

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет» НИУ
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Кафедра «Теология, культура и искусство»

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Зав. кафедрой, д.и.н., д.иск., проф.
_____/ Н.П. Парфентьев /
« ____ » _____ 2019 г.

**ВОССОЕДИНЕНИЕ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ И СИБИРИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. ОСОБЕННОСТИ
ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕМЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. НЕЯСОВА**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ – 50.04.03 2019. номер зачетной книжки _ 304-426 ВКР

Руководитель, д.иск., проф.
_____/ Н.В. Парфентьева /
« ____ » _____ 2019 г.

Автор
студент группы СГ-245
_____/ О.А. Антипина /
« ____ » _____ 2019 г.

Нормоконтролер, ст. преподаватель
_____/ Ю.Л. Косякина /
« ____ » _____ 2019 г.

Челябинск 2019

РЕФЕРАТ

Антипина О. А. Воссоединение народов Поволжья и Сибири в отечественном изобразительном искусстве. Особенности воплощения темы в творчестве В.И. Неясова. – Челябинск: ЮУрГУ, СГ-245, 2019 — 78 с. – 1 прил, библиогр. список — 43 наим.

Ключевые слова: отечественное изобразительное искусство, тема воссоединения народов России, творчество В.А. Неясова.

Объект исследования дипломной работы – произведения исторического жанра в отечественном изобразительном искусстве XIX-XX вв., посвящённые теме воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией, как художественный контекст, для выявления особенности воплощения этой темы в творчестве художника В. А. Неясова.

Предмет исследования – особенности реализация сюжета в произведении В. А. Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией» в контексте художественных традиций в раскрытии темы в отечественной исторической живописи XIX-XX веков.

Цель дипломной работы – выявить особенности воплощения темы воссоединения народов Поволжья и Сибири в отечественном изобразительном искусстве, и проанализировать особенности воплощения темы в творчестве В. А. Неясова на уровне средств художественной выразительности.

Задачи:

1. изучить основные вехи развития исторического жанра в живописи;
2. выявить и проанализировать основные подходы к изучению исторической живописи;
3. обозначить проблему сюжета в исторической живописи и провести типологический анализ сюжетов;
4. проанализировать сюжет «Воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией» в отечественной исторической живописи XIX-XX веков;

5. рассмотреть морально-этические аспекты толкования художниками исторических событий;

6. сравнить полученные данные с особенностями работы художника В. А. Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией», выявить своеобразие творчества художника в воплощении темы.

В ходе проделанной работы изучены основные вехи развития исторического жанра в живописи, выявлены и проанализированы основные подходы к изучению исторической живописи, проведён типологический анализ сюжетов в исторической живописи, рассмотрен морально-этический аспект толкования художниками исторических событий. Полученные данные были сопоставлены с особенностями работы художника В. А. Неясова над сюжетом «Воссоединение волжских народов с Россией» и выявлены основные черты характерные для художника в воплощении темы.

Оглавление

Введение	7
Глава 1. Тема воссоединения народов Поволжья и Сибири в отечественной исторической живописи	11
1.1. Развитие исторической тематики в изобразительном искусстве.....	11
1.2. Отражение темы воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией в отечественном изобразительном искусстве.....	35
Глава 2. Особенности воплощения темы воссоединения народов в творчестве В. А. Неясова в контексте произведений отечественной исторической живописи.....	49
2.1. Особенности композиционного построения произведений предшественников В. А. Неясова.....	49
2.2. Анализ композиционного построения картины и особенности воплощения темы в произведении В. А. Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией».....	55
Заключение.....	61
Библиографический список.....	64
Приложения.....	69

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования выражается в характерных особенностях современной культурно-исторической ситуации, когда Россия продолжает обретать новые границы. Необходимо проследить, как и какими средствами в изобразительном искусстве формировался образ исторического события, связанного с расширением границ государства, выявить своеобразие воплощения этого образа в творчестве выдающегося уральского художника В. А. Неясова.

Степень научной разработанности проблемы. Учеными уже исследованы характерные особенности формирования основных сюжетов в историческом жанре русского изобразительного искусства. Выявлена типология сюжетов, рассмотрены и представлены подходы в художественном толковании основных исторических событий. К этим трудам мы обращаемся в ходе проведения исследования. В нашей работе необходимо проследить и обозначить характерные особенности в толковании художниками сюжета воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией.

