

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)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Доронченков Илья Аскольдович

Работа выполнена в Автономной некоммерческой образовательной организации высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге», Международной школе искусств и культурного наследия.

Научный руководитель:

ДОРОНЧЕНКОВ Илья Аскольдович, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина»; профессор, Международной школы искусств и культурного наследия, Автономной некоммерческой образовательной организации высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге».

Официальные оппоненты:

КЛИМОВ Павел Юрьевич, кандидат искусствоведения, заведующий отделом живописи второй половины XIX – начала XXI века, Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей».

ЮДЕНКОВА Татьяна Витальевна, доктор искусствоведения, заведующая отделом живописи второй половины XIX – начала XX века, - Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея».

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет».

Защита диссертации состоится 1 февраля 2024 года в 16.00 на заседании Диссертационного совета 23.1.003.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125375, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125375, Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института:

Автореферат разослан «__» _____ 2023 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



А.А. Аронова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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.

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. 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

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 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.

историческому живописцу и как должны изображаться события национального прошлого³.

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 «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 минувшего⁴.

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 дискуссионным⁵. Под «исторической культурой» принято понимать циркуляцию исторических знаний в обществе, способы восприятия и/или конструирования прошлого и его «использования» в различных целях⁶. Исследователи подчеркивают, что, в отличие от

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 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 française 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.

⁵ 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.*

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

исторического сознания, этот феномен имеет институциональный характер, и его следует рассматривать в тесной связи с идеологией, дидактикой и культурной политикой⁷. Очевидно, что визуализацию прошлого также можно рассматривать в контексте исторической культуры, как один из ее компонентов⁸.

Актуальность исследования. В последние годы в российской гуманитарной науке заметно активизировались дискуссии о нарративах русской истории, которые уже стали предметом научной рефлексии⁹.

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 инструментарий других дисциплин¹⁰. 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 веков¹¹. Исследователей интересует, как он адаптировался в разных странах и почему этот тип картины наиболее часто использовался для репрезентации событий из национальной истории¹². Поворотной точкой в этом отношении стала выставка «Конструирование прошлого», проходившая в Лионе и Бург-ан-Брессе в 2014 году¹³. Организаторы – С. Паку и С. Банн – имели целью разобраться с тем, как следует анализировать исторические картины, скульптуры, предметы декоративно-прикладного искусства на сюжеты из

⁷ Дмитриев А. Н. Указ. соч. С. 10.

⁸ 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.

⁹ 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 Паблшер, 2021.

¹⁰ Alpers S. *Is Art History?* // *Daedalus*. 1977. Vol. 106. No. 3. P. 1–13.

¹¹ Безусловно, что интерес к исследованию «исторического жанра» 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.

¹² *European History Painting in the XIX Century: Mutual Connections, Common Themes, Differences*. Cracovie: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, 2010.

¹³ *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.

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. Серие¹⁴. Эти работы ре-актуализировали проблемы, связанные с исторической картиной как жанровой структурой¹⁵.

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 архитектуре¹⁶, творчества Ф. Г. Солнцева и важного художественно-идеологического проекта николаевского царствования – «Древности Российского Государства»¹⁷, 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 веков¹⁸.

¹⁴ Sérié P. La peinture d'histoire en France 1860-1900. La lyre ou le poignard. Paris: Arthéna, 2014.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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. Калитиной, 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

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 эпохи¹⁹). Исключением является диссертация немецкой исследовательницы М. Шафер, 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 искусства²⁰.

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 тем²¹.

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 меньшее внимание уделяет связям с исторической наукой, литературой и идеологией²².

Среди историков к проблемам репрезентации истории в русском изобразительном искусстве (не только XIX столетия) обращался Е. В. Анисимов²³. Автор пытается деконструировать представления об истории, которые транслируются посредством художественных произведений, и показать, как изображенные события могли происходить в действительности.

костюмь»: археология, национальный стиль и Греческий проект Екатерины II // Искусствознание. 2020. № 3. С. 254-303.

¹⁹ Avkhimovich I.S. Performing The National Past: History On Stage in Imperial Russia: University Of Illinois at Urbana-Champaign, 2017.

²⁰ Schäfer M. Historienmalerei und Nationalbewusstsein in Russland 1860-1890: Inaug.-Diss. Köln, 1985.

²¹ Lang W.K. Das heilige Rußland: Geschichte, Folklore, Religion in der russischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer Verlag, Erschienen 2003. S. 77-148.

²² Самохин АВ. Образ средневековья в русском искусстве XIX–начала XX века: автореф. дис. ... канд. иск. наук: 17.00.04. М, 2010.

²³ Анисимов Е.В. Письмо турецкому султану: образы России глазами историка. СПб.: Арка, 2013; Анисимов Е.В. 100 картин из русской истории. СПб.: Арка, 2021.

