать Святополка. Тем не менее Святополк боялся Бориса и послал убить его. Убийцы встретили его на р. Альвине (дружину свою он отослал домой и возвращался с отроками), они спрятались под шатром и выждав, когда он окончит молитву, не входя издали пронзили его длинными копьями. Тут же за свою золотую гривну поплатился жизнью и его любимый отрок. Убив Бориса Святополк недалеко от Любича убил и Глеба. Святослав Древлянский услышав об участии братьев вздумал было бежать в Венгрию, но у подножия Карпатских гор и его настигли убийцы. Сестра известила Ярослава о смерти отца и гибели братьев. Ярослав перед смертью Влад. отказался платить ему дань. Влад. решил отнять у сына удел. Яр. позвал Варягов из-за моря. Но возмущенные их грубым, пошлым поведением Новгородцы перебили многих из них. Ярослав казнил ок. 70 старшин новгородских, зазвал их к себе под видом совещания. На другой день пришло известие от сестер. Ярослав созвал вече, на котором покаялся в смерти 70 старшин, говоря, что Бог наказал его смертью отца и братьев и выразил желание бежать к варягам. Новгородцы, признавая его вину, тем не менее,

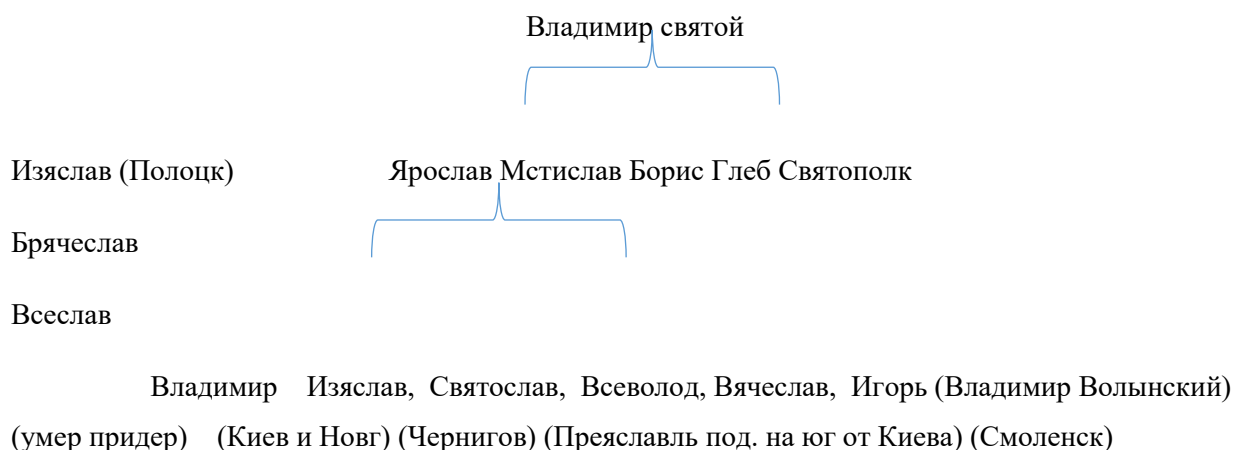
обязали сами собрать собрать дружину и не выдавать князя. Он набрал войско, частью из Врягов, частью из Новгородцев и водой пошел на Юг. Святополк соединившись с печенегами вышел к нему на встречу. Они сошлись недалеко от Любича. Войска разделяла речка. Воевода Святополка Волчий Хвост, стал насмехаться над Новгородцами: “Ну, что вы плотники пришли сюда драться с вашим хоромцем (некоторые объясняли слово хоромец хромотой Ярослава, но скорее можно предположить, что хоромец происходит от хором, строить которые Яр. был большой охотник, тогда и название плотники более вяжется с общ. смыслом речи)”. Новгородце не вытерпели и бросились с Ярославом и переправляясь оттолкнули лодки за речку. Дело это было ночью и Святополк был разбит (Печенеги, поставленные вследствие своего буйного нрава за озеро не могли подоспеть во время и бежали, разграбив по дороге киевскую землю). Святополк бежал к Болеславу Храброму, а Ярослав вступил в Киев.

Исторические известия в Польше начинаются не ранее как со времени отца Болеслава, принявшего христианство (неск. ранее Владимира Святого). Болеслав измерил предел Польши и соединил Зап. Славян под своей властью. Это был один из первых Панславистов и заклятый, грозный враг немцев Импер. Оттона сам приезжал к нему в гости и пожаловал ему королевский венец, утверждавший за ним слав. земли. Он имел сильное влияние и в Чехии. Границы его были до Эльбы и [нрзб.]. Видя в Святополке средство вмешаться в политику восточн. славян и соединить их с западными для общей борьбы с немцами, Болеслав породнился с русск. князьями и теперь, когда Святополк из-под Любеча прибежал в Польшу, Болеслав пошел на Киев. Ярослав встретил его на зап. Буг и здесь как под Любечем враги были разделены рекою (Б. на лев. Я. на прав.) и здесь подобно Волчьему Хвосту, Ярослав начал через речку насмехаться над чрезмерной толщиной Болеслава (действит. ни одна лошадь не могла долго ходить под ним). Яросл. кричал, что проткнет копьем этого тучного вепря и выпустит из него жир. Поляки бросились так неожиданно вплавь на конях (Буг хотя и глубокий, но не широкий), что Ярослав не успел справиться поляков и был разбит, а когда подоспела польская пехота, то поражение было окончательно. Ярослав бежал в Новгород, а Святоп. с Болеславом вступили в Киев, причем Болеслав в знак завоевания ударил мечом по золотым воротам. (Меч этот как память о Болеславе хранится в Кракове и золотые ворота одна из драгоценнейших русских древностей существовали до прошлого столетия, когда при Анне Иоанновне, немец Миних в войне с турками, укрепляя Киев, провел по плану линию укреплений через золот. врата и так как они мешали. то и были взорваны, через несколько времени Миних изменил направление своей линии, и золотые ворота оказались уничтоженными понапрасну). Святоп. недолго

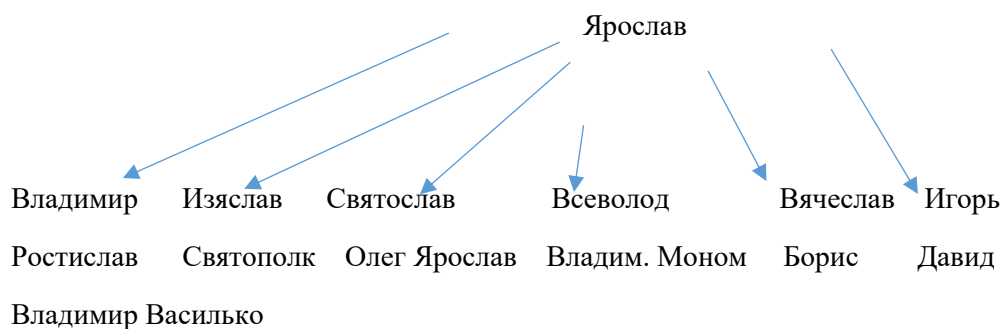
ужился в мире с Болеславом и тайно велел уничтожить его польскую дружину, когда Болеслав обратил на это внимание было уже поздно; у него оставалась только небольшая часть войска он забрал с собою Киевскую казну и отправился в Пользу, заняв по дороге Червонную Русь. Ярослав хотел бежать к Варягам, но Новгородцы не пустили его, они изрубили приготовленные лодки и набрали дружину. Хотя у Ярослава было мало войска, но он двинулся на Святополка. Братья сошлись на реке Альте (где был убит Борис). Святополк был разбит и бежал к Болеславу, но тот его не принял. Тогда говор. летописец, он бежал дальше и погиб, скитаясь “между Ляхи и Чехи”. Другое известие легендарного характера повторяет, что во время самой битвы Святополк услышал стон своих жертв, которые с этой поры не давали ему покоя. В битве он был ранен, и отроки на носилках отнесли его в печенежские степи там он и умер и из могилы его, как проклятой, исходил великий смрад. Народ назвал его Окоюнным. Мстислав Тмутараканский все это время воевал с Яссами, Кассогами (предки нынешних осетин. – Бой с Редедей и обет постройки храма), и Греками (последним особенно он был страшный враг). Он не знал ничего о том, что происходило после + (имеется в виду смерти) Владимира и только теперь получил известие. Узнав, что из всех братьев остались только он, да Ярослав, Мстислав послал к брату посольство, предлагая разделить землю Ярослав отвечал, что завоевал землю он один, один и владеть ею будет. Однако, когда жадный Мстислав поднялся на него войною, Яросл. бежал, но был догнан новыми послами, объявившими ему, что победитель все-таки желает разделить землю поровну. Яросл. согласился и получил Киев, а Мстислав взял Чернигов, граница был Днепр. Мстислав Княжил 10 л. и по смерти его Ярослав снова стал единодержавным. В это же время Червонная Русь возвращена России. Царствование Ярослава протекло мирно (если больш. поход против Византии, в кот. участвовал сын Яр. Мстислав, поход ничем не кончился). Дружина за это время приобрела уже положительно славяно-русский характер. Замечат. памятник, оставленный Ярославом есть его – Русская правда (то было время, не только в России, но и в Европе, когда предания и обычаи уже перестали удовлетворять и появляются первые законы *leges barbarorum*) (впрочем, русская правда дошла до нас уже в позднейших редакциях). Главный характер ее составляет борьба языч. и христианских ее понятий. Языческий, святой обычай кровавой мести заменен вирою или штрафом (при Яросл. в близк. степенях родства допускалась еще кровав. месть, но после и в этих степенях она заменена вирою). Вира, смотря по личности потерпевшего назначалась разная (за Княжеского человека дороже чем за простого, за мужчину больше, чем за женщину (как и в *leges barbarorum*)). Через 2 поколения после Яросл. вира платилась уже за все. Вира не шла всецело в пользу семьи пострадавшего. Они получали только 1/3, две же остальные трети делились между князем и его тиуном (судья и

наместник князя по городам). Русск. правда привилась главным обр. по Днепру и в Новгороде, в других же местах она подверглась сильн. изменениям и дополнениям. Ярослав заботился о просвещении, завел в Киеве библиотеку и устроил школу для духовенства, обучающегося прежде, частью в Греции, частью домашн. средств друг у друга. Ярослав умер в 1054 г. (год разделения церквей) и перед смертью оставил своим сыновьям наказ. Все сыновья получали уделы причем старший, Изяслав, вместе с Киевским столом и тиуном Вел. Князя, он должен был быть с братьями за отца, они с ним за сыновей. Если старший брат умирал на его место становился 2-й брат, на место 2-го 3-й и т.д., а на место последнего брата, занимавшего теперь уже предпоследнее место, сажались сыновья старшего брата, имея в перспективе, при новом передвижении подняться на предпол. место и т.д. вверх оставляя свое место детям 2-го брата. Главные черты, следовательно: наследует ни сын, а брат и пользование уделами временное.

Начиная родословную с Владимира получим в глав. чертах следующее.



Если б дело шло по этим теориям, то земля навсегда осталась в потомстве Ярослава и мир и единодушие царствовали между князьями. Изгойство погубило весь наказ и отдало сильную Русскую землю на долгое время во власть каких-нибудь трех сотен тысяч татар. Если который-нибудь из братьев умирал, не достигнув великого княжения, то его потомство навсегда исключалось из системы передвижения и его удел оставался навсегда за его потомством. Такие княжеские роды назвались изгоями и заводили, каждый в своих владениях такие передвижения как ее [нрзб.] завел Ярослав во всей земле русской. Ясно, что изгой становился вполне самостоятельными князьями и плодя сами князьков до нельзя дробили русскую землю, разбивали единодушие и в конце концов окончательно уничтожили [нрзб.] и цель Ярославова наказа.



Из Ярославичей первый умер Вячеслав и Игорь перешл в Смоленск. Так как потомство Владимира были изгой, то во Владимир Волынский следовало-бы послать сына Изяслава, но он был еще очень молод, а между тем Влад.-Вол. удел, окруженный Литовцами, Пляками, Венграми и др. народами, был удел отнюдь нелегкий и требовал князя твердого и опытного. Потому во Владимир на Волыне посажен был Ростислав сын Владимира Волоствеливый, подвижной князь не долго ужился во Владимире и вскоре ушел на Юг, где завладел Тмутараканью, сделавшись неумолимой грозой побережных греков. Дядья посердились посердились за этот захват и самоуправство, но Ростислав был храбр, да к тому же [нрзб.] далеко; так и оставили. Несколько времени спустя Греки отравили Ростислава, а его маленькие дети вернулись в Россию. В это время Вячеслав Бречиславич внук Изяслава Полоцкого, стал требовать у Ярославичей удела, говоря, что Полоцк удел материнский, дядяго-же удела он не получил (Изяслав был старшим сыном Владимира) Ярославичи сразились с ним и Вячеслав был разбит и взят в плен, где долгое время находился. Около этого времени умер и Игорь. Здесь впервые появилось племя почти однородное с печенегами. – Половцы. Половцы кочевали на востоке от Печенегов, около Каспийского моря. Теперь они двинулись на Запад вместе с Печенегами (у них был один язык, одна вера и обычаи) и нахлынули на Россию. В. К. Изяслав был ими разбит и быстро отступил в Киев. Киевляне стали просить его идти снова на Половцев, так как, во-первых, показать им тем не совсем, что было славно для русского оружия, а во-вторых могло вызвать новые еще более губительные опустошения. Изяслав отказался. “Какой же он князь закончил Киевляне, когда не хочет вести нас на врага, мы выберем себе другого”. Они бросились к тюрьме, где содержался Вячеслав, освободили его и возвели на престол. Изяслав убежал в Польшу (это было первое проявление народно автономии, князя они выбрали не из своей среды, а из княжеского-же Владиморова рода). Болеслав Смелый (внук Бол. Храброго) подступил с войсками к Киеву, Вячеслав рассчитал, что во всяком случае он изгой и на престоле удержать не сможет, воспользовался удобным случаем для своего спасения и бежал в Полоцк. Потеряв князя из княжеского рода, Киевляне рассердились. Им и в голову