Еще М. В. Ломоносов в работе «Идеи для живописных картин из российской истории»¹ предложил уникальный ряд исторических тем/сюжетов охватывающих основные вехи развития государства Российского. Разработка ломоносовских «Идей» способствовала развитию исторической живописи XVIII в. Об этом свидетельствует факт, что с самого начала в Академии художеств класс исторической живописи имел главенствующее положение. Предложенные темы оказались востребованы Академией художеств, что послужило основанием

¹ См.: Васильев Ю. А. Михаил Васильевич Ломоносов — зиждатель и подвижник российского историописания. Статья 4. Мозаичный проект Ломоносова в фокусе инновации/ Ю. А. Васильев // Московский гуманитарный университет, Информационный гуманитарный, портал «Знание. Понимание. Умение»; Васильев Ю. А. М. В. Ломоносов как зиждатель и подвижник Российского историописания. Статья 3. Живописный Ломоносов: познание возвышенного в Российской истории посредством изобразительного искусства / Ю. М. Васильев // Горизонты гуманитарного знания (2015) — <https://cyberleninka.ru/article/n/mihail-vasilievich-lomonosov-kak-zizhditel-i-podvizhnik-rossiyskogo-istoriopisaniya-statya-3-zhivopisnyy-lomonosov-poznanie>; Васильев Ю. А. Идеи М. В. Ломоносова в русской исторической школе / Ю. М. Васильев // Знание. Понимание. Умение. (2014) — <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-m-v-lomonosova-v-russkoy-istoricheskoy-shkole>.

для создания русской национальной школы живописи и такого явления как русская историческая картина.

Для наиболее ёмкого анализа системы жанров в изобразительном искусстве и того как сюжеты согласуются с жанрами мы предлагаем в качестве примера теорию поэтических родов Г. В. Гегеля². Как и М. В. Ломоносов он опирается на сюжет при составлении своей классификации. В неё входят: эпос, лирика, драма, – которые выделяются по принципу разного соотношения объекта («мир в его предметном значении») и субъекта («внутреннего мира» человека) от его теории жанров. Для теории жанров Г. В. Гегель вводит другую пару понятий – «субстанциальное» (эпос) и «субъективное» (лирика). В. Г. Гегель тем самым затрагивает тему авторской интерпретации исторического сюжета. О чём говорят исследователи из следующего блока научной литературы, который мы выделяем.

М. М. Бахтин³ выдвигал теорию «памяти жанра» и «имманентной памяти» литературы, которая не зависела от индивидуального кругозора автора. Где происходила концепция бесконтактной передачи традиции и «большой объективной памяти человечества», преодолевающей географические, языковые, культурные и ментальные границы». С проблемой забвения и реконструкции событий прошлого художники справляются через интуитивное и психологическое толкование события. А. Ю. Маненок⁴, М. А. Чернышёва⁵, Ю. А. Васильев⁶ и А. Г. Верещагина⁷ в своих исследованиях развили озвученную М. М. Бахтиным идею.

² Гегель Г. В. Ф. Родовое и жанрово-видовое деление художественной литературы / Г. В. Ф. Гегель // https://studopedia.ru/10_307088_vopros---rodovoe-i-zhanrovo-vidovoe-delenie-hudozhestvennoy-literaturi.html.

³ Попова И.Л. Проблема памяти и забвения: М. М. Бахтин о механизмах сохранения/стирания следов традиции в истории культуры / И. Л. Попова // *Studia Litterarum*, 2016 — <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-pamyati-i-zabveniya-m-m-bahtin-o-mehanizmah-sohraneniya-stiraniya-sledov-traditsii-v-istorii-kultury>.

⁴ Маненок А. Ю. Дух времени и проблематика в работах И.Е. Репина (на примере картины «Иван Грозный и его сын Иван») / А. Ю. Маненок // *Горизонты гуманитарного знания*.: 2015.

⁵ Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования / М. А. Чернышева // *Вестник СПбГУ. Искусствоведение*. 2018. Т. 8. Вып. 3; Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования / М. Чернышева // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 8, no. 3 (2018): 460–79. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>.

⁶ Васильев Ю. А. Михаил Васильевич Ломоносов — зиждатель и подвижник российского историописания. Статья 4. Мозаичный проект Ломоносова в фокусе инновации / Ю. А. Васильев / Московский гуманитарный университет, Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение».

⁷ Верещагина А. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века / А. Верещагина. - Л.: Искусство, 1973; Верещагина А. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века / А. Верещагина. — М.: Искусство, 1990.

При рассмотрении подходов к изучению исторической живописи мы опирались на труды Ф. В. Шеллинга, Г. И. Лессинга.

Ф. В. Шеллинг⁸ при изучении особенностей исторической живописи учитывал, что не только действительное сходство с предметом делает картину исторической, но необходимо наличие символического образа. Тогда живопись будет символически-исторической, где идея стоит на первом месте и символ изыскивается для изображения идеи. Этот подход продолжает расширять границы исторической картины как явления носящего культурный характер, а не только лишь документальный интерес.

Г. Э. Лессинг в трактате «Лаокоон, или о границах поэзии и живописи»⁹ делает акцент на передаче времени в изобразительном искусстве. Предлагает анализировать произведения через нахождение в сюжете трёх характерных фаз события. Подход художника к их выделению и говорит об уровне живописного произведения и возможности отнесения его к историческому жанру.

Таким образом, теоретическую и методологическую основу данной работы составили работы, позволяющие рассматривать следующие проблемы:

- подходы к изучению исторической живописи (