В 2018 году М. А. Чернышева составила первую историографию об образах отечественной истории в русском искусстве, главным образом, второй половины XIX века²⁴. Автор справедливо подчеркивает фрагментарность изученности образов национального прошлого в русском изобразительном искусстве XIX века – как среди искусствоведов, так и среди историков²⁵. 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)²⁶. Кроме того, практически неизученным, как отмечает исследовательница, оставался «исторический жанр» в отечественной живописи. Именно в исследовании «исторического жанра» Чернышева видит перспективу изучения образов национального прошлого²⁷.

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 живописи²⁸. 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 его²⁹ и т.д.

По справедливому замечанию Чернышевой, среди визуальных медиумов, на которых представлены исторические сюжеты, именно историческая живопись была лучше

²⁴ 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.

²⁵ Там же. С. 61.

²⁶ Кеменов В.С. В.И. Суриков: историческая живопись, 1870–1890. М.: Искусство, 1987.

²⁷ Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования. С. 472.

²⁸ Там же. С. 465.

²⁹ 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.

всего изучена отечественным искусствознанием³⁰. До сих пор наиболее авторитетными остаются работы М. М. Раковой³¹ и А. Г. Верещагиной³², посвященные русской исторической живописи XIX века. Ракова сосредотачивается на произведениях 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 годов³³. 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 жанр³⁴). Исследовательница выделила несколько тенденций развития исторической картины в это время: «псевдоученический классицизм», «брюлловцы», русско-византийский стиль и тенденция, «связанная с салонным позднеромантическим искусством Запада»³⁵. 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 негативно³⁶.

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. Бенуа³⁷, а в конце столетия – Д. В. Сарабьянов, последний – для того,

³⁰ См.: Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования. С. 461.

³¹ Ракова М.М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. М.: Искусство, 1979.

³² 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.

³³ Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века.

³⁴ 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.

³⁵ Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIX века. С.20.

³⁶ 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.)

³⁷ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. С. 325–340.

чтобы продемонстрировать уникальность творчества В. И. Сурикова³⁸. 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)³⁹. Одна из ее статей специально посвящена влиянию творчества Делароша на русских художников⁴⁰.

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 искусствах⁴¹.

В частности, историк О. Б. Леонтьева предпринимала попытку рассмотреть исторические картины в контексте русской исторической культуры второй половине XIX века⁴². 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 значения⁴³.

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

³⁸ 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.

³⁹ 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 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.

⁴⁰ Чернышева, М. А. Paul Delaroche: The Reception of His Work In Russia // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Т.9. № 3. С. 577–589.

⁴¹ 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;

⁴² 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.

⁴³ Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX столетия. Проблемы и перспективы исследования. С. 469–470.

русской культуре XIX–XX веков была посвящена работа Н. Н. Мутья⁴⁴. 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. Платт⁴⁵. В отличие от Мутья, он не анализирует 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»⁴⁶.

Подробному исследованию образа Петра I и его эпохи в русской живописи XIX столетия посвятила диссертацию британская исследовательница М. Гилкрест⁴⁷. 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 живописи⁴⁸. 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

⁴⁴ Мутья Н. Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX вв. СПб: Алетейя: Историческая книга, 2010.

⁴⁵ Platt K.M.F. *Terror and Greatness: Ivan & Peter as Russian Myths*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2011.

⁴⁶ Ibid. P. 79–129.

⁴⁷ 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.)

⁴⁸ Kain K. *Patriarch Nikon's Image in Russian History and Culture*. Western Michigan University, 2004.

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 восприятию.

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 годов⁴⁹ – время, когда при презентации истории в русском искусстве начинается имитация художественного языка эпохи, к которому относится изображаемое событие⁵⁰. 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 Европы⁵¹, а эпоха в целом предстает своего рода «утраченным раем» европеизированной России.

Объектом анализа в настоящей диссертации являются, главным образом, живописные произведения на сюжеты из национального прошлого⁵².

Следует отметить, что за рамками исследования остаются полотна, посвященные сказочному и полупоэтичному прошлому (к примеру, «Садко» Репина, картины В. М. Васнецова и близкого к нему круга художников)⁵³, несмотря на то, что они составляют

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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.

⁵¹ См.: Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С.93–96.

⁵² В качестве исключения будет кратко рассмотрена скульптура М. М. Антокольского «Иван Грозный» (1871).

⁵³ 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.

существую 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,)⁵⁴. 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 изолировано от истории его организации и архитектурного решения⁵⁵.

Предметом исследования является формирование историческими картинами представлений о национальном прошлом

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;

⁵⁴ 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.

⁵⁵ 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.

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 Москвы⁵⁶, второй половины XIX века, благодаря которой можно проанализировать дискуссии о проблеме жанров: «исторической живописи» и «исторического жанра», а также рецепцию художественных образов отечественного прошлого.

Помимо этого, при работе над диссертацией 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:

⁵⁶ См. список сокращений.