не пришло выбрать князя из своей среды, так сильна была любовь к старине и потомству Ярослава. В беде, они обратились к Святославу, описывая свое положение и прося не дать погибнуть “Матери русских городов” от рук Изяслава и Поляков. Святослав сразу не решился завладеть Киевом и принял на себя роль посредника между братом и Киевлянами. Изяслав дал иезуитский ответ, что он никого не тронет в Киеве. Когда сделка была на этом условии составлена, Киевляне отворили ворота. Изяслав послал вперед сыновей, которые вырезали от 60-70 знатнейших киевск. мужей-Коноводов и заметил уже сам князь мирно вступил в город. Святослав обиделся на такой коварный обман и спасся с 3-м братом миролюбивым Всеволодом Ярославичем. (Всеволод был любимым сыном Ярослава, который и умер на его руках. Подобно отцу он не был воинственного характера и более занимался науками и просвещением. По словам сына его Владимира Мономаха, он знал 5 языков (вероятно: греческий (он был женат на дочери Константина Мономаха), Польский, Половецкий, Варяжский и Венгерский) он мирно жил в Переяславле и мало вмешивался в дела братьев). Всеволод поднял вместе с Святославом, чтобы наказать брата за обман. В это время, поляки ушли и Изяслав снова бежал. Святослав сел на Киевском столе. Изяслав бежал в Польшу, а оттуда в Германию, где вступил в сношения с Герм. Императором Генрихом IV и Папой, прося у них помощи. (в нем. источн. об этих сношениях ничего не упоминается). Летописцы рассказывают, будто император согласился быть посредником между братьями и послал посла к Святославу с грамотой и требованием уступки княжества Изяславу. Святослав ни слова не говоря отвел посла в свою сокровищницу и показал свое богатство. Посол возвратился к Генриху со словами: “не советую тебе воевать со Святославом потому что одних наемников на свое богатство он может выставить столько, что будет тебе от него большой урон”. Сын Изяслава живет привез от папы грамоту [нрзб.] с убеждениями и увещеваниями. Особенно интересна копия письма “сделай. потому что хлопочу я, а я хлопочу потому что Изяслав обещал сделаться подвластным с нашей религией”. Последствия этих сношений нигде не видно, и Изяслав, вернувшись впоследствии в Киев ничем не выразил желаний перейти с своим народом в католичество. Что-же касается до сокровищницы Святослава, то подобное богатство должно показаться нам несколько сомнительным. Еще в начале княжения Изяслава была основана Киево-Печерская Лавра. Антоний, а потом и Феодосий поселились в пещерах около Киева, а Изяслав подарил им всю гору и выстроил церковь. В возникшем (первом русском монастыре) утвердился Студийский устав, которые потом распространился и на всю Россию. Святослав был человек веселого нрава и любил пировать с своей дружиною. Это веселье не нравилось печерским монахам. (На его пирах бывал певец Баян). Когда Святослав смертельно заболел, он очень долго мучился в предсмертной агонии. Послали

в Лавру, просить молить о мирном разрешении князя от сей жизни. Монахи несколько раз отвечали отказом, но наконец сжалились и составили новую молитву, которую и послали к князю. Как только прочитали эту молитву, Святослав скончался (отсюда пошел обычай, существующий только в России, - отпустительной молитвы, которая кладется в гроб с покойником и известна у простого народа под именем пачпорта). Всеволод уступил Киев Изяславу. (Хотя Святослава и ушел Великим князем, но княжение его при жизни старшего брата, осталось незаконным, и сыновья его обратились в изгоев). Изяслав стал мстить детям Святослава Олегу и Ярославу и первым долгом отказал им в отпуске удела Черникова. Олег, соединясь с Борисом Вячеславичем (тоже изгоем), призвал на русскую землю Половцев. (За что и назван в народе Олегом Гориславичем). Враги сошлись на Нежатной Ниве. Когда справили полки, в них появилось раздумье перед предстоящим пролитием своей родственной крови. Тут Борис Вячеславович воскликнул: "меня здесь никто не любит и не знает, я буду драться и бросился неприятеля. Битва началась. Борис был убит в самом начале". Дяди победили племянников. Олег бежал. Вскоре после этого умер Изяслав. Великим Князем сделался Всеволод, но при своих сильных занятиях, он не сумел внушить к себе уважения у подданных. И княжение его было беспокойно. Ему бы может быть и не усидел бы на княжении если бы не твердая рука и крепкий меч сына его Владимира Мономаха. В 1093 г. + и Всеволод последний из сыновей Ярослава. Киевляне собрали вече и просили княжить Мономаха, но он объявил, что он в роде не старший и если сядет. то будет причиной войны с Святополком Изяславичем, таким образом, он поддержал наказ Ярослава. Княжение Святополка ознаменовалось многими волнениями. Святославичам дали Муром и Рязань, но они стремились к Киеву (несмотря на громадные пространства уделы эти было малонаселены и слабы, население и богатство сосредотачивалось около Киева. Всеволод напр. получил маленькую Переяславскую земельку, как главн. удел, а в придачу к ней громадный Суздальско-Ростовский край, который ценился несравненно ниже маленького Переяславля, зато находившегося близ Киева и следов. богато и населенного). Святославичи требовали Чернигов, которым сидел теперь Мономах. Олег выгнал Мономаха из Чернигова. Мономах и не сопротивлялся, находя поступок Олега вполне законным, т.к. Святослав был старше его отца. По его-же инициативе кажется для мирного уложения дел и распределения уделов, собрались на съезд в Любиче (1097). Сюда явились Ростиславичи Володарь и Василько, Святополк, Олег с Ярославом, Мономах и сын Игоря, Давид Игоревич. Князья торжественно целовали крест жить в мире, любви и согласии, слушаться старшего брата и всем без исключения строго повиноваться решениям съезда. Здесь они порешили отдать Чернигов Святославича, Мономах вполне на это согласился. И на это раз, устроить чтобы дети все получили отцовские уделы. Смоленск же

решено было придать к Мономаху, за его миролюбие и уступчивость. Итак: Святополк получил Киев, Святославичи – Чернигов, Мономах – Переяславль и Смоленск (удел Вячеслава), оставался Владимиро-Волынский удел на котор. претендовали Ростиславичи и Давид Игоревич. Решено удел поделить. Главную часть отдать Давиду, а Червенские города Терeboль, Перемышль и др. (словом восточную Галицию) отдать Володору и Василько. Скрепив все это клятвой и крестным целованием, князья разъехались. Давид претендовавший на весь удел остался недоволен решением съезда, да кроме того он и побаивался Ростиславичей, мечтал обладать червенскими городами. Давид, зная, что одному ему ничего не поделать решился эксплуатировать слабого и ничтожного Святополка: он (под предлогом поклонения киевским угодникам, охоты или другими каким, предлогов было много) сам поехал в Киев и обнес Василько в тайных сношениях с Мономахами против Святополка. Святополк поверил. Василько в это время проезжал мимо Киева и т.к. не имел времени захватить, то послал одного своего боярина с заявлением, что не может быть у Святополка, извиняется и прост принять его пожелания к дню ангела. Святополк послал сказать, что просит все-таки Василька приехать, хоть ненадолго. Чтоб. по крайности, люди хоть не говорили, что они живут не по-родственному. Василько приехал, несмотря на предостережения своего конюшего, и застал у Святополка Давида. Святополк под предлогом распоряжений по хозяйству скоро вышел из горницы. Василько пробовал заговорить с Давидом, но тот молчал и тот вышел, не успев затворить за тем дверь, как в другую ворвались дружинники Святополка и схватили безоружного Василька. (оружие он оставил у дверей по обыкновению или более, что теперь был в гостях у именинника). Связав они вынесли его из светлицы. Святополк собрал старшую дружину и советовался, что делать с Василько. Дружина дала уклончивый ответ: Ты князь прежде всего, береги свою голову. Если Василько повинен накажи его, если же Давид обнес его, то в ответе будет он, а не [нрзб]. Василько вывезли из Киева и в одном местечке выкололи ему глаза (2 дружинника Святоп. и 2 Давидовых. Колонье глаз еще первый случай у князей, оно взято з просвещенной Греции). Затем его привезли в удел к Давиду. Узнав об этом злодействе, князья, еще не успевшие доехать до уделов, пришли в сильное негодование. Первым двинулся на Давида, Володарь и прежде всего потребовал выдачи брата. Святославичи хотя и не любили Мономаха, то узнав о злодеянии быстро поднялись на его зов и вместе с ним послали грозный запрос Святополку. Святополк ссылаясь на Давида, но Давид очень основательно возражает, что Святополк и сам не ребенок, что он им как известно “в отца место” и что уже если виноваты, то виноваты оба. Он выдал Василько Володарю (Василько еще долго воевал против половцев, ведя свою дружину в бой, он ехал впереди вместо меча, с крестом в руках). Братья согласились посетить Святополка, если он соединится с ними

для наказания Давида. Святополк, конечно, ничего и не желал, и все вместе они пошли теперь на Давида. Давид объявил, что подчинится их решению. Князья съехались во 2-й раз в Витячеве (местечко близ Киева, у летописца Вятчи в 1100 г.). Они все вошли в шатер, не позвав с собою Давида и вынесли ему следующий приговор: он недостоин более быть князем и должен оставить русскую землю взамен же за княжество, братья решили вознаградить его 200 гривен каждый (плата оч. щедрая), Давид ушел в Польшу и оттуда сделал неск. неудачн. попыток вернуть себе удел. Дети его получили маленький городок Бужск.

Третий съезд князей собрался так же помысли Мономаха. Он предлагал всем князьям вместе совершить поход на Половцев. Из поведения князей на съезде видно, как почитали они Владимира. Князья сели в палатке и наступило глубокое молчание. Все ждали речи Владимира, а он не хотел говорить раньше старшего брата. Наконец, Святополк прервал молчание и предложил Мономаху говорить. Дождавшись приглашения от Святоп. Мономах предложил поход. Время было летнее и самое горячее по работе: не только между князьями, но даже и в своей дружине Мономах не нашел себе поддержки. Но он так живо изобразил всем общую опасность от Половцев, что поход состоялся. (Впроч. поход на половцев был далеко не диковинкой на Руси. Года не проходило без стычек с ними и таких походов было несколько. В последнем походе, вызванном Мономахами замечательна победа над Половцами при р. Сон 1111 г. Эта битва замеч. тем, что есть последнее событие подробно описанное Нестором. Вероятно, около этого времени он и умер. После него Летопись разбилась на летописные описания: Киевская, Новгородская, Псковская, Полоцкая, Владимирская, Суздальская, Ростовская и др. летописи). Святополк + в 1113 г. Киевляне собрали вече и послали просить на княжество Мономаха. Он предложил Олега Святославича (у многих считавшегося уже изгоем). В ответ на это предложение народ взбунтовался, разбил и разграбил дома Черниговских Князей в Киеве, а затем обратился и на евреев (котор. Святополк позволил селиться в Киеве. Народ ненавидел их за ростовщичество). К Мономаху было послано второе посольство с упреком в мятеже и угрозой вины будущих беспорядков. В случае отказа Киевляне грозились сжечь город и уйти. Мономах согласился оч. неохотно% ему приходилось нарушить так стойко защищавшийся им наказ Ярославов. Но, вероятно, и Святославичи сами считали себя изгоями, или видели нравственное превосходство Владимира над собою. Они промолчали и остались спокойно в Чернигове. Мономах (княжил в Киеве 1113-1125) сильно поднял патриархальное и отческое значение Велик. князя (даже полоцкие князья и те покорялись его решениям). Правление его было мирно и благодетное. Раз он едва не посорился с

Греками. Сын импер. Диогена Леон женился на его дочери, но вскоре Диоген был свергнут Алексеем Комнином. Леон воевал с Комнинами, но был убит, оставив сына. Вот для этого сына (своего внука) Мономах хотел завоевать часть земель на Дунае, но вскоре помирился с Комнинами. (Говорят, что Алексей Комнин прислал Мономаху в дар венец и зотые орлы принадлежавшие прежде Константину Мономаху т.е. деду Владимира по матери, по которому и он получил название Мономаха).

Русская история. Лекция 8.



Мономах оставил детям своим завещание или поучение. В нем он главным образом советует детям покоряться воле Божией (где упоминает свой походы, битвы и бесчисл. опасности, котор. он подвергался) и указывает на необходимость образования (отец Влад. Всеволод. знает пять языков и несмотря на лихое царствование, за свое образование был далеко известен). В общем завещание это носит характер завещ. всякого частного человека и политических советов в нем нет. (В начале исследователи были оч. смущены сходством и даже порядком нравственн. сентенций завещания, с сентенциями завещ. Людовика Святого IX, его дочери. (Известно, что Генрих I францз., чтобы не подвергнуться разводу за брак с [нрзб] господствующим как его отец, женился на Анне дочери Ярослава, но кроме этого чисто внешнего сношения, других сношений и с французами у нас не было до Романовых, и Людов. Св. не мог списать завещание Мономаха) Дело объяснилось тем, что сентенции обе их завещаний целиком списан из сочинений Иоанна Дамаскина, оч. распростр. на востоке и известн. на западе). Удел, которыми Мономах наделил своих сыновий и внуков поименованы выше с родословной. Какой удел получил тогда Изяслав сын Мстислава неизвестно. Здесь мы видим, что право на Великокняж. достоинство осталось единственно за родом Мономаха, остальн. князья все уже были изгои. Мстислав I (случайно, т.к. в летописях часто вместо Великий Князь до сокращения писалось Великий, одно время называвшийся великим) умел поддерживать авторитет. Вел. Князь, созданный Мономахом так однажды, когда на его приглашение к Половецк. походу, Полоцк. князья