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 историков⁵⁷. 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 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.

⁵⁷ 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.

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 адаптации 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 самоокупаемость. 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 народолюбцев 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).

ОБЩЕЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** выдвинуты цели и задачи диссертационного исследования и обосновывается его актуальность и новизна. Автор рассматривает историографию изучаемого вопроса, которая свидетельствует о степени разработанности проблемы. Помимо этого, описана источниковедческая база исследования, подробно изложены научные подходы, которые применялись автором при интерпретации произведений исторической живописи.

В первой главе диссертации **«Картины на сюжеты из отечественной истории: жанровое определение, общественный запрос и экономика»** рассматривается, какие изменения затронули историческую живопись, как жанровую структуру, во второй половине XIX столетия. Как складывался общественный запрос на сюжеты из национальной истории в русском искусстве, совпавший с адаптацией в России «исторического жанра». Также был затронут экономический аспект бытования исторических картин в Российской империи.

Первый параграф: **«Трансформация жанровой системы в контексте дискуссий о национальной художественной школы в 1860–1870-е годы»** посвящён тому, каким образом обсуждение исторической и жанровой живописи вплеталось в дискуссию о настоящем и будущем национальной художественной школы, конструирование которой началось в этот период. Этот раздел был сосредоточен на анализе разрушения академической иерархии жанров в искусстве Российской империи, который происходил на фоне проведения Великих реформ. С конца 1850-х–1860-х годов отечественные критики все чаще начинают оценивать жанровую систему 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 произведений⁵⁸. В этот период на первое место был выдвинута бытовая живопись, обращавшаяся к воспроизведению повседневной жизни. Жанровая живопись маркировалась как национальное искусство, тогда как «историческая живопись» расценивалось как космополитичное и оторванное от проблем современности. Большинство критиков полагали, что существование «исторической живописи» лишь тормозит процесс формирования национальной школы. Однако существовала и другая точка зрения для которой шаткое положение исторической живописи было синонимом упадка русской

⁵⁸ См.: М. З. Общественный листок // Сын Отечества. 1859. № 20. 17 Мая. С. 525.

художественной школы. Был также сделан вывод о том, 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.

Во многом историческая живопись в 1860–1870-е годы продолжала развиваться в рамках академических программ на большую золотую медаль, и все реже художники обращались к историческим сюжетам после завершения обучения. Ряд критиков предполагал, что существование исторической картины на русской почве невозможно, поскольку историческая живопись стала развиваться во время европеизации, которая активно началась в царствование Петра I. Однако, некоторым рецензентам виделась возможность сохранения исторической картины как актуальный формат при условии ее слияния с жанровой живописью и выбора сюжетов из русской истории.

Второй параграф: **«Формирование запроса на сюжеты из русской истории. Национальная история между «исторической живописью» и «историческим жанром» в 1860–1890-е годы»** посвящён тому, когда возникла общественная потребность в картинах на сюжеты из национальной прошлого, а также тому, что критики и журналисты, писавшие об искусстве, подразумевали под «изображением русской истории». В 1860-е годы, после отмены крепостного права, в русской исторической мысли начинает выстраиваться оппозиция государственной школы и т.н. «народной истории»⁵⁹. Последняя воспринималась как подлинная история в отличие от «официальной» историографии, базирующейся на «государственных актах и если не фальсифицированных, то казенных источниках»⁶⁰. Очевидно, что ряд критиков реалистического толка хотели видеть в живописи отражение значимых событий именно народной истории, а не официальной. Помимо прочего, следует подчеркнуть, что историческая картина должна была носить дидактический характер. Однако, в 1860-е годы началось критическое отношение к историческим персонам. Одним из факторов невозможности её прежнего состояния стала де-героизация деятелей прошлого, которые прежде представлялись в идеализированном виде, как полубоги. Скорее всего именно эта переоценка исторических персон и стала причиной расхождения в понимании целей и

⁵⁹ В частности, И. Е. Забелин рассматривал поворот к народной истории в одной из своих методологических статей, см.: Забелин И. Е. Современные взгляды и направления в русской истории (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.

⁶⁰ 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.

задач «исторической живописи», о которых шла активная полемика на протяжении 1860-х годов.

Кроме того, в этом разделе рассматривается как критики и художники той поры определяли жанровую принадлежность картин из национального прошлого. Каким образом, сложилось распределение произведений на сюжеты из русской истории к «исторической живописи» или к «живописи народных сцен», как это соотносилось с понятием анекдота в русской культуре. В качестве примера разного понимания определения «историческая живопись» была проанализирована дискуссия вокруг программы «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»⁶¹, которая была задана ИАХ в 1861 году. В результате рассмотрения примера с «Софьей Витавтовной» был сделан вывод о том, что с расшатыванием академической иерархии жанров в исторической живописи, художники-академисты снизились 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 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 ситуацию⁶², 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 персон⁶³. 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 событий⁶⁴.

⁶¹ В качестве конкурсантов по этой программе выступали: П. П. Чистяков, К. Ф. Гун, Н. Д. Дмитриев, Б. Б. Вениг, В. П. Верещагин.

⁶² Винд Э. Указ. соч. С. 396.

⁶³ 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.

⁶⁴ Московские заметки. Г. Пукирев и его выставка // Голос. 1874. № 327. 26 ноября (8 декабря). С. 3.

В этой части также рассматривается, как в Российской империи адаптировалась историческая картина нового типа. Также было показано, что «исторический жанр» можно понимать двояко: с одной стороны, как анекдотические сцены из жизни известных людей прошлого, с другой как – жанровые сцены в обстановке предшествующих эпох⁶⁵. Были показаны основные требования, которые выдвигались к этому типу исторической картины. В частности, одним из основных требований к новой исторической картине выдвигался «научный» подход в изображении событий минувшего⁶⁶. 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 сочинениям⁶⁷. 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 археологию⁶⁸, поскольку самым важным было передать на полотне подлинные эмоции исторических героев в конкретный момент, анализ художником их психологического состояния⁶⁹. Подчеркнем, что коренным отличием от старой классицистической картины, где главный персонаж должен был предстать как идеальный человек, наделенный универсальным набором качеств, в произведениях «исторического жанра» деятели прошлого могли быть представлены индивидуально, не становясь моральным образцом поведения для зрителей⁷⁰. Стремление

⁶⁵ 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 веке, на что обращает внимание, в частности, Стасов. Двойное значение определения «исторический жанр» акцентируется в работах: Gaechtgens 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.

⁶⁶ 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; Чукцеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца.

⁶⁷ «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.

⁶⁸ В. Г. Шварц // Живописное Обозрение. 1880. № 52. 27 декабря. С. 519.

⁶⁹ Буслаев Ф. И. Задачи современной эстетической критики // Русский Вестник. 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.

⁷⁰ Об отличительных особенностях «исторической живописи» и «исторического жанра», см. подробнее: Duro P. Op. cit. P. 700–704.

к документальной точности было обусловлено тем, что живописцы должны были достигнуть эффекта правдоподобия того, что происходит на полотне⁷¹.

Большая часть произведений, изображающих события русской истории, распространявшийся в живописи с 1860-х годов, по своей жанровой структуре относились именно к «историческому жанру», как например, произведения В. Г. Шварца, который стал его в искусстве Российской империи. Также были рассмотрены механизмы проникновения в Российскую империю «исторического жанра» (т.е. либо по репродукциям произведений, либо если молодому художнику удавалось поехать за границу, либо знакомясь с произведениями современной западной живописи из коллекций русских собирателей) и продемонстрировано, что немалая часть художников ориентировалась на творчество Делароша и его последователей. Таким образом, было показано, что историческая живопись развивалась по общеевропейскому пути. В то же время, в России появился, по-видимому, уникальный тип презентации истории, который оформился благодаря «Утру стрелецкой казни» В. И. Сурикова, где отсутствует основной герой-деятель. Вместо него основным персонажем картины становится – народная масса.

В третьем параграфе: **«Картины на сюжеты из русской истории: некоторые экономические аспекты»** рассмотрена инфраструктура создания исторических полотен. Отчасти недостаток исторических картин в Российской империи можно было объяснить дороговизной их «производства», часто художники, которые их создавали, рассчитывали на самокупаемость, что некоторым образом составляет специфику российской ситуации – масштабные полотна на исторические сюжеты в странах Европы обычно предполагали заказ от государства, различных общественных институтов или частных меценатов. На основе архивных документов были выявлены эпизодические государственные заказы картин на сюжеты из русской истории. Кроме того, был проанализирован редкий случай спонсирования художника, который смог построить карьеру профессора исторической живописи (В. П. Верещагин). Также было уделено внимание тому, как заказы картин различными институциями (например, Историческим музеем) и конкурсы художественных обществ стимулировали развитие исторической картины как жанра и поощряли обращение художников к национальному прошлому.

Во второй главе **«Исторические знания в художественной среде: вопросы функционирования»** удалось показать, базируясь на ранее не введенных в научный оборот архивных материалах, как преподавалась русская история в МУЖВЗ и ИАХ, как

⁷¹С. 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 Clio: A Study of Representation of History in Nineteenth-century Britain and France. P. 57–60.

отличались стратегии в её преподавании. Помимо этого, были рассмотрены другие источники получения художниками знаний о родной старине: исторические издания, консультации с историками и прослушивание их лекций.