отказались идти, требуя себе по обыкновению и дяднего наследия, Мстислав, разбив Половев, принудил всех князей идти за собою на Полоцу и выгнал полоцк. князей из удела, а на место их посадил Изяслава сына своего. Про Изяслава говорили, что он ко всякому столу способен и действует. даровитый князь, вскоре совершенно ужился с непокорными. Лишивши князей Полоцкими гражданами (Впоследствии при Ярополке, когда Изяслав был уже на Юге, Полоцкие князья вернулись и вновь овладели уделом. В Чернигове по смерти Олега Гориславича, стол должен был получить брат его Ярослав, но Всевол. Ольгович (женатый на дочери В. К. Мстислава) захватил главный стол раньше дяди. Ярослав жалуется тестю, как В. К. на зятя. Мстислав хотя и собрал войско на Всеволода, но духовенство и Киевляне уговорили его не проливать крови, из-за семейных дел Ольговичей. Мстислав остался, но всю жизнь не мог себе простить этой слабости и невольного потворства зятю. (Ярослав остался сидеть по-прежнему на Рязани). Правление Мстислава в общем было мирным; он+ в 1132 г., брат его Ярополк, живший с ним оч. дружно, человек бездетный, вступил на В. Княжение отдал Переяславль не брату своему Вячеславу Туровскому, а сыну Мстислава Всеволоду. Этот поступок озлобил, кроме Вячеслава и младшего Андрея. (обоих бездетных) еще среднего между ними Юрия Долгорукова и его более других, так как у него было много детей (здесь можно заметить, что разница в годах 3-х старших братьев с 2 младшими была оч. значительная. Юрий напр. приходился в одних годах с своим племянником Всеволодом Мстиславичем. Прежде, при Изяславе I, дядья обижали племянников, теперь племянники при помощи старшего дяди начинают обижать младших дядьев). Юрий вместе с Андреем выгнали Всеволода из Переяславля, Ярополк выгоняет Юрия, и садит в Переяславле Вячеслава, отдав Туров все-таки Всеволоду. Вячеслав недолго посидел в Переяславле, не сказав никому ни слова, он пошел в Туров свою прежнюю отчину, выгнал оттуда Всеволода и сам уселся на его место. Всеволод соединился с Ольговичами и начал войну с младшими дядьями. Дядья были наконец побеждены Ярополком. Ненавидя Юрия, Ярополк перешел в Переяславль Андрея. Изяславу-же (2 сыну Мстислава) он отдал Владимир-Волынский. По смерти Ярополка (он равно как и Мстислав и следующ. за ним Всевол. Ольгович княжили по 7 лет). Кандидатом в князья был Вячеслав, но Всеволод Ольгович Черниговский захватил Киев и объявил себя Вел. Князем. Мстиславичи даже помогали ему. во-первых, они ненавидели младших дядьев и в 2-х Всеволод был мужем старшей их сестры, что по обычаям было равносильно, “в отца место”. Изяслав при нем получил Переяславль. Умирая бездетным Всеволод собрал к себе князей и упросил их признать В. Князем брата своего Игоря, желая получить снова права Великокняжества для своего рода. Князья признали, но по смерти Всеволода, Киевляне не хотели быть под Ольговичами, собрали вече, возмутились и силой постригли Игоря, а сами

послали звать на княжение Изяслава Мстиславича (II). Тот приехал (это один из лучших и даровитейших русск. князей). Дядя Вячеслав хотя в душе и обиделся, но не спорил. Юрий поднялся на племянника, но один он был слаб. Изяслав пошел на Юрия, но тут Киевляне невольно создали союзника Юрию. Любя Изяслава и боясь снова попасть в руки Ольговичей они решили в конце порешить с Игорем, и пользуясь отсутствием Изяслава, произвели бунт, вытолкнули Игоря из монастыря и убили его. Тут поднялся брат убитого последний Ольгович Святослав. Он заключил союз с Юрием (в 1147) в селении этого последнего Москвы (первое упоминание о ней). из жадности, желая приобрести Волынию, поднялся и Галицкий (от г. Галича построенного им на Днестре). Князь Владимирко, сын Володаря (и по сей час еще Австрийцы назыв. этот бывши. Галицк. удел Галицией и Лодомерией испорченное Володомерия). Изяслав 2 раза был изгнан из Киева, но оба раза возвращался благодаря Киевлянам и, любившими его за храбрость, черн. клобукам. В этой войне обе стороны призывали в Россию чужеземцев, Изяслав: немцев, венгров, [нрзб], берендеев, Юрий – половцев. Возвращаясь 2-й раз в Киев, Изяслав захотел узаконить свое правление и сам предложил старику Вячеславу Киев, как старшему в роде. Вячеслав был этим тронут, а после блестящей, почтительной встречи, устроенной ему в Киеве Изяславом, старик до того растрогался, что усыновил Изяслава и отдал ему по-прежнему все правление, оставаясь В. Князем только номинально. Юрий тем не менее с сильным войском и половцами двинулся на Киев и стал на левом бер. Днепра против города, у него были хорошие переправоч. средства, но и Изяслав заготовил много лодок и с совершенно новой конструкцией (двухмачтовые, гребцы и рулевые были защищены, кроме того они были устроены. что нос их обращался в корму и наоборот, смотря по желанию, так что не было надобности постоянно оборачивать лодку). Произошла речная битва и Юрий был разбит, он потом переправился в брод. Брод этот был известен Изяславу, он поставил там дружину, но не дал ей князя из своих родичей для командования, привыкшая слушаться одного только князя, команда вся обратил тыл и пропустила Юрия как было условлено. Изяслав погнался за ним и нагнал на речке (вернее ручье разливающимся только весной) Рудь разбил его на голову. Изяслав справлял полки сам у Юрия-же сын его Андрей (в посл. Боголюбский) “в ратном деле гораздый”, но он, прикрывая бегство своих, мог спасти только [Л. 45. оч. малую часть войска. Теперь Изяслав пошел на Владимирка, а тот стесненный, с одной стороны, Изяславом, а с другой спустившимся с Карпат Венграми, просил прощения у Изяслава и целовал крест не тревожить более Волынского удела и выдать некот. захваченные города. Изяслав ушел, но когда после явились в Галич требовал исполнения обещанного. Владимирко с намешкой отозвался о своих клятвах и указывая на церковь сказал: разве можно верить всему, что

попы говорят, не успели послы удалиться как он скоропостижно умер (это первый пример безбожия между русск. князьями). Сын его Ярослав поспешил заключить мир с Изяславом. В приготовлениях к 3-му походу на Святослава Ольговича, Изяслав вдруг занемог и вскоре умер, в цвете лет. Киевляне с плачем похоронили любимого князя; особенно убивался старый Вячаслав, кот. вскоре умер. Юрий завладел престолом и таким образом дети его избавились от предстоящего изгойства. Через 3 г. Киевляне позвали к себе Мстислава (II) сына Изяслава. Андрей Боголюбский с войсками двинулся на Киев. Киевляне собрали вече и предложили молодому Мстиславу пожалеть себя и на всякий случай укрыться в Польше, а сами поднялись отсидеться и снова позвать его при первом удобн. случае. Мстислав долго не соглашался, но Киевляне настояли на своем. Андрей явился и Киев был взят “Копьем” и страшно разграблен (первый случай грабежа матери русск. городов, русским – же князем. Никогда ни от кого такого сраму не было пишет летописец). Андрей стал Велик. князем и перенес столицу в Владимир (1169). Таким образом в России стало по две столицы и по 2 Велик. князя. Изгойство развилось до крайних пределов. загорелась постоянная вражда и борьба между князьями. Раздробленная донельзя Русь окончательно ослабела.

Русская история. Лекция 9. (17 октября).

Уделы теперь размножились, что даже и по летописям нет возможности переименовать их все. Будем брать их группами и только главными.

1. Князь Полоцкие (прибл. границы: губернии Витебская, Могилевская. часть Минской и сев. неб. часть Смоленской). Удел этот велик, но беден и, сравнительно слабее Киевского и друг. южных уделов Любимейшим князем Всеслав. О нем даже составила легенда (напр. в “Слове о полку Игореве” он называется оборотнем, днем судит народ, ночью рыщет серым волком. Вечерню слушает в Киеве, а к заутренею ему звонят уже в Полоцке). При потомстве его удел ослаб (изгнание князей при Мстиславе I и возвращение при Ярополке см. выше). К концу удел сильно раздроблен и ослаблен. Стремясь достигнуть морского берега (т.к. владели Запад. Двиной), князья столкнулись с Литовцами и были ими мало-помалу покорены.

2. Потомство Владимира Ярославича. Галицкий удел. Сын Владимирко Ярослав Осмо(с)мысл расширил владения до Дуная. (В “Слове” эти границы точно указываются). Вел удачные войны с Поляками (у кот. в это время тоже удельная система) и Венграми. Пытался подчинить себе Червонную Русь. (Папский посол ? меч св. Петра и диспут на котором он будто бы победил легат-посла [?]). Боярство при нем было оч. могущественно и даже сильный Ярослав должен был во многом им подчиняться (так напр. бояре убили его

любовницу и заставили сойтись с нею, с кот. он было разошелся). Со смертью его сына род пресекся и дел перешел к потомству Мстислава II Изяславича.

3) Чернигов. Святославили (Ольговичи). Удел Чернигов, Северск, Рязань и Муром. (Тмуторакань занят кочевниками) потомство Ярослава Святосл. княжит в Муроме и Рязани, сравнительно слабо. Ольговичи в Чернигове и Северске. Самые беспокойные и задорные князья. Постоянная борьба за Киев. Часто призывают в помощь Половцев, против которых опять-таки сами же часто воюют. Но против иноземцев вторгающихся в Русскую землю встают первые, и храбро кладут голову за Русь. Ни в одном уделе не было столько мелких княжеств как у Ольговичей. (половина, по крайней мере – нынешних русск. князей происходят от черниг. и северск. князьков). “Слово о полку Игореве” описывает поход на половцев северского князя Игоря и брата его Буй Тур Всеволода. (содерж: поход, неудачная битва при Кадме, + Буй Тур Всеволода и плен Игоря, плач Ярославны, [нрзб.] Игоря, Бегство Игоря при помощи одного половчанина). Слово это принадлежит перу светского человека (орращение к Ветру, солнцу, Днепру, как и богам) и указывает нам с каким прискорбием смотрели сами современники на удельное раздробление. “Слово” дошло до нас в искаженном переписанном виде. Первоначально это вероятно была просто песня, певшаяся или говорившаяся на распев, под звон гусель. Попытки восстановить ее в прежнем виде – были неудачны. Поход этот есть и в летописи.

4. Дом Мономаха. Мстиславичи Галицкие. По прекращении рода Владимира Ярославича получил Галицкий уезд и Роман Мстиславович, расшил на юг до черного моря, а на запад до Люблина. Он соединил Галицию с Волынью и воевал с Литвою и Венграми. Пленных он заставил пахать землю (отсюда известна поговорка: Романе, Романе лихом живеши, неволей ореш). С боярами он поступил круто (не убивши пчел, не попьешь и меду), и казнил их за малейшие провинности. Убит во войне с Польшей. После него, пользуясь малолетством сына его Даниила в Галицию вторглись Венгры. Тогда на помощь явился Мстислав Удалой, прогнал Венгров и на время сделался опекуном Даниила. Оба Мстислава и Удалой и отец его Храбрый совершенные типы Южнорусск. князей (в противоположность Андрею Боголюбскому представившему тип князя Восточного). Они живут только для походов, битв и славы. Все дела они предоставляют вечам, а сами воюют, владея маленькими уделами (напр. Мстисл. Храбрый Торопцем). В них тече еще частичка норманской крови, с тою только разницей, что они подчиняются большей частью на защиту слабого, против сильного.

5. Дом Мономаха Юрьевичи. Удел самый большой, но мало населенный (славяне – в начале только в Суздале и Ростове, остальные финны) и потому дававшийся придачей к

Переяславлю. Юрий Долгорукий первый получил его как самостоятельный удел. Юрий тянулся все на Юг и из 30 лет правления верных 20 провел вне страны, но заботиться о ней не переставал никогда. Страна жила в мире и получала от Юрия и войны новых поселенцев из пленных, которым для приючения давались большие льготы и земли. Основанные Юрием новые города: Владимир, Юрьев, Переяславль-Залесский, Москва и др, населялись преимущественно пленными (недостатки южного климата и плодородия, здесь заменяли льготы и безопасность). Вскоре, хотя это и было строго запрещено, пленные стали вызывать к себе жить, свою родню с Юга и таким образом край обрусевал; - Финны не смешиваясь, отодвигались на Север с востока (из предположения польского историка Лелевеля, сказанного мимоходом, что вероятно русские славяне (Великоруссы) поиспортили свою национальную кровь, смешиваясь здесь с финнами и позднее с татарами, и вытекавшего исключительно из незнания фактов). Бездарные польские историки и главным образом немцы с злорадством вывели теорию будто в Славянах, нет и капли Славянской крови). Сделавшись Киевским Князем, Юрий посадил Андрея в Белгороде, но тот будучи врагом всяких вече и народного управления не полюбил даже Белгородского маленького народного собрания и самовольно уехал домой, где вече существовало только в Суздале и Ростове, да и то смиренное по + Юрия, от 1169 г. как известно, взял Киев, но оставил там брата Глеба, вернулся в свой удел будучи Великим Князем. Он поселился не в старых городах, а близ нового Владимира, в сельце Боголюбово от которого и получил свое название Боголюбского. (Из Киева он вез икону Божьей Матери во Владимир. В окрестностях позднейшего Боголюбова лошади стали и никаким образом их нельзя было сдвинуть с места "Богу любо". Андрей дал обет построить здесь церковь и лошади снова пошли. Выстроив церковь, Андрей так пристрастился к месту, что заложил здесь и сельцо, и дворец). Он первый положил начало политике восточных князей, стремящейся к самодержавию; и против обыкновения, ставши В. Князем и Князем вообще не разделил своего удела между родней. В Киеве он посадил Глеба, а в Новгороде племянника с условием полного подчинения его воле. Глеб вскоре внезапно умер и на его место Андрей озвал правителями Ростиславичей. Тут он узнал, что Глеба извели бояре и потребовал их выдачи. Ростиславичи отказали, и Андрей приказал им оставить Киев. Некот. из Ростиславичей послушались, но Мстислав Храбрый отказался говоря, что он князь, а не подручный. Андрей в то время был занят другими делами, и Мстислав разбил посланную против него дружину. Новгород попробовал тоже вернуть свою самостоятельность. Андрей занял все дороги на границе (система, повторявшаяся после него и другими князьями). В Новгороде, где все было привозное, начались лишения и голод. Город покорился и заплатил штраф (который только они одни платили серебром). Андрей увеличил свой удел насчет

Рязани и постепенно подбирал к рукам бояр (образовавшихся как обыкновенно из дружин и думцев княжеских). Между ними составилась заговор на жизнь Андрея. Князь жил в Боголюбове с малой дружиной, а на ночь отсылал всю прислугу из своих покоев. Они ворвались в его спальню и [нрзб.] его заперли. Они было ушли, но вернулись боясь, что еще не покончили, и действит. князя не было в спальне; по следу крови его нашли за столбом на лестнице и добились его. После этого они бросились грабить княжеский дом и народ, сильно не любивший Андрея, бросился побивать княжеский слуг и дружину. Тело князя нагое валялось в огороде. Какой-то слуга накрыл его ковром и отнес на паперть – в церковь не пустили. Наконец духовенство решило похоронить тело и князя перенесли во Владимир, где и положили в церкви.