Первый параграф: «**Преподавание русской истории в художественных учебных заведениях Российской империи в середине-второй половине XIX века**» построен на анализе стратегии преподавания русской истории в ИАХ и МУЖВЗ в контексте актуализации концепции «просвещённого художника» в царствовании Александра II. В 1840 году по распоряжению от имени императора Николая I было внесён ряд кардинальных изменений в устав ИАХ, в результате которых было упразднено училище для казённокоштных воспитанников и начался прием на обучение только вольноприходящих молодых людей⁷². 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 университете⁷³, ИАХ должна была сосредоточиться на профессиональной подготовке будущих творцов⁷⁴. Последствием этого решения явилось значительное снижение уровня общего образования у русских художников. Недостаток образования у художников стал существенно ощущаться к концу 1850-х годов. 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 анахронизмы⁷⁵. 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 институтах Российской империи (ИАХ и МУЖВЗ⁷⁶) начинают вводиться курсы научных дисциплин, в числе которых была русская история.

⁷² Подробнее об этом см.: Молева Н. Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963. С. 257

⁷³ Однако, в Николаевское царствование образование было привилегией высших слоев общества – при нем был введен запрет на прием крепостных в университеты. (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.

⁷⁴ Об упразднении воспитательного училища, см.: Молева Н. Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. С. 257).

⁷⁵ См.: Т-в Годичная выставка Императорской Академии Художеств // Сын Отечества. 1858. № 21. 25 мая. С. 607).

⁷⁶ До присоединения в 1865 году Московского дворцового архитектурного училища – МУЖВ.

Процессы преподавания русской истории во многом были реконструированы благодаря ранее не введенным в научный оборот неопубликованным источникам, также были установлены имена преподавателей, которые читали историю в обеих институциях.

В первую очередь было рассмотрен процесс обучения истории в МУЖВЗ, где образовательные дисциплины были включены раньше, чем в ИАХ, в 1858 году. Были проанализированы обстоятельства включения дисциплины в учебную программу и детально рассмотрены принципы ее преподавания. В МУЖВЗ чтение лекций по русской истории считалось более важным элементом обучения молодого художника, живущего в древней русской столице, недели преподавание античной мифологии, археологии и изучение иностранных языков. Подробно были рассмотрены программы преподавания русской истории и их изменения с 1860 по 1870-е годы. Если в 1860-е годы русская история преподавалась новаторски и адаптировалась под запросы художников, то к середине 1870-х годов курс превратился в обычный курс лекций по учебнику Д. И. Иловайского, как это было принято в других учебных заведениях Российской империи.

При этом ситуация в ИАХ была несколько иной. В 1860-е годы началось частичное реформирование ИАХ, закрепившееся составлением нового Устава в 1859 году, которое было поручено И. П. Арапетову (1811–1887) – чиновнику Министерства Императорского Двора⁷⁷. В последствии самой главной из них институция расценивала возобновление преподавания научных дисциплин для воспитанников, которое делало образование будущего художника полноценным⁷⁸. 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 году⁷⁹.

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

⁷⁷ 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 // РГИА Ф. 472. Оп. 18 (111/948). Д. 81; Гинзбург И. В. К истории Академии художеств во второй половине XIX века // Вопросы художественного образования. 1974. Вып. IX. С.6–7.

⁷⁸ В частности, это педалировалось в академических отчетах середины 1870-х годов, см., напр.: 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.

⁷⁹ Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1874 г. по 4-е ноября 1875 г. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1876. С. 3.

друг с другом, по-видимому для того, чтобы у воспитанников была возможность получить цельное образование. Согласно просмотренным документам приглашенные преподаватели по научным дисциплинам 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.»⁸⁰. Однако сведений о том давались ли воспитанникам ИАХ какие-либо объяснения на этот счет со стороны преподавателей по наукам найти не удалось. 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 изображения⁸¹.

Однако, преподаваемые в ИАХ предметы были слабо адаптированы к художественной практике, за исключением истории древнерусского искусства, которая специально создавалась для того, чтобы дать импульс развитию исторической живописи на сюжеты из русской истории. 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. Сведения, которые получали художники по истории в ИАХ, 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 полотно⁸². Не удивительно, что впоследствии критики нередко замечали существенные ошибки при воспроизведении событий прошлого в исторических картинах учеников и профессоров ИАХ.

Также в этом разделе была показана дискуссия вокруг необходимости преподавания русской истории воспитанникам художественных учебных заведений. Находились среди критиков и те, которые предполагали, что юные творцы должны сосредоточиться на специализированных задачах.

Второй параграф: **«Циркулирование знаний о национальном прошлом в художественной среде»** посвящен тому, какие сведения получали художники о национальном прошлом вне художественных институций при помощи консультаций с

⁸⁰ 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; Выписки из журнала Совета Академии Художеств. 1860–1878 гг. // РГИА. Ф. 789. Оп. 18. Д. 1. Л. 17 об.).

⁸¹ См., напр.: О назначении программ на звание профессора, академика и свободного художника и об открытии Конкурса // РГИА. Ф. 789. Оп. 3. 1860. Д. 145. Л. 6.; Назначении 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.

⁸² W. Художественные новости. Из Петербурга // Русские Ведомости. 1880. Т. 145. № 2. Февраль. С. 910.

историками и археологами, чтению исторических сочинений или посещению лекций специалистов.

В этом разделе были проанализированы способы работы художников с историческим материалом, изучения костюмов и предметов быта, издания, на которые они могли ориентироваться (например, труд Ф. Г. Солнцева «Древности Российского государства»). Также было продемонстрировано, что несмотря на то, 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 веков⁸³. 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.

Помимо этого, было сосредоточено внимание на консультациях историков и их советах художникам при изображении тех или иных событий национального прошлого. В этом отношении основное внимание было сосредоточено на фигуре И. Е. Забелина – одного из авторитетных историков среди художников, который был основателем историко-бытовой концепции русской истории. В работе были рассмотрены идеи, которые высказывал учёный по поводу воспроизведения национального прошлого в русском изобразительном искусстве, которая заботила его до конца его жизни. Также была в деталях рассмотрена переписка с М. П. Клодтом, в которой Забелин подробно проанализировал картину «Терем царевен» с точки зрения верной передачи подробностей допетровской домашней жизни и положения женщины той поры. Пристальное внимание было уделено лекциям И. Е. Забелина и М. О. Микешина, в которых с разных точек зрения раскрывалась проблема взаимодействия между историками и художниками. Забелин был сосредоточен на проблеме изображения типических черт народа и его быта в исторической перспективе. Также был сделан вывод о том, что Забелина занимали вопросы воспроизведения прошлого потому что ему было важно подчеркнуть значимость формирующейся в ту пору истории домашней жизни, которая впоследствии перерастет в историю повседневности. В свою очередь во второй половине XIX века увеличилось

⁸³В основном художники могли ориентироваться на костюмы, хранящиеся в гардеробных Императорских театрах, при создании которых опирались на археологические труды. ИАХ, МОЛХ, Комитет Общества взаимного вспомоществования русских художников выдавали художникам отношения на их получение. См.: Переписка Московского общества любителей художеств с конторой 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.

число произведений воспроизводящих обрядовую сторону допетровской Руси, однако до появления работ Рябушкина на рубеже XIX–XX веков, они оставались театральнокостюмированными сценами. Микешина интересовала проблема достоверности передачи событий прошлого на полотне, художник полагал, что необходима строгая научная критика произведений изобразительного искусства. Впоследствии в истории русского искусства возникали казусы критического рассмотрения историками исторических картин (в частности, реакция специалиста по истории русского раскола Н. И. Субботина на «Боярыню Морозову»). Подобные примеры в истории русского искусства служат 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 недопустимы. Кроме того, они свидетельствуют о заблуждениях Микешина о необходимости столь строгой научной критики произведений искусства со стороны учёного сообщества.

Кроме того, была предпринята попытка реконструкции круга чтения художников по русской истории, в которые входили помимо «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина и «Истории России с древнейших времён» С. М. Соловьёва, также работы Забелина, Костомарова, Устрялова, популярные статьи в журналах «Нива», «Русский архив» и «Русская Старина». Благодаря анализу круга чтения художников Российской империи, появилась возможность 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 в своих исторических полотнах. 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. Очевидно оно 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.

Также в ходе анализа циркулирования знаний в художественной среде был сделан вывод о том, что и публика далеко не всегда владела прочным запасом знаний о

национальной истории, чтобы квалифицировано судить о произведениях художников. Кроме того, было показано, что художники воспринимали прошлое, в основном через предметы материальной культуры, потому им было важно с археологической точностью передать детали, историкам было важно, чтобы в картине была верно выражена значимость, изображенного исторического события.

Третья глава диссертации **«Произведения изобразительного искусства на сюжеты из русской истории и представления о национальном прошлом в русском обществе второй половины XIX века»** строится вокруг анализа отдельных живописных произведений (или групп произведений), которые вызвали дискуссии о проблемных или наиболее спорных событиях отечественного прошлого, и которые впоследствии формировали представления о тех или иных его эпизодах у поколений потомков.

Первый параграф завершающей главы исследования – **«Какой должна быть русская история на картине: проблемы воспроизведения национального прошлого в русской критике второй половины XIX века»**, посвящен тому как образ отечественной старины формировался художниками. Подавляющее число произведений изображало противоречивые события национальной истории, что вызывало нередко скепсис консервативных критиков, которые хотели увидеть на полотнах прославление прошлого страны. В то же время, ряд художников, центральным среди которых был Маковский, сознательно создавали произведения, идеализирующее допетровское время как эпоху подлинно национальную по своим духовным ценностям и визуальному облику.