Начались распри и борьба между его братьями и племянниками (Суздаль и Ростов. – за братьев были Владимир и Новгород). Братья одолели и княжение досталось по смерти брата Михаила, Всеволоду (III) Большое Гнездо. В правлении он держался политики Андрея, и хотя потерял влияние на Киев, но приобрел за то влияние на соседей. После него новая борьба причиной которой он стал сам, назначив В. князем 2-го своего сына Юрия. Старший, Константин, конечно не захотел уступить первенства. Третий брат Ярослав был в Новгороде, но Новгородцы прогнали его от себя. Ярослав засел в Торжке и загородил дороги в Новгород притесняя купцов. Новгородцы звали Мстислава Удалого. Тот в Св. Софии поклялся защищать Новгород и соединившись с Константином дал битву при Липицке, в которой Новгородцы победили. Не долго после того + Константина и Юрий ~~был~~ убит.

Лекция 10 (20 окт)

Просматривая русские уделы и их положение перед нашествием Татар, нам остается еще напоследок взглянуть на два удела переходившие из рук в руки, не имевшие постоянной династии. Киев и Новгород.

Киев. Со времени Андрея Боголюбского имел много князей, сменявших друг друга преимущественно южно-русских.

Новгород. Долгое время считался придачей к Киевскому столу и управлялся родственниками Вел. Князя. Эти правители не были самостоятельны и решения их часто перешались в Киеве. Отсюда Новгородцы перестали с должным уважением относиться к своим князьям, а Вел. Князь был далеко. Вече (существовавшее в других городах больше по имени, и в самом Киеве собиравшееся только изредка), развилось здесь до степени почти самостоятельной. Новгородцы пользовались смутами и ссорами Вел. Князей Киевского и

Суздальского, и нередко под шумок сами сажали себе князей, в конец ограничиваться их “волей господина великого Новгорода”. Охотников хотя бы и не долго покняжить в богатом уделе, между бедными князьями всегда было много. А между тем, к этому времени у Новгородцев являются уже и права, данные будто еще Ярославом, за помощь против Святополка: между прочим, у них оказалось право выбирать князя на вече самим только из потомства Ярославова. Новгородцы брали себе князей из трех враждовавших тогда группы Ольговичей, Мстиславичей и потомства Юрия Долгорукова, против князя из одного рода, явились с повинною к другому роду, становясь таким образом под его охрану и таким образом постоянно имея покровителей и защиту. Права князя были большею частию оч. незначительны, частью же просто номинальные, напр. право верховного суда, который хотя и производился на княжнем дворе, но сидел тиун, избранный вечем и который без веча не мог быть даже смещен князем. Новгородцы торговцы по преимуществу, войн не любили, и потому право предводительства и начальства на войне предоставленное князю, в сущности было так же доведено незначительно и неважно (Новгород, где только можно старались отказаться от врагов). Вскоре рядом с князем появилось еще новое сильное лицо посадника, всецело зависевший от веча (Посадник – правитель посадов. Собств. город (Кремль, детинец) обыкновенно укрепленный заключали в себе только соборные церкви, княжеский двор и провиантные магазины. Жители все жили в посадах кругом. В случае опасности, посады сжигались и население укрывалось в городе. Посады строились на живую нитку так как опасность могла представить всегда и только в Новгороде и Киеве посады были обнесены волами). Остатки Новгородского веча показывают, что во время своей высшей силы, он был не меньше Москвы нашего времени. Жителей в нем было от 300 до 4000 т. жителей, что в то время было оч. значит. цифрой, а т.к. все жили в своих домах (хотя бы и лачугах), но под это население требовалось большое пространство. некоторые князья жили также в посадах, благодаря тому, что Новгородск. посад не выжигался. Посадники вскоре приобрели большое значение и в междоусобице между князьями (тянувшиеся иногда месяцами) они правили за князя. Вскоре вече назначило их помощниками князю не только в городских делах, но и в ратном деле. Князьям приходилось вести упорную борьбу с посадниками больш. частью оканчивавшихся победой последних, конечно. благодаря вечу. (наст. недоразумения между преемниками Мстислава Удалого Святославом и посадником Твердиславом, кот. привели к указанию ему “пути от себя” со стороны Вел. Новгорода). Ясно, что в этих ссорах все дело не в посаднике, а в вече. Кроме Посадника, властями в Новгороде были еще, начальники концов (т.е. частей города). Колонии и владычество новгородцев, глав. образом нашли себе деятелей в ушкуйниках (ушкуй -сдно), которое покидая метрополию селились на берегах рек, а иной раз брали прямо целые города,

объявляя их владениями Новгорода. До нас не дошло точных сведений, как Новгородцы управляли подвластными им землями (описание у Костомарова Севернорусские народоправства – подвержено сомнению со стороны историков). Аристократия Новгорода была родовая, и в тоже время денежная, т.к. большинство бояр вели крупную торговлю и все остальное находилось у них на правах клиентах, был их хлеб, пользовалось их милостью и кричали за них на вече. Иной раз простой народ упрямялся, брался за ум, не шел на вече или собравшись во дворе Ярослава на Торговой стороне, обсуждал. что делать на вече. Случалось, что озлобленная толпа шла на софийскую сторону, чтоб дать маленькую острастку боярам, но те встречали бунтовщиков на Волховском мосту и большею частью разбивали плохо вооруженную чернь. Чаще-же всего на мосту являлось с крестным ходом духовенство и умиротворяло стороны. Как-бы то ни было, но после таких возмущений, народу по несколько недель приходилось голодать; бояре прекращали подвоз съестных припасов. Слабость Новгорода заключалась в отсутствии централизации и компактности: потому не такая богатая и обширная, но компактная Москва, всегда имела над ними перевес. Псков отделился от Новгорода и стал совершенно самостоятельным, хотя и говорили: Сердце на Волхове, душа на Великой. (Новгород для чести выговорил себе название старшего брата). Псков даже частенько бывал в [нрзб.] против Новгорода. В Вятке было исключительно демократичное правление (чуть ли не единств. случай в России). Простой народ не долюбивавший бояр дрался с Москвой неохотно. Главная ошибка Новгородцев (владевших Петербургск. и Новгородск губерниями) состояла в расширении владений на востоке, тогда как следовало стремиться к западу в нынешний Олонецкий край, обитаемый тогда финским племенем. Были у них там колонии Колыванская (Ревель) и Юрьевская (Дерпт), но главное внимание все-таки было обращено на восток и колониями они пользовались не более как торговыми конторами. Миссионерская деятельность была совершенно чужда новгородцам и в начале 13 века весь еще остзейский край был языческий. Теперь на него обратили внимание немцы. Явился с учениками Мейнард, а за ним и рыцари. Учрежден был новый орден Меченосцев или Ливонский и началась борьба с туземцами язычниками. Первый магистр ордена занял устье Зап. Двины и в 1201 г. был основан немцами г. Рига. Жители были обращены в рабство, повсюду возникали феодальные владения ([нрзб.] вполне изучит феодальные порядки не мешало бы обратиться между проч. в Иерусалимское королевство и Остзейский край, где феодализм хозяйничал и устраивался как ему было угодно). В числе обращенных ливонцев находились 3 знатн. рода: Ливен, Мейндорф и Икексом. (имя ливенов по преданию происходит от крещального гимна данного папою новокрещенному князю (одному из первых, передававшемуся немцам) имя ему дали: Ливе (или Ливонец) род этот недавно прекратился). Немцы отдали

часть удела и от полоцких князей. У Новгородцев они купили право владения (Юрьевский епископ обязался ежегодно платить Новгороду дань. Дань эта затихла и не взималась в течение 300 л. Договор об этой дани дал повод Иоанну Грозному начать Ливонскую войну требованием дани за все 300 лет). Договор этот был заключен с Ярославом сыном Всеволода III.

Польша около этого времени была раздроблена на уделы. Литва была еще в своих лесах. Полоцы хотя и грабили Россию, но покорять ее и не помышляли. В таком виде были дела на Руси, когда на нее обрушились татары.

История их мало известна. Кочевали они в степях средней Азии (нынешней Хивы, Туркестана и т.д.), оттуда явились к нам Гунны и Авары, и теперь и татары. В одной из татарских орд оказался предприимчивый честолюбивый хан Темучин (сын Езугая [sic])¹⁴²⁴. Он покорил соседние орды и расширил свои владения, которые как всегда, стали увеличиваться подобно [нрзбю]. Это был дикарь в полн. смысле слова. В сев. Китае желали дать пример другим, он живьем сварил в котлах, сопротивлявшихся ему 9 ханов. Одним из отрядов этого Тимучина, попал как-то Кавказ. Асланы, жившие в тех местностях призвали Половцев и вместе с ним истребили отряд. Тут Темучин прозванный теперь уже Чингисханом (владыкой мира или владыкой смелым), послал на половцев большое войско. Половецкий хан Котян тесть Мстислава Удалого явился в Галич просить помощи, говоря, что опасность в этом деле обща. Мстислав и Даниил Романович собрались на Совет в Киеве и там решили идти на татар. Тут были 3 Мстислава (Киевский, Черниговский и Удалой). Даниил Романович и др. только Юрий Суздальский не были на совете.

Русская история. Лекция 11 (24 окт.).

Послы от татар объявившие, что не хотят воевать с русскими, а только идут наказать половцев (вероятно по наущению Котяна, желавшего еще дальше втравить Русских в войну) – были убиты. Войска двинулись в поход. В степи их встретили новые послы со словами, что теперь мира между ними быть не может и пусть Бог рассудит между сторонами. Их отпустили невредимо. Передовая рать. в кот. находились Даниил Романович Галицкий и друг. молодые князья встретила отряд татар, но те ускакали. Князья воротились к главному войску, рассказали о стычке и сожалели, что поднято столько народа на такое трусливое племя. Но старый боярин, приехавший с ними советовал быть осторожными – они отличные [нрзб] говорил он и наездники лучше наших. Бегство их было не трусостью, а хитростью. Передовую рать укрепили, послали к Даниилу Галицкую рать и половцев,

¹⁴²⁴ Сейчас пишется как Есугей.

начальство над передовой ратью принял Мстислав Удалой. Остальное войском с 2-мя другими Мстиславами (Киевск. и Черниг.) следовало за ней на расстоянии для жути. На берегах Калки, Мстислав увидел Татарский лагерь (полов. бер). Был уже вечер, и он расположился станом на правом берегу. Молодые князья настаивали завтра-же перебраться за реку и начать битву. Странно, что и опытный Мстислав и бывалый тут же Котян согласились на это предложение и утром войска перебрались за реку. 2-я ошибка состояла в том, что половцев пустили половцев открывать бой. Татары огибали их, и половцы, смешанные местностью, бросились на своих же и произведя переполох в среде русских следом за нами врубались в войска татар. Пошла резня один на один. Татары превосходившие русских числом и кроме того были на конях. Даниил был опасно ранен в грудь, но продолжал драться, не замечая ран. Мстислав, видя, что дело потеряно вплавь на коне пересекается через реку, чтобы подать весть главному войску, которое еще не дошло. Близорукий Даниил все продолжал драться, пока не увидел себя окруженным татарами. Тут он и опасностью жизни пробился к реке и переплыл ее. Рану свою, он заметил только через несколько часов скачки. Татары преследовали беглецов по пятам за реку. Средняя рать, предупрежденная Мстиславом и беглецами, укрепились. Татары окружили ее и послали пленных половцев для переговоров. Они обещали отпустить дружину, но без оружия, за князей же хотели взять выкуп. Князья согласились отдаться на время татарам, тем более, что татары грозились выморить всех голодом. Русские по условию должны были выходить из укрепления маленькими кучками и безоружные. Когда все вышли татары перевязали и князей, и дружину. Дружину они перерезали, а на князей навалили доски и на их трупах стали справлять пир. Это было 1224 г. Мстислав и Даниил спаслись. После Калкской битвы Татары прошли еще дальше на Запад, вырезая все на своем пути, потом ушли в Азию и 12 ½ лет об них ничего не было слышно. В 1228 г. Мстислав умер. Даниил воевал с Венграми и за 2 года до вторичного нашествия татар занял Киев. Теперь он стал сильнейшим государем на Юге (ему принадлежали Киев, Волынь и Галицкий удел). На востоке продолжалась борьба с Новгородом (Черный бор) и с Рязанцами (Горынский удел). Темучин, завоевавший почти всю Азию вплоть до Индии, около этого времени умер на Амуре. Сын его Чукча также вскоре умер, оставив сына Батю. Власть перешла к другому сыну Темучина Огодаю или Угедю, который подарил Батю 300 т. войска для завоевания царства. Батю пошел на Урал (теперь это был уже не набег, а переселение). Перейдя Урал, он занял Камскую Болгарию и двинулся на Рязань (1237 г.). Рязанцы зовут на помощь Черниговцев и Юрия II Владимирского. Черниговцы напомнили Рязанцам о Калке, куда Рязанцы не пошли, а Юрий объявил, что должен защищать свой собств. удел (он был бы оч. доволен если б татар поослабили, силы его всегдашних врагов Рязанцев). Получив

подобные ответы Рязанцы решились лечь костью за свою родину и показать другим пример защиты своего удела. Татары пробовали прежде все, по своей любимой политике, обмануть врага. Они предложили Рязанцам мир за выкуп в размере 1/10 со всего имения. Князья отвечали, когда возьмешь город все будет [?] ваше. Защита была отчаянная. Татары, взобравшись на стены должны были еще разбросать вал находившийся за нею. Но город все-таки был взят. Женщины, старики и дети вырезаны, мужчины обращены в рабов (описывая взятие Рязани летописец говорит, что татар из своих... пороков (стенобойн. орудий) бросали огнем. Позднее в описании битвы при Липице упоминается о знамени с каким-то Драконом, изрыгавшим огонь. Эти два неясные свидетельства допускают предположение, хотя и оч. шаткое, что татары уже умели пользоваться порохом на войне. Китайцы уже давным-давно его знали в это время, но только применяли его большею частью к увеселениям и фейерверкам и про. О татарах же кроме того мы, наверное, знаем, что они взрывали порохами скалы). Из Рязани Батый пошел на Суздаль. Тут напал, находившийся с своими полками в отлучке, рязанск. воевода Евпатий Коловрат. Он с таким ожесточением врубился в татарск. арьергард, что мы думали, это воскресенье гибели Рязанцев. Батый был доволен этой храбростью и велел пощадить попавшихся в плен воинов. Когда Батый подступил к Суздалью, Юрий был на севере, где набирал дружину. Город был взят ровно, как и следовавшие за ним Ростов, Владимир и Москва. Во Владимире была вся семья Юрия. Думали отсидеться Татары подошли и как только Владимирцы хотели по ним стрелять, они подвели к стене юного сына Юрия (ехавшего к отцу и захваченного ими в плен), надеясь вызвать Владимирцев на вылазку, Бояре удержали жителей, говоря, что лучше княжичу одному погибнуть от русской страны, чем [Л. 58. С. 111] всему великокняжескому семейству. Княжича убили, но города спасти все-таки не могли. На улицах, произошла жестокая резня. Жители укреплялись в домах. Татары жгли дома и выгоняли таким образом жителей на улицу. Княжеское семейство заперлось с дружиной в соборе. Собор сожгои. Потом Татары пошли к Мологе и на реке Сити (в имени гр. Мусина-Пушкина, где и теперь еще на расст. 8-10 в. видны курганы), встретились с Юрием. Узнав о гибели семьи, Юрий искал только смерти и погиб в битве один из первых. Дружина его разбита и почти вся истреблена (они были больш. часть. [нрзб]). Татары пошли на Новгород, но не дойдя до него 100 в. вернулись. Леса и болота, а главное разлив рек были оч. пагубны для них. Батый вернулся и на обратном пути осадил городок Козельск, поклявшийся защищаться до смерти, своего маленького князя. Жители все избиты, но и татар уложили они 4000 человек. Батый назвал Козельск "злым". На площади говорят было так много крови, что маленьк. князь будто бы буквально утонул в ней. Батый прошел в Волжскую Болгарию и в ее стенах расположился на отдых. Отдыхал он недолго и двинулся

на Юг России, который был и степнее и богаче, следов. привлекательнее для татар, чем север. О защите Чернигова мы известий не имеем. Даниил уехал из Киева к Венграм, звать их на помощь, но те были к нему в тех же отношениях как Юрий к Рязанцам, так что когда он вернулся, то уже должен был снова бежать. В это время татар подступили к Киеву. В нем были оставлен для защиты боярин Дмитрий. Их поразила красота и богатство города, и надеясь сохранить все это для себя же неразрушенным, они начали переговоры, но получили отказ. Тогда они перевалили через Днепр и окружили город. Скрип их телег, по рассказу летописца, заглушал человеческие голоса на стенах. Время было такое и сухие деревянные стены города загорелись как нельзя лучше. Целый день в городе продолжалась резня, до того утомившая бойцов, что вечером они как были, так и свалились на площади от усталости; все и друзья, и недруги. Утром Дмитрий [нрзб.] укрепиться в Десятиной церкви (нынешняя каменная церковь, есть уже 3я со времен Владимира, первые две были деревянные). Татар сожгли и это укрепление. Дмитрий был взят в плен. Говорят, что в Киевск. погроме погибла и летопись Нестора. Татары разрушили могилу Владимира. Могила Ярослава, почему-то уцелела. Дмитрий за свою храбрость попал у Батыя в честь и по преданию уговорил хана идти дальше на Запад. Батый отправил часть войска по сев. окраинам Венгрии, а сам с большей частью прошел через Южн. Польшу (Люблин, Краков, Седамир) в Силезию. Генрих Силезский с Поляками и Моравами встретил при Липнице, но был разбит. Батый пошел в Моравию, но тут его воинственный огонь несколько поохладился естественными препятствиями (подобно как у Новгорода), снова появились непроходимые леса и горы. Кроме того, страны и частью дома, были здесь каменные, что значительно усложняло приступ. Жители были лучше вооружены. Он возвратился. (Немцы этот возврат приписывают, конечно, своей храбрости, хотя и все летописи того времени свидетельствуют, какую панику нагнал батый на всю Европу. Храбрее всех оказался Людовик Святой Франц., который готовился встретить татар на границах Франции со всем своим народом). На обратн. пути Батый опустошил Венгрию (Венгры рассказывают будто татары, подделав королевские печати пригласили их от имени короля на мирный сейм и избili там всю их аристократию). Батый не прошел, как ожидали, в Азию, а остановился на Волге, между ее устьем и [нрзб]. На берегу Ахтубы он основал свое главное кочевье и устроил вежи (дум. здание имели вид башен). Этот центр назвался Сараем, а от него и орда Сарайскую. Другие ее имена Кинчайская, Золотая и Великая (когда преемники Батыя совсем отделились от Азиатск. татар). Половцы окончательно слились с татарами.

Лекция 12 (27 окт).

Паника, произведенная в Европе появлением татар, продолжалась и от папы послан был к Батыю даже посол Планни Копини [sic]¹⁴²⁵ с просьбою не трогать католические земли. Батый не сказал ничего решительного и отослал послов в Азию к Великому хану (Гаюк приемник Огодая). Велик. хан принял его милостиво. По некот. обычаям Копини даже заключил, что они были прежде христиане и потом со временем стали язычниками. Описания этого Копини житья-бытья татар, приемов наших князей и проч. дают нам много нового и интересного материала о “невиданном народе” и его отношениях к русским. Веротерпимость у Татар была оч. велика и если они убили Михаила Черниговского, то единственно за ослушание ханской воли, т.к. они не хотели исполнить заведенной формальности поклона идолу (то же было и у Римлян, где в судах были формальности жертвоприношения [Л. 60 об. С. 116] они котор. христиане отказывались и навлекали на себя преследование). Князья, видя, что с силой ничего не поделаешь, почти все явились на призыв Батыя в орду, и первым прибыл В. Князь Суздальск. Ростовский Ярослав Всеволодович. Копини пишет, что он так трусил, что даже не садился в присутствии приставов, приставленных к нему для почета. С ним же прибыл и 2-й сын его Андрей. Им пришлось выполнить разные формальности: пройти между 2 огней (что по мнению татар очищало злые помыслы, кланяться священному кусту, и бить челом хану - Князья обязались платить дань, вначале безлюдству и бедности очень тяжкую. Платили все, исключая духовенство (потом, и оно привлечено к плате, по стараниям митрополита Алексея вновь освобождено окончательно). Князья составили перепись народу, за который следили баскаки, будущие сборщики податей. (Дань часто бывала на откупе [?], по уделам у Бесерменских купцов (хивинцев и пр.) которые при помощи баскаков взыскивали ее с большой жестокостью и неправдамно Кто не мог платить становились рабами, а деньги все-таки взыскивалось с общества за умерших также взыскивались с общества; т.к. они все-таки числились в переписи. Взыскивалось и за новорожденных, хотя они и не были в переписи). Ярослава Всеволодовича как старшего, Велик. князя, Батый послал к Великому Хану. На пути Ярослав умер и его могилу в стане показывали Копини. Относительно престолонаследия в русск. уделах Хан распорядился так совершенно, признавая власть в уделе за известными родами, ханы вступались только в случае спора князей. Только один Великокняжеск. Владимирский удел они признавали своим улусом и распорядились им как вздумалось, считая Великого князя своим наместником, и считая непослушание Великим князьям неповиновением своей собств. особе, нередко предлагали им татарские войска для обуздания остальных князей. Старший сын Ярослава Александр Невский, совсем не был в

¹⁴²⁵ Имеется в виду посол папы римского Иннокентия IV. Плано Карпини.

орде, что ему было поставлено в счет, Андрей-же был там неоднократно и его-то хан и назначил Велик. Князем. (Впоследствии перед кончиной В. Князя все князья побогаче и потщеславнее собирались в орду и подкупали чиновников, старались получить место В. Князей, которые часто сменялись еще при жизни из-за одного каприза Ханского). Наученные примером Андрея Князя брали в орду и маленьких своих сыновей чтоб ознакомить с ними татар, и их с татарами). В это время русская земля несколько поправилась. Новый В. Князь вздумал свергнуть татарское иго. Но он плохо знал свое время. Как только он отказался платить дань и стал готовиться к восстанию, все князья, видя в близком будущем вакантное местечко, бросались в орду выклянчивать себе В. Княжество. Андрей должен был бежать в Галицию, а на место посажен В. Князем Александр Невский, его старший брат. До этого он был в Новгороде, любившем его и давшем ему “Отца Новгорода”. В одно время с татарами появились в Новгородск. пределах Шведские католич. миссионеры (в губ. Выборской и Олонецкой). Новгородцы их выгнали и вот на Новгород поднялось шведское войско) главная цель похода была религиозная, но при этом не забывалась и политика (летоп. по вере дает им имя Римляне) Шведами предводительствовал родственник короля Эриха первый Ярл (Майордами) Биргерг (1240). Александр встретил их на Неве при устье Ижоры (где теперь Невская Лавра) и разбил на голову. Биргерг был убит. Эта победа посреди всеобщего поражения от татар была особенно дорога Русским людям и с него соединили неск. легендо Божественной помощи (видение Бориса и Глеба, небесные воины в самой битве). После победы Александр поссорился с Новгородцами (намек на эту ссору можно видеть в словах Новгородцев, сказанных преемнику “А ты не следуй примеру Александра Ярославича”, которые несмотря на обещание не трогать таких-то угодств, все-таки [нрзб.] их) Александр переселился в Псков. Ливонские немцы не только не платили выговоренный Ярославом дани за владение Новгородскими землями, но около этого времени даже сами двинулись на Новгород и Псков. Александр примирился с Новгородцами, звавшими его обратно и разбил ливонцев на льду Чудского озера (Ледовое побоище, 1242). В следующем 1243 г. Александра позвали в орду, делать нечего победителю шведов и ливонцев пришлось ехать бить челом хану (с 1243 г. и начинается собственно эпоха монгольского ига, тут впервые дань закреплена князьями и оформлена их зависимость). Александру хан попенял за долгое отсутствие, но приняли ласково и сделали его князем Невским и после возмущения Андрея, как уже сказано поставили В. князем. Александр Невский положил начало той мудрой политике, которая поддерживалась его братьями и внуками, политика эта (Московская) состояла в полном подчинении хану и предотвращении всяких ссор с татарами, она старалась свести для народа монгольское иго, только к одному платежу дани и в то же время

усиливала (и без того сильную благодаря ханам), В. княжескую власть для свержения ига татарского в будущем, которое возможно было только при объединении России. Следуя этой политике Александр старался примирять татар даже с другими князьями, которые все возмущались мыслью быть под властью язычников. Татары требовали новой переписи и Александр тотчас согласился на нее. Но в Новгороде вече возмутилось этим приказом: “Татары нас еще и не покорили, а уже считают по головам как скот”. Они убили баскаков. Александр сам поехал в орду, где хан уже приготовил уже 50000-ное войско, и просил поручить ему наказание виновных. Хан долго не соглашался, долго Александр валялся у него в ногах и, наконец, получил разрешение наказать виновных, но под контролем баскаков. Они поехали в Новгород и разыскав несколько десятков причастных к убийству казнили их жестокой смертью. Этой необходимой жестокостью не только были спасены от погрома вся Новгородская область, но и другие города получили облегчение. А именно: баскаки так расхвалили неумолимость Александра, что когда потом взбунтовался Суздаль и Ростов, и Александр снова поехал в орду, то хан прямо уже поручил ему наказание виновных без всякого контроля, и будь при этом наказании баскак, от вряд ли бы остался им доволен. Александр сам сдерживал своих сыновей, не хотевших следовать его мудрой политике. Он умер 23 ноября 1263 г. (человек добрейшей души и прекрасной жизни, он причислен к лику святых). За ним на Великом княжении следовали братья его Ярослав и Василий; хотя они и ссорились между собой и с князьями, но относились к татарам твердо держались политики Александра. Последующие за ними сыновья его Дмитрий и Андрей уже воюют друг с другом, интригуют в орде и призывают татар в Россию. Потомство Даниила Александровича (3-го сына) смотрело на дело иначе и из него то пошел род, спасший Россию от монгольского ига, благодаря следованию политики своего великого предка. Русь в это время уже окончательно разделилась на восточную и западную, границей их был Днепр. Вернувшись в свой удел после погрома Даниил Галицкий, вызвал народ из лесов и стал строить города и села. Население городов благодаря своему наибольшему сопротивлению было все вырезано, и чтобы населить города он пригласил поляков, немцев и евреев и пр., дав им на новой родине разные привилегии. Глава обр. он заботился о Галиции и Волынии. Даниил хотел свергнуть татарского ига и посылал послов к папе, обещая [нрзб.] крестового похода на татар католичество. Папа прислал ему королевское достоинство (короля Галицкого) и требовал немедленного перехода в римскую веру, но Даниил тянул, (серьезно он и не думал менять религию), а потом и совсем разочаровался в идее крестов. похода, т.к. их время уже прошло и Иерусалим был опять в руках неверных. Он холодно принял папского легата в Кракове у польского князя и задумал сделать дело один с своими ближайшими соседями. Он заключил союз с поляками, чехами и венграми и

прогнал баскаков, явившихся за данью. На него двинулось татарское войско, и тут все союзники оставили его одного (Венгры и всегда были его врагами, поляки делились на уделы и у них царствовала разногласица и смуты, а чехам было вдоволь дела справляться и с одними немцами). Даниил рассчитал, что разбьет это войско, явится новое еще втрое больше, и потому решил помириться до битвы, имея под руками сильное войско. Так он и сделал, объяснив изгнание баскаков советами злых людей, преимущ. иностранцев, кот. уже и прогнал. Даниил просил мира. Баскаки поставили ему условием мир разрушение городских стен, так много ему стоивших. Даниил согласился и на это. Все стены были снова срыты. (Только в любимом его городке Холюнге благодаря его хитрости жители прикинулись такими грозными и так дерзко ответили на его приказание срыть стены, что щедро смазанный баскак согласился поручить это дело Даниилу одному уже по возвращении его из орды, куда он должен был отправиться. И стены были спасены). Хан принял его как союзника и по соблюдении челобитья и остальных формальностей сделал его правителем все западной заднепровской Руси) Даниилу дали кумысу, он попробовал его и поморщился. Хан ласково пошутил с ним и велел подать ему кубок вина. Честь и пример необычайный в приемах князей, которые обыкновенно все должны были пить кумыс без разговоров). Но сильному Даниилу эта честь ханская показалась “горше всякого бесчестия” как он сам потом выразился своей дружине. Заднепровская Русь замечательна тем, что не обходясь в своих ссорах близлежащих соседей никогда не призывала к себе татар. Впоследствии в ней образовалась Литва, а Галич взяли Поляки.

Литовцы жили между Вислой и Зап. Двиной. Они жили и по Эльбе (Лоба имя Литовское означ. добрая). Самое зап. племя были Пруссы (на латинск. языке среди воинов Боруссы) они занимали земли между Неманом и Вислою, а также неб. части Польши (делились на II племени). [Нрзб.] ими Конрад Моровецкий (Варшава и Галицк) призвал против них Тевтонский орден и дал им на время землю Михайловскую и Добтинскую, с тем чтобы после победы над Пруссами, земли эти ему возвратить, а завоевания разделить поровну. Условие это, Тевтонцы, конечно, не исполнили. Мы будем заниматься исключит. только племенами Жмудью и Литвой.

Русская история. Лекция 13 (один час) 31 окт.

Литва жила в Виленской, - Жмудь в Ковенской губ. (К Литовскому племени некоторые причисляют и Ятвагов, но это вопрос спорный, да и все племя к началу 13 в. было вконец уничтожено соединенными усилиями Русск. и Поляков). До этого времени Литва была мало известна соседям. Религия Литовцев была сходна со славянской (Перун – Перкунг и т.д.), только жрецы составляли здесь особый в высш. степени значительный класс. Они

делились на [нрзб.] жрецов, Кривитов, подчиненный Криво-Кревейту (?) имевшему даже в войнах, большое влияние, чем князья или вернее многочисл. князьки Литовцев и Войделов (певцов рапсодев). Литовский эпос дожил до нас уже в измененном виде (в Пруссии основано общество для исследования Латинско-Литовск старины и литературы, но оно еще покуда в зарождении). Литовцы были бедны (в их лесных продуктах, соседи не нуждались ибо сами имели лесов в волю), и как соседи они были народ [нрзб.]. Вторгались они с целью грабежа (единственно), и в Мазовию, и в Белую Русь, в Волынь и Смоленск). Подчас русские и поляки объединялись для наказания грабителей, шли к ним, побеждали их и облагали данью (веники, лубки), которую брали более по принципу. Литовцы не платили и этой ничтожной дани и бунтовали. В 13 в. у них видно поползновение не на один только грабеж, слабые Белоруссию и Мазовию, они мало-по-малу присоединили себе и ту и другу и еще губ. Гродненскую. Все эти подвиги приписывают Миндовгу современнику Александра Невского. Миндовг, первая достоверно историч. личность Литовск. истории, был в начале маленьким князьком и увеличил свои владения, покорением родственников, земли которых он частью забрал совершенно, частью поставил к себе в Вассальном отношении (из этих вассалов и образовалась аристократия, впоследствии при помощи ученых производившая себя от римских изгнанников, кот. будто посылались из Рима сюда в ссылку, что неверно, т.к. Римляне вряд ли и знали о Литве, а ссыльное место было у них в Румынии). Миндовг все более и более расширял свои владения на юг и, пользуясь хлопотами врагов и татарами, пруссами и пр., задумал взять больш. часть Новгородск. области с Псковом, [нрзб.] Волынь и отнять у немцев, поработенную им страну, но встретил сильный отпор. Ему пришлось драться зараз и с немцами, и с Польшей, и с русскими. Желая отделаться от Западн. врагов, он объявил, что принимает христианство (католичество). Папа был оч. рад этому и крещение совершено торжественно, причем гроссмейстер тевтонск ордена облеченный на этот случай властью папского легата возложил корону на голову Миндовга. Но жадность немцев вскоре нарушила подписанный мир. Они потребовали восточную часть Жмуди и Миндовг должен был уступить ее, твердо решивши со временем отнять эту землю. Алекс. Невск. 8 раз ходил на Миндовга, но без особенного успеха. Когда же обстоятельства отвлекли его на Юг, в Киев и потом он сделался В. Князем, то с Миндовгом был заключен мир, по которому он получил Белоруссию. Миндовг выдал дочь за Шварна Даниловича и заключил союз с Даниилом Галицким. Теперь он пошел добывать уступленную Жмудь и отбросил немцев за Неман. Но вскоре он был убит (еще не старый) из мести, дружинною одного князя (Довмонта) у которого отнял жену. (+ в один год с Алекс. Невск. 1263). Сын его Войшелк принял православие (распространявшееся благодаря своему мирному характеру гораздо быстрее,

чем порабоцавшее, жестокое и кровавое католичество). Крестившись Войшелк пошел в монахи и до + отца жил в монастыре. Но тут он вышел и поклялся 3 года мстить убийцам отца, что им было исполнено в точности. (Довмонт бежал во Псков и сделался его храбр. защитником). Уходя, по истечении 3 лет снова в монастырь, он передал княжению зятю Шварну. Но тот прожил здесь всего год или 1 ½, и должен был удалиться, т.к. Литовцы не вынесли правления чужого князя. Он бежал в 1266 или 67 г. и с этих пор до 1315 г. (Гедимин) история Литвы снова погружается в неопределенность и смутность. (легенд. борьба с тевтонцами). Гедимин (1315) человек храбрый и предприимчив. подобно Миндовгу, - почти без сопротивления завладел Волынью и двинулся на Киев. Он разбил князей при Ирпени и овладел Киевом. Раздробленные, слабые Смоленск и Галич также перешли к нему. И таким обр., в короткое время, Литва заключала в себе Виленск, Ковенск, Гродненск, Могилевск, Смоленск. и часть Витебск. губ. Кроме того, Волынь и Киев. Татары уже не были страшны для новой державы. Во-первых, потому что влияние их было оч. слабо в заднепровск. Руси, а во-вторых, что в самой золотой орде началось разъединение. Амурская, Азиатская орда уже прекратилась в Азии они уже не находили поддержки. Послы их явились, впрочем, к Гедимину за данью. Он принял их очень ласково, одарил, послал подарки и хану, но обязательства платить дань не признал. Когда татары затем послали на него войско, то Гедимин так разбил его, что татары сюда уже более не являлись. С немцами Гедимин воевал оч. удачно и кажд. раз с больш. уроном гонял их за Неман. Сам же смело и свободно ходил к ним за реку и единственное спасение немцев состояло только в укрепленных замках и городах. В Державе Литовск. князей столько было русск. земель и русск. подданных, что князья стали именоваться “Литовскими и Русскими”. Власть Литовцев не только не [нрзб.] Русских, но даже принесла им выгоды. Они освободились от татар, новые-же победители с большой терпимостью отнеслись к их госуд. строю и обычаям, даже сами, будучи менее образованные чем Русские – брали от них многие установления для себя. Русская знать была оч. хорошо принята при дворе Литовск. князей. Русский язык сделался официальным, на нем писались грамоты, велись переговоры с иностранцами. Язычники Гедимины позволяли везде строить правосл. церкви. Сыновей своих поженил на правосл. княгинях. Внуки его уже сами были православные. Кроме того, для русских плативших прежде дань татарам и князю, осталось теперь только одна княжеск. дань, плаченная Литовцам. Словом, Русские оч. легко сошлись и ужились с своими завоевателями.

Лекция 14. (3 ноября).

Гедимин + в 1340 г. и до 1345, происходила борьба за престол между его сыновьями. В. Князем он назначил младшего сына, но старшие сыновья Ольгерд и Кейстут победили брата, и Ольгерд стал В. Кн. (от его княжения дошли до нас первые грамоты с наименованием его В. Кн. Литовск. и Русским, хотя из летописей мы знаем, что так титуловался уже и Гедимин). Кейстут получил Жмудь (т.е. Ковно и Гродненск. земли до Бреста). Ольгерд расширил свои владения и между проч. взял Подолию (Подольск губ. и землю между нею и морем), в котор. тогда жили кочевники, земля-же никуда не принадлежала. Он хотел покорить и восточ. русск. земли и женатый на сестре Тверского князя часто вмешивался в споры Твери с Москвою. 3 раза ходил он в Московскую землю и раз дошел до Москвы, но Дмитрий Донской отсиделся, хотя и принужден был заключить мир и дать обещание более не ссориться (причем Ольгерд выговорил себе право ударить копьём в Москвск. ворота в знак власти). При Ольгерде Русск. элемент приобретает в Литве все большее и большее значение. Говорят, что перед смертью Ольгерд крестился, но факт этот спорен. По смерти его (1377 г.), на престол вступил сын его Ягалло или Ягелло (по польским историкам). Он врасплох двинулся в владевшего западом Кейстута, разбил и взял его в плен при Троках. Кейстут скоро и + в плену (говорят не своей смертью) сын его Витовт, бывший друг Ягелло, бежал к немцам. Магистр Тевтонского ордена Конрад Валленрод решился идти на Ягелло и собрал большое войско. Поход сначала был удачен. Ягелло тянул дело, надеясь на зиму. Он втихомолку примирился с Витовтом и тот тайно покинул немцев и перешел на сторону двоюродного брата. Окруженные врагами в незнакомой страны, немцы начали отступать, но Литовцы, и суровая зима того года умножили более половины войска. Возвратясь домой Конрад сделался оч. жесток и подозрителен. Тайное судилище фем приговорило его к смерти, и он был убит (Мицкевич в своей поэме: Конрад Валленрод называет его литовцем, коварно заманившим немцев в поход, но это не более как поэтически вымысел. Валленрод был кровный немец из мелкопоместного дворянства). Орден целые 20 л. не мог подняться от урона понесенного в этом походе. Витовт получил земли отца и на долгое время, сделался верным союзником Ягаллы. Ягелло предложил руку польской королеве Ядвиги. (После Болеслава Польша дробиться на уделы и слабеет в междоусобиях, постоянные войны за Краков (роль Киева). Католичество и западная культура вполне овладели страной. Ведя беспристранные войны, князья поддерживали главн. образом военный элемент – отсюда усилилось дворянство: Аристократия и Шляхта. Дворяне получили себе низкий, простой класс, освободившись от налогов и податей и взвалили все это на народ, а сами платили только дань крови (т.е. военную службу). Вскоре народ был совершенно закрепощен (так обр. в Польше крепостничество развилось гораздо раньше, чем в России). Бедная Шляхта (однорворт. и

пр.) обладала теми же дворянскими правами как и магистр, и различалась от них только в имущественном отношении. Разница же в правах с крестьянами была громадная. В городах (котор. было вообще немного. (относит. черта славянск. жизни)), народонаселение состояло больш. частью из иностранцев, которые добивались себе от королей разные права. Между проч, самое любимое Магдебургское право. Горожане как были, так и остались чуждыми народу. Вследствие многие из них подпали под власть магнатов. Евреи, гонимые на Запад, нашли здесь хороший прием. Силезия, отделившись от Польши разделила ее с Чехией. В тоже время, Тевтонские рыцари отрезали Поляков от моря. В князьях польских является стремление к единодержавию с целью объединения Польши Из них замечателен король Владислав Локетек разбивший немцев (современник Ольгерда). Но самым выдающимся королем этой эпохи был Казимир III. Он выгнал Венгров из Галича и присоединил Галицию к Польше. В новой земле он учредил староства и раздал их вроде ленов аристократии. С простым народом он обращался до того гуманно и справедливо, что недовольное дворянство прозвало его “хлопским королем”. Евреев (в руках котор. были сосредоточ. все значит. капиталы того времени) не охотно допускал селиться в Польше. Это мера действительно подняла и торговлю, и промышленность Польши, но, к сожалению, Казимир по понятиям того времени, все-таки не мог дать им прав равных с поляками. (как это было напр. во Франции) и вследствие этого евреи не слились с народонаселением и составляли отдельный класс большею частью только эксплуатировавший народ. При Казимире появилось новое законодательное уложение: Вислицкий статут (от Вислицкого сейма). Статут этот частью вошел в Русские и Литовские законодательства. Заботясь о просвещении, он основал Краковский университет. Казимиром прекратилась династия Пяста и на престол был избран Людовик Венгерский (владевший Венгрией на 2/3 населенной славянами). Великий в Венгрии, он был плохим, невнимательным королем в Польше. Желая доставить по смерти престол польский дочери своей Ядвиге, он на Корлицком [???] сейме официально освободил дворянство от всех остальных податей (кроме подат. крови) и дочь его Ядвига стала после него королевой Польской. Еще в детстве она была помолвлена за Австрийского Эрцгерцога Вильгельма, но магнаты, боясь немецк. влияния решили выдать ее за славянского князя. Претендов [sic] на ее руку явилось много, между прочь. Зимовит (единств. остаток Пястов, кроме Силезских князей) Мазовецкий и другие. Явился и Ягелло с объяснение, что в случае брака примет со всеми своими народами католичество. Ядвига напуганная (вероятно Австрийскими) рассказами об его дикости, свирепом зверовидном виде, убийстве дяди. [нрзб.] страшно не хотела дать своего согласия, но духовенство убедило ее пожертвовать собою для религии и спасения целого язычesk. народа. Она согласилась и Ягелло был окрещен. (Русск. Летописи говорят, что

Ягелло с детства был крещен в православие, и христианское имя его было Яков. Между тем вполне достоверен и тот факт, что он был крещен в католичество, а не миропамазан). той глубокой вражды между религиями, кот. началась с 15 в. тогда еще не было и это недоразумение можно объяснить только тем, что Ягелло забыл о своем православном крещении и по незнанию был окрещен вторично). Вместе с ним крестилась и свита. В народе дело обращения пошло оч. быстро, во-первых, потому что жрецы в самом начале были истреблены и в изобилии заменены католич. духовенством, в среде которого было много лиц Литовского происхождения, перешедших сюда из Пруссии, где их всячески теснило духовенство немецкое. Кроме того, для бедного народа были и приманки (напр. шерстяные белые костюмы, заставлявшие многих креститься по неск. раз, чтобы получить побольше пар этого платья). Слияние Литвы с Польшей на которое рассчитывал магнат не состоялось. Слияние с Польшей встретило в Литве сильную оппозицию с Витовтом во главе. Витовт заставил Ягелло признать себя Литовск. князем, якобы с правами наместника, но на самом деле скорее Ягелло подчинялся двоюродному брату, чем Витовт ему. Витовт покорил Смоленск и хотел завладеть Москвою, несмотря на то, что был тестем В. Князю Василию Дмитриевичу. Война длилась долго и наконец река Угра (недалеко от Москвы) была признана границей двух государств. Витовт не успокоился и составил план, окружить Москву своими владениями. Он приобрел влияние в Новгороде и Пскове, и собирался идти на татар (Рязань была ему не страшна, а Тверь была в наилучш. отношениях с Литвой). Крымских татар он разбил и 40 т. побежденных переселил в Литву, где потомки их живу еще и поныне. Затем вместе с Ягеллой, он двинулся на золотую орду, но на бер. р. Ворски был окончательно разбит опекуном молодого хана Баскаком Эдмеем. На западе войны Витовта были удачные. Под Грюневальдом он с Ягеллой разбил громадн. войско немцев (победу собств. выиграла смоляныне, дружно выдержавшие немецк. натиск на центр. Витовт с Литовцами отступили. В это время Ягелло с поляками разбил левое крыло немцев и поспешил на помощь к Славянам). На картине Матейко, как известно главное лицо Витовт, что исторически неверно). Немцы бежали в плохо укрепленный Мариенбург, но литовцы, имевшие войско большею частью состоящее из пленных ополченцев, потеряли время, и немцы, имея время укрепить города, избежали окончательного истребления. Витовту оч. хотелось изолировать своих православн. подданных от влияния Московск. В. К. и главное Московск. митрополита (кот. ставили [нрзб.] литовск. епископов. Во время войны с Москвою православные литовцы и русские по циркуляру митрополита молились за Москву. Витовт вступил в сношения с рязанским патриархом, прося дать для Литвы своего митрополита в Киев. Патриарх отказал. Тогда на соборе литовского духовенства, собранном Витовтом был поставлен в митрополиты киевские ученый болгарин Михаил

Цамна (?)¹⁴²⁶. Витовт не любил поляков и задумал сделаться совершенно самостоятельным. Он отправил послов к папе и императору и те по его просьбе дали ему королевск. титул. (император даже был подобному распадению страшной польско-литовской державы). Коронование было назначено в Бресте; наехали гости, Москва и др., но перехваченные поляками корона и императорск. грамота, так и не явились. Гости разъехались, а старик Витовт вскоре умер от стыда и печали. Сыновья его Сигизмундр и Свидригайло друг за другом правили Литовой. В Польше после Ягелло, правит (1444) Владислав (+ при Варне), а в Литве одновременно с ним другой сын Ягелло Казимир, сделавшийся по смерти брата Польск. королем (В Литву он сначала не хотел ехать и уступил просьбе матери Софии Гроловской [sic])¹⁴²⁷. Тевтонский орден был со временем покорен и находился в вассальных отношениях к Польше. Преемники Казимира, то делят, то соединяют (больш. часть младшие братья послед. польск. кор. после старших) Литву с Польшей.

Русская история Лекция 5 (7 ноября)

(Иловайск. см. стр. 81 изд. 18 – 1879 г.)

Н. Так как ход лекций и изложение предмета очень близко подходит к изложениям Иловайского (Кратк. очерки Русск. Истории), то здесь будет помещаться лишь то, чего нет в учебнике.

Незанятые Литвою русские земли составляли главн. образом громадный Суздальско-Ростовский край: Владимир, Новгород, Псков, Нижний Новгород (по-старому Суздаль) в нем правили (по одним потомки Андрея Ярославича брата Александра Невского; а по другим потомки Андрея Александровича Городецкого (сын Александра Невского). Тверское княжество (занимает нынеш. Тверск. губ. за исключением Торжка, [нрзб] Новгородск.)

(Стр. 82). При татар. Москва была сожжена, но, как и вообще, все города того времени, скоро вновь поднялась из развалин. (Из лесных губерний привозились целые дома, и выставлялись на рынках. В самое короткое время сожженный город принимал уже оч. приличный вид).

Умирая Алекс. Невский раздал сыновьям земли так: Дмитрию Переславль, Андрею Городец, Даниилу Москву (в первый раз самостоятельн. уделом у Александра было всего 7 сыновей). Между братьями началась борьба за Владимир. Андрей призвал татар, Даниил

¹⁴²⁶ Комментарий сверху автора рукописи: Григория Цамблака (Иловайск)

¹⁴²⁷ Имеется в виду Софья Гольшанская

держался то одной, то другой стороны. Чтобы эти его переходы имели политические цели, предположить трудно, так как в конце концов мы видели его на стороне Дмитрия, кот. в это время был отнюдь не в завидном положении. Сын Дмитрия Иван, правивший после отца, не забыл этой помощи отцу, и умирая бездетным завещал свой большой Переяславск. удел “любимому дяди своему, за любовь к нему и к отцу”. Итак, большой Переяславль сделался пригородом маленькой Москвы. При Иване Даниловиче Московский удел заключал в себе уже 8 городов (Москвы, Переяславль, Руза, Серпухов, Звенигород, Можайск, Коломна и пр.). Москва уже настолько сильна и богата, что начинает соперничать за Владимир с Тверью.

(Стр. 83). Татары около этого время [sic] стали магометянами. Первый хан исповедовавший ислам был Узбек (лучший из ханов по летописям).

Выходя за Юрия Кончака приняла христианство и в виде приданного принесла ему ярлык на велик. княж. Владимирское. Михаил беспрекословно очистил Владимир, но приехавший с Юрием баскак подмывал нового В. Князя идти на Тверь и доканать дядю. Юрий, после Михаила просит не трогать вотчину, но в близи Твери был на голову разбит Михалом. Кончака и баскак попались в плен. Баскака вскоре отпустили с почетом, Кончака же в это время на беду Михаила умерла. Юрий вместе с баскаком поехали в орду и обвинили Михаила в отравлении Кончаки (синие пятна на лице покойно и пр.).

Когда на глазах Юрия, Михаила убивали, один татарин стал укорять Юрия в жестокосердии и советовал хоть похоронить тело дяди. Юрий отвернулся и ушел. Тверичи бывшие в орде ночью увезли князя на родину. Сын Михаила Дмитрий Грозные Очи явился в орду и привез свидетелей, вполне оправдавших его отца (все в церкви прощались Кончакой: никаких пятен и ничего подозрительного не видели). Узбек разгневался и позвал Юрия на суд. Когда тот приехал, Дмитрий, не дожидаясь ханского суда, зарубил его топором.

Калита все-таки боялся Александра и ставши Вел. Кн. с татарами пошел на Псков, требуя соперника по ханскому суду. Отлучение от церкви Александра и Пскова (стр. 84). Псковичи все-таки хотят защищаться, но Александр собирает вече и добровольно ночью с семейством уходит в Литву. Когда он через несколько времени вернулся в Тверь, Калита донес об его возвращении. Александр позвали в орду, куда он поехал с сыном Феодором, оба там убиты.

(Стр. 84). Новгород и Псков признали Калиту своим господином. Вместо князей имели его наместников. (Хотя с ними можно было еще меньше церемониться, чем с князьями. Доносы, клеветы и постоянные смены наместников). Новгород платил князю черный бор (сбор с черного народа) в колич. 8000 р. Калита пользовался большим давлением как у

Узбека, так и у сына его Ченибека. Святитель Петр хотя и жил в Владимире, но по долгу гостевал в Москве, где и умер. Тогда митрополит Феогност объявил, что не оставит могилы святителя (похороненного по желанию Калиты-же в Москве) и перенес митрополию в Москву. Калитой (мешок с деньгами) Иоанна прозвали вероятно за его скопидомство. Предположение, что он постоянно носил мешок с медными монетами для раздачи нищим, слабо. Деньги тогда были оч. дороги, и раздавать нищим медные монеты, было б оч. щедрой подачкой для скупого Иоанна Даниловича.

Русская история. Лекция 16 (10 ноября)

(Глав. стр. 85). Получив ярлык Симеон устроил свой въезд во Владимир с небывалой дотоле пышностью.

Чума свирепствовавшая в это время в Европе занесена в Россию торговыми кораблями. Одним говорят, что Ганзой с Сеевера, другие, что с Юга Генуэзцами. Можно принять оба предположения, т.к. чума же черная смерть шла двумя полосами. Одна с Юга, другая с севера. Кусочек земли между ними остался нетронутым.

Дмитрий Донской остался после отца 9 л. Алексей митроп. пробыл в орде 4 г. И выхлопотал ему ярлык. Дмитрия Константиновича Суздальского он лично уговорил помириться с В. Кн. и тут же попросил для него руки Евдокии дочери Дмитрия Конст.

Мелкие уделы в это время начали становиться под покровительство крупных, и никто так хорошо не обходился со своими protégés, как Москва, вследствие чего протекторат ее распространялся на больш. количество мелких уделов.

Вместо прежнего титула Князь Московский и Велик. Кн. Владимирский, князья стали называться В. К. Московский и Владим. (т.к. Владимир совсем не выходил из их рук). Тверские князья также стали называться В. Князьями, их примеру последовали и другие и таким образом развелось много номинальных В. Князей.

(Стр. 86). Новгород отказался платить черный бор. Димитрий посылает войско в Торжок для прекращения сообщения, а другое войско в богатый Двинской край (где были поместья Новгородск. боярства, центр меховой торговли и проч.). Новгородцы просят мира. Дмитрий, боясь, чтобы по примеру Твери они в отчаянии не сошлись с Литвою, согласился на мир, но взял с них громадный выкуп 15000 р., как велика была эта сумма для того времени можно судить по ценам на скот стоил шлем позже при Иоанне III. Лучший бык стоил 2 к. серебр. (15 обыкнов. княжск. медных), 2 овцы 1 к.с. (7 ½ к). В договоре с

Новгородом замечательна строка, а случае борьбы с Литвою или с Татарами, Новгород обязан помогать В. Князю (в договоре с Тверью также, в случае войны с Татарами).

В это время в Россию стали вторгаться мелкие Татарск. орды для грабежа. Они хотя и признавали верховную власть золотой орды, но имели своих ханов. Русск. людям позволялось разве только в крайнем случае выгонять от себя грабителей, но бить их и воевать с ними было строжайше запрещено золотой ордою. Олег Иванов. Рязанский первый разбил и истребил одну такую партию и тем не менее остался в хороших отношениях с ордою.

Дмитрий не разу не был в орде и держал себя с нею хорошо, но благородно и самостоятельно.

Мамай бывший темник (русск. слово начальник 10, 000, но потом вообще полководец), он позволил татарам грабителям идти на Москву. Дмитрий в это время воевал с Тверью, но воеводы его истребили татар (затем Вожа).

Перед Куликовской битвой князья просят Дмитрия держаться вдали от битвы, он соглашается только на одно: на мену доспехов с похожим на него кн. Белосельск. Белозерским и сам в простом войск. одеянии дерется в первых рядах. Белос. Белоз. убит в начале боя.

Оставляя засаду Дмитрий велел в отношении момента выступления на врагов слушаться Борока, а не Владимира (Горячность последнего и опасность Боброка).

Костомаров говорит будто Дмитрий струсил и спрятался в иргу, но это обвинение совершенно голословно.

Русская история. Лекция 17. (1 дек.)

(Илов. стр. 90).

Дмитрий Донской перед смертью сделал договор с Владимиром Андреевичем, по которому тот отказывался от Москвы в пользу племянника.

Василий (большой дипломат) был дружен с Тохтамышем и к нему-то этот последний и бежал от Тамерлана, прося помощи, но Василий помогать отказался. Тамерлан дошел до Ельца и узнав о возвращении своих племен в Азию, круто повернул назад. Весть об его наступлении получена в тот самый день, когда принимали в Москве икону Богоматери (карандашом снизу: Владимирской), перенесенной сюда по воле князя.

(Стр. 91). Василий связал себя договором и с Эдигеем и с Витовтом и вот начав войну, они оба потребовали войска. Василий долго собирал войско и шел оч. медленно, давши в это сразиться на берегах Варских. Затем он поспешил к Эдигею поздравить с победою. Эдигей принял его ласково, даже дал подарки, но не успел Василий дойти до Москвы (причем половина ополчения уже разошлось по разн. городам) как татары явились в Московск. область.

Около этого времени образовалось уже 3 орды, 1-я Сарайская (старая), 2-я Казанская, 3-я Крымская на черн. море. В царствование малолетних Казимира и Владислава враждебные действия Литвы к России (к Москве) ослабевают.

Русская история. Лекции 18 и 19. (5-12 дек.).

Илов. (стр. 100).

Так назыв. Московская партия в Новгороде, не была вечной и неизменной служительницей Москвы, а имела только смысл оппозиции. (Всякая свергнутая на вече правит. партия в ожидании благопр. обстоят. переходила в оппозицию и становилась Московскою). Епископы в Новгороде были выборные (3 бумазая на престо Софийск. собора. Слепец или дитя брали 2 из них, оставшаяся и заключала в себе имя выбранного сименона).

Богатая семья Борецких играла в Новгороде роль флорентийск. Медичи и Миланск. Сфорцо. Стало быть, заклятые враги Москвы и в крайности готовы были скорее перейти к Литве. Повод к походу + арх. Сименона и выборы из 3-х кандид. по-старому. Хотя Иван III и предложил Феофила. Выбран был случайно Феофил, но Иван все-таки придрался к выборам и объявил войну.

(104). В Крыме хан Хаджи Герей “основат. династий”. [нерзб.] борьба между Нордоулоком¹⁴²⁸ и Менгли Гиреем (сыновьями). Нордоул. бежит в Литву, а оттуда в Москву. Иван, приняв Нордоулока ставит свой нейтралитет на вид Менгли Гирею и заключает с ним союз (до смерти верный союзник). Гирей опустошает подолию (в течение одного 16 в. увелено татарами 3 млн. пленных).

(105). В Литве сильное влияние Католич. (хотя еще и [нерзб.]). Князья Острожские Конст. Вас. – Конст. Конст. – православные, печатают впервые славянск. книги. Заклятые враги Москвы (им дорога была свободн. власть в Литве).

¹⁴²⁸ Имеется в виду Нур-Девлета.

Хитрость Александра (пропаганда унии). Венчание Елены (польск. король в будущем), лишение дворцовой церкви, отсылка бояр.

Немцы приходили 2 раза, но каждый раз неурожай, безкормилица, болезни [нрзб] их обратно.

Дмитрий и Фома братья Конст. имп. Виз. Дмитрий [нрзб.] в Море, Фома живет в Риме.

Недовольство народа легатами (крест Леон.). Митроп. хочет ехать из Москвы, но Иланн придал легату характ. посла, оставляет духовенство.

Аристотель Фиорованти строит Успенский и Арханг. соборы, дворец и гранов. палату.

[Л. 84. С. 163]. При Иване III в его владениях было уже 96 гор. 60 старых и 30 молод. они уже не имели права держать войско и были вообще [нрзб.].

Герберштейн посол нем. импер. Вообще послы остались шпионами и для них все выставлялось на показ. Любопытный вздумавши самовольно к ним приблизиться резали уши и носы. С Герберштейном держали себя проще, по-приятельски. Русск. посол [нрзб] ок. этого времени был в Вене, где ему предлагали раздел Польши. П зап. Герберштейна оч. тщательно переведены в студентском [sic] сборнике конца 50-х годов (1 я часть) – полный перевод записок под ред. Устрялова не так точен).

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЦЕРКВИ¹⁴²⁹.

Архив: Учебные планы Академии Художеств и программы отдельных предметов // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1861. Ед. Хр. 1868. Л. 38 об.-Л. 40.

История Русской Церкви.

Начало Христианства в России. Обращение Княгини Ольги. Утверждение христианства при Св. Владимире.

Распространение Христианства внутри России – до Севера.

Распространение христианства в Литве, в Перми, Казани, Астрахани и Сибири.

Бедствия церкви от борьбы язычества с христианством и вообще от духа времени невежественного, дышавшего войною. Мученики: Св. Борис и Глеб, Игорь, Всеволод - Гавриил.

¹⁴²⁹ Программа приводится по сохранившемуся в архиве учебному плану 1868 года. Сохранились два литографированных учебных плана 1870 и 1875 годов. Однако в них несущественные отличия в формулировках.

Бедствия церкви от иноплеменных народов: Половцев, Болгаров и Монголов. Мученики: Преподобный Евстратий, Св. Авраамий, Михаил Черниговский с боярином Феодором и Роман Рязанский.

Устройство Русской иерархии; отношения ее к Константинопольскому патриарху.

Замечательнейшие из митрополитов Киевских: Михаил, Илларион, Св. Константин и блаженный Ефрем. Принесение митрополичьей кафедры из Киева в Владимир и потом в Москву.

Разделение Русской Митрополии.

Замечательнейшие Митрополиты Московские, Святые: Петр, Алексей, Иона и Филипп.

Покушение Западной Церкви подчиняет себе Церковь Русскую: а) при Владимире и Романе – Князе Галицком, в) в период ига Монгольского; с) при Митрополитах: Исидоре, Св. Ионе и Филиппе 1-м и при Царе Иоанне Грозном.

Раскол Стригольников и ереси Жидовствующих и Матфея Башкина с Феодосием Косым.

Печальное состояние просвещения и следствия сего суеверия; семена раскола.

Наблюдения за иконописанием. Дьяк Висковатый – защитник старых икон.

Богослужение Обыденные храмы и разрешительных грамот умершим.

Состояние богослужбных книг. Преподобный Максим – Грек – исправитель книг.

Праздники Русской церкви: Происхождение честных древ Животворящего креста, Знамения Пресвятыя Богородицы, Явление Чудотворной Иконы, Пресвятыя Богородицы, Св. Тихвин, Праздники в честь Владимирской, Казанской и Смоленской икон. Пресвятыя Богородицы, поминовение воинов в Дмитриеву Субботу.

Иноческая жизнь.

а) Затворническая: Пр. Антоний, Исаакий, Никита и Иоанн.

б) Общежительная: Преп. Феодосий, Марк, Антоний Римлянин, Сергей Радонежский, Димитрий [Л. 40] Прилуцкий, Кирилл Белозерский. Евфросинья – Супруга Великого Князя Дмитрия Донского, Савватий и Зосима Соловецкие.

в) Столпническая: Св. Кирилл и Никита.

г) Юродивые: Прокопий Устюжский, Николай Кочанов, Михаил Клопский, Исидор Ростовский, Блаженный Василий.

Учреждение Патриаршества.

Патриаршества Иова и Гермогена.

Служение Троицкой Лавры бедствующему отечеству.

Патриаршества Филарета и Никона.

Стефан Яворский и учреждение Синода.

Исправления Богослужебных книг при патриархах.

Раскол Старообрядцев; возмущение Соловецкой обители, бунт Никиты Пустосвята.

Разделение раскола на толки.

Обличение раскола: Стефан Яворский и Св. Дмитрий Ростовский.

Введение Унии.

Страдание Православных в Литве и Украине.

Подвиги в пользу Православия Митрополита Петра Могилы.

Конец Унии.

ПРИЛОЖЕНИЯ 3.1. ПРОГРАММА КУРСА ИСТОРИИ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Архив: учебные планы Академии Художеств и программы отдельных предметов // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1861. Ед. Хр. 1868. Л. 56-56 об.

Программа курса Истории Русской Словесности.

За 1-ю половину двухлетия 1862-1863.

Отдел 1.

1. Предмет Истории Русской словесности. Значение ее.

2. Способы ее изучения.

Разделение Истории Русской Словесности на периоды.

4. Изустная народная литература: песни, сказки, пословицы.

5. Начало Христианской письменности у Славян. Перевод Евангелия.

6. Древняя духовно-поучительная литератур. Писатели Илларион, Никифор, Св. Кирилл.

7. Древняя историческая литература. Начало летописания и ее значение для истории. Нестор. Содержание Временника.
- 8 Разбор Несторова Временника в историческом и литературном отношении.
9. Поучение Владимира Мономаха.
10. Слово Даниила Заточника.
11. Письменный народный эпос. Содержание Слова о полку Игореве.
12. Значение слова о полку Игореве. Критика его. Сказание о Мамаевом побоище.
13. Повесть о Горе-Злосчасти.
14. Книгопечатание в России. Начало мемуаров в России: кн. Курбский, Араамий Палицын, Котошихин.
15. Влияние на русскую литературу Латино-польской учености. Значение Киевской Академии в истории образования России. Труды Св. Владимира Ростовского и Симеона Полоцкого.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.2. ПРОГРАММА ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ДЛЯ УЧЕНИКОВ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ.

I курс.

1. Разные формы речи. Описательные сочинения: разбор описания Карамзина “Рейнский водопад”, сравнительно с описанием того же предмета Жуковского. Разбор отрывков из сочинений Гончарова “Фрегат Паллада”.
2. Повествование; разные роды исторических сочинений. Разбор отрывков из истории Карамзина и Соловьева.
3. Разбор рассуждений Карамзина “о любви к Отечеству и народно гордости”. Понятие и рассуждение и его частях: определение, разделение и доказательствах.
4. Поэтический язык; отличие поэзии от прозы.
5. Понятие о сказке. Разбор сказок о Бабе-Яге и Лисе.
6. Басня ее развитие; разбор басен Крылова, относящихся к образованию.
7. Былина. Разбор былин об “Илье Муромце”.

8. Баллада. Разбор баллады Жуковского “Кубок” и “Светлана” и баллады Пушкина “Утопленник”

9. Поэма. Содержание и характер поэм Пушкина “Полтава” и “Медный Всадник”, “Мертвые души” Гоголя.

II курс

1. Продолжение изучения эпической поэзии: Роман и Повесть: “Евгений Онегин” Пушкина, “Герой нашего времени” Лермонтова, “Тарас Бульба” Гоголя; содержание главных романов Тургенева. Идиллия: разбор повести Гоголя “Старосветские помещики”.

2. Лирическая поэзия: народная песня, ода, элегия, сатира.

3. Формы драматической поэзии. Содержание и разбор произведений Пушкина “Борис Годунов” и “Скупой рыцарь”. “Недоросль” Фон-визина, “Горе от ума” Грибоедова и “Ревизор” Гоголя.

ПРИЛОЖЕНИЕ. 4. ПРОГРАММА ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА.

Архив: Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860-1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 227-228.

ПРОГРАММА Истории древне-русского искусства

А) Памятники Религии

Б) Памятники исторические и относящиеся к общественной жизни.

Памятники религиозные: историческое обозрение памятников архитектуры (церкви)ю

а) Период Византийский – какие памятники?

б) Период влияния Востока – в чем оно проявилось?

в) Период влияние Запада – в какой степени выработалась у нас своя архитектура и в каких памятниках она проявилась? (В XVI и XVII стол.).

Деревянная архитектура наших церквей.

Церковь. Ее части, видоизменения, формы, кладка, наружные украшения, внутренние части. Колокольня?

Принадлежности, относящиеся к церкви

Мозаики, фрески. Где в каких церквях они сохранились и в каком состоянии.

Правила и обычаи при расписывании наших церквей (у греков и у нас); содержание предметов.

Иконостас исторический и изменение его в наших церквях с XVI века. Походные иконостасы.

Иконография, церкви Восточной – лицевой подлинник: символика в иконографии и её значение: Исторический обзор иконографии – в каких веках, какие были в ней изменения.

Школы?

Утварь и другие церковные принадлежности и их значение.

Одежды священно-служительские; история и периоды ее видоизменения.

Резьба – (скульптура по правилам нашей восточной церкви была запрещена).

Резьба – иконостасов, икон, утварей, подевечеников, мебели и разных урашений.

Резьба на дереве, на слоновой и моржевой кости; на разных камнях – драгоценных и простых.

Резьба на металлах (гравюра).

Металлические изделия: чеканные, басменные, обронные, скамные или филогранные, финифтовые, черневые и пр.

Кресты запрестольные, напрестольные. воздвизательные и патриаршие, царские, тельники (чеканные, резные и литые) и украшенные финифтью.

Ковчеги, оклады на образах, Евангелиях и др.

Кадила, кацеи, ладаницы, подсвечники, лампы, паникадлила, хоросы, блюда, ковши, венцы брачные, репиды, посохи, митры. панагия, дробницы, цаты, гривны и пр.

Шитье: образа, покровы на княжеских и царских гробах, плащаницы, херутви, знамена, шитые походные иконостасы и пр.

Искусство книжное: миниатюры, заставки, заглавные буквы, изображения (в заставках) церквей и сравнение их с современной архитектурой.

Памятники исторические и относящиеся к общественной жизни.

Военные доспехи, оружия, орудия и разные другое принадлежности.

Гражданские: архитектура (дворцы, палаты, деревянные дома и проч.) утвари, одежда и убранства царские, патриаршие, боярские и другие разного рода произведения, употребляемые в общежитии; упряжи, сбруя, экипажи, разного рода рукоделия, ткани, узоры на тканях и пр.

Орнаментистика наша вообще и сравнение ее с другими.

- а) Царские
- б) Военные
- с) Гражданские

ПРИЛОЖЕНИЕ 5. ПИСЬМА ХУДОЖНИКОВ АРХЕОЛОГАМ И ИСТОРИКАМ

6.1. Письмо Г. С. Седова И. Е. Забелину от 17 ноя. 1879 // ОПИ ГИМ. Ф. 440. Ед. Хр. 82. Л. 30-31 об.

Я смотрел рисунок кафтана, о котором Вы писали. Но этот кафтан от боярских кафтанов не будет иметь отличия, хотя цари и жаловали со своего плеча бояр. Опять же такое событие, хотя маловажное как выбор невесты не прилично бы было выходить в обыденном наряде. Ежели так, то в кафтане трудно будет узнать кто он, царь или сын боярский. В книгах говорится, что выходил царь смотреть и больше ничего. Для пишущего историю достаточно сказать одно слово царь, и понятно, в какой бы он не был одежде, как для писателя, так и для читающего достаточно одного слова. Это же слово для художника нуль. Художник должен изобразить фигуру человека так, чтобы кто взглянул: мог бы без ошибки сказать, царь ли это, или боярин, или простой смертный. В журнале Нива у Вс. Соловьева сказано: вот текст из его Истории о Касимовской невесте. (Невесты вздрагивают как листочки осенние, а Фима и не слышит ничего. Машинально поднимает она глаза по направлению к дверям. И видит: выходят бояре важные, а между ними, в парчовой золототканой одежде, в дорогой сверкающей шапке – сам государь видно). В рисунке № 13 о котором Вы мне писали царь принимает посла. Может быть не знатного посла, не приготовлялся принять с церемонией, а попросту неожиданно. К выбору же невесты, царь заранее готовился, то можно думать, что он выходил к ним и в парадной одежде. В Вашей книге Домашний быт Русских цариц сказано (что царь, провожаемый только одним старцем, входя в комнату садится на трон, что невесты одна за другою становятся пред ним на колена и бросив его ногам платок золототканый с жемчугом, удаляются, а по избрании, царскую невесту торжественно вводили в царские хоромы). Стало быть, и выход для избрания невест мог быть торжественным.

Смотрел я в книге Древностей Российс. Госуд. Отд. IV рис. 1. – изображен царь Алексей Михайлович в парадной одежде, а шапочка с камнями, и бармы, по рисунку, видно, что изображение не верно, может быть я ошибаюсь. Именно бармы одно узора, а отделка с тем, что идет от груди до низу, только в увеличенном виде. И так я не знаю на что решиться, а пока буду ждать Вашего искреннего совета.

6.2. Письмо Н. В. Неврева к А. С. Уварову от 5 мая 1875 г. // ОПИ ГИМ. Ф. 17. Ед. Хр. 343. Л. 467-468.

Ожидания мои, что вы многочтимый Граф Алексей Сергеевич удостоите посмотреть картину мою не сбылись. К большому несчастью, мне не удалось застать вас сегодня чтобы посоветоваться относительно исполнения некоторых частей одежды в картине моей. Не

придавая такой цены произведению моему, чтобы вы удостоили приехать посмотреть, решаюсь просить вас разрешить письменно следующие вопросы:

Можно ли некоторых написать без корзно? Носилось ли когда оплечье сверх корзно, как пришлось видеть мне на снимке с иконы IV века надетое сверх шубы? Было ли оплечье всегда формы полукруглой, или возможно допустить и зубцами?

По парчовому подолу княжеской одежды нарисовать узор жемчугом или какой-либо темной краской подобно как носили Византийские императоры? На великокняжеской хоругви написан в картине Св. в.м. Георгий, чтобы написать на других знаменах? Возможно ли допустить, как уже у меня нарисовано Крылатого грифона? Какие бы тексты или изречения написать на каймах знамен?

Смею надеяться, что вы, многоуважаемый Граф Алексей Сергеевич, не откажите помочь мне вашими глубокими знаниями по части древностей и дадите ответ на определенные мною вопросы.

Николай Неврев