Во втором параграфе: **«Образ петровского и пост-петровского времени в русском изобразительном искусстве»** рассмотрены картины из петербургского периода русской истории, сведений по которому с 1860-х годов стало появляться всё больше благодаря рассекречиванию архивных документов. Нередко полотна, которые рассматриваются в этой части диссертации, были связаны с текстами, которые выпускала «Вольная русская типография» А. И. Герцена и Н. П. Огарева.

В первую очередь, подробно проанализирована картина К.Д. Флавицкого «Княжна Тараканова» (1864), которая стала одним из первых примеров обращения художника к событиям XVIII столетия в русском искусстве. Критиков смущало то, что художник изобразил полулегендарное событие гибели самозванки во время наводнения в 1777 году. В действительности Елизавета Тараканова умерла от туберкулёза в 1775 году. Показано, что Флавицкий намерено привлёк внимание публики к «Княжне Таракановой», изобразив её как красивую молодую женщину в каземате Петропавловской крепости, чтобы спровоцировать публикацию документов о тёмной странице русской истории. В работе удалось продемонстрировать, что спустя несколько лет после появления картины

Флавицкого, государственные чиновники опубликовали документы о самозванке. Однако, в национальной памяти закрепилось именно представление о том, что княжна Тараканова погибла во время наводнения, и именно сильный и яркий визуальный образ Флавицкого стал тому причиной.

Вторым примером, который был разобран в этом параграфе, стала картина Н. Н. Ге – «Пётр I, допрашивающий царевича Алексея в Петергофе» (1871). Произведение было проанализировано в контексте общественных представлений пореформенной эпохи. Конфликт между Петром I и царевичем Алексеем, изображённый Ге, рассматривался публикой через призму проблемы «отцов и детей», которая находила отражение и в исторических трудах той поры. Также в диссертации показано, что Ге не ориентировался на работы Костомарова, когда писал свою картину, как это представлялось раньше⁸⁴. С опорой на работу М. Гилкрист⁸⁵ было проанализировано каким образом Ге цитировал в своём произведении детали голландских картин XVII века. В конце раздела, посвященного «Петру и Алексею» Ге был сделан вывод о том, что после появления картины история гибели царевича Алексея стала активнее воспроизводиться в произведениях изобразительных и словесных искусств. Она положила начало образу Петровской эпохи как трагического, кризисного периода национальной истории, который закрепился в культуре Российской империи в последующее десятилетие.

Картина «Шуты при дворе Анны Иоанновны» (1873) В. И. Якоби третий пример, разобранный в этом параграфе. Картина Якоби вызвала приобретший политический оттенок скандал в русском художественном сообществе. В первую очередь, мы рассмотрели, как создавалась картина, как художник изучал дворцовые интерьеры и портреты. Также было показано, что Якоби ориентировался при написании своего полотна на живопись по фарфору XVIII века. Как явствует из нашего анализа, картина Якоби была запрещена к показу на академической выставке из-за неблагоприятного сюжета, который высмеивал представителей русской аристократии, играющих в чехарду перед

⁸⁴ 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 консультациях Костомарова во время написания Ге картины писала М. А. Чернышева, однако исследовательница делает оговорку о том, 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.

⁸⁵ Gilchrist M. M. Images of Petrine Era in Russian history painting. P. 180.

больной Анной Иоанновной, поскольку так она бросала тень на персону монарха. Есть основания допустить, что картина была задумана как политическая сатира и была провокацией, учитывавшей либеральные ожидания публики, но вместе с тем рассчитывалась на широкий скандальный резонанс и финансовый успех.

Третий параграф: **«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»** посвящен первому самостоятельному историческому полотну художника. Реконструируя реакцию на «Царевну Софью» Репина, мы показали, как картина была связана с актуальными дискуссиями в области психологии и физиологии, а также, как она соотносилось с интересом историков к изучению психологии исторических деятелей прошлого. В этом отношении продуктивным было применение инструментария интеллектуальной истории. Также было установлено, с какого момента современный естественнонаучный контекст перестал быть актуален при восприятии картины, в результате чего современный зритель лишился важных «ключей» к пониманию репинского образа сестры Петра I.

В четвёртом параграфе **«“Что же это за эпидемия Иоаннов?!”: Образ Ивана Грозного в русской исторической живописи 1860–1890-х годов»** была рассмотрена группа произведений, на которых изображался первый русский царь. Как было показано в работе, клишированный образ Ивана Грозного, сложился в начале 1860-х годов, когда В. Г. Шварц создал картон «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1861) (впоследствии художник напишет эту же композицию масляными красками). Поначалу современники сдержанно отреагировали на это полотно, однако впоследствии репрезентация Ивана Грозного как мрачного старика, погруженного в тягостные раздумья, стала общим местом живописи и скульптуры второй половины XIX века (хотя, безусловно, существовали и другие варианты репрезентации первого русского царя).

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. Традиционно политическая модель в Российской Империи строилась через метафору семьи, государь

рассматривался как отец, а народ, соответственно, как его дети⁸⁶. 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 аллегория безумной власти. Естественно, подобный подтекст полотна вряд ли мог понравиться Государю и его окружению.

Пятый параграф: **«Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова: историческая картина без героя и реакция современников** сосредоточен на анализе первой самостоятельной работы Сурикова. Отличительная черта картины – главным героем в ней является народная масса, а не какой-то конкретный исторический персонаж. Петр I демонстративно расположен на заднем плане. «Утро стрелецкой казни» Сурикова ставит перед исследователями существенную проблему определения её жанровой принадлежности, поскольку она не вписывается ни в рамки академической исторической живописи, ни современного для той поры «исторического жанра». В разделе было проанализировано и то новшество, которое привнес художник «Утром стрелецкой казни» в историческую картину как в жанровую структуру, и то как это полотно было связано с осмыслением русским обществом второй половины XIX века петровских преобразований в качестве одной из главных трагедий русской истории. Также в диссертации было рассмотрено, как «Утро стрелецкой казни» Сурикова стало оцениваться с точки зрения современных политических событий и приобрела в некоторых случаях актуальные коннотации, которые, очевидно, не могли закладываться художником. Известно, что картина была впервые показана на IX выставке ТПХВ, 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 его убийцами существенно отразились на восприятии как выставки в целом, так и картины Сурикова.

Шестой параграф: **«Боярский свадебный пир в XVII веке» К. Е. Маковского: модернизация исторической живописи и “консервативная утопия” в царствование Александра III** был посвящён картине, на которой национальное прошлое было представлено максимально идеализированным. Как было показано в работе, с демонстрации этого полотна началось позиционирование Маковского как самостоятельной фигуры, притягивающей на лидерство на русской художественной сцене. В частности, было рассмотрено, как полотно художника соотносилось с современными визуальными практиками (например, панорамами и живыми картинами) и воздействовало на модернизацию исторической живописи в России. Таким образом Маковский старался

⁸⁶ Подробнее, см.: Golstein V. Op. cit. P. 247–253.

популяризировать своё творчество у разных слоёв населения. Также было выявлено, как творчество Маковского и, в первую очередь его «Боярский свадебный пир», встраивались в идеологический контекст царствования Александра III. Было показано, как картина способствовала формированию идеализированного образа патриархального строя Московского царства XVII века. Помимо этого, опираясь на выявленные архивные источники и рецепцию картины в русской печати восстановлена история показов «Боярского пира» в Российской империи. Также было рассмотрено, как произведение Маковского стало частью конструирования «экспортного» образа русского прошлого, рассчитанного не столько на идеологическое влияние, сколько на коммерческий успех.

В Заключении подведены итоги проведенного исследования. С одной стороны, отмеченные картины вызвали 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 диссертации, встраивались в различные, иногда мало соотносящиеся друг с другом нарративы русской истории, которые создавались различными общественными силами. Также сделан вывод о том, что развитие исторической картины в этот период можно разделить на два этапа. 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 и консервативно настроенных общественных кругов – как в случае с полотном Репина «Иван Грозный и сын его Иван», спровоцировавшим учреждение цензуры художественных выставок. В то же время, на этот этап приходится становление идеализированного образа прошлого, который ярче всего был воплощен в произведениях Маковского, изображающих эпизоды боярской жизни допетровского времени как квинтэссенцию исконно русской жизни православного Московского царства, выступавшего в это время идеальной моделью отношения монарха и народа. Также рассматриваются перспективы дальнейшего изучения проблем репрезентации истории в визуальной культуре Российской империи.

Основные положения диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях (общим объемом 10,4 л.).

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ, и Scopus:

1. 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.
2. Чукчеева М. А. Проблема «национального» в отечественном искусстве: дискуссия об историческом и бытовом жанрах живописи в русской прессе 1860-х годов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. - Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова. - СПб.: НП-Принт, 2020. - С. 351–362. Scopus
3. 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. - 2020. - Т. 6. - № 4. - С. 28–51. Scopus
4. Чукчеева М. А. Картина Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе»: исторические источники и восприятие современников // Искусствознание. - 2021. - № 2. - С. 172–201.
5. 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. - № 3. P. 271–323. Scopus

Статьи в других изданиях:

1. Чукчеева М. А. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца // Художественная культура. - 2017. - № 1 (19). - Онлайн. Режим доступа: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html> (15.12.2017).
2. 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.
3. Chukcheeva M. Hidden Histories and Historical “Truth”: Konstantin Flavitsky’s Princess Tarakanova of 1864 and How Art Helped Change the Understanding of

Russian History // 19th-century Art Worldwide. - 2023. - Vol. 23. - Issue. 1. -
Онлайн. Режим доступа: <https://www.19th-artworldwide.org/spring23/chukcheeva-on-konstantin-flavitsky-princess-tarakanova-of-1864> (22.05.2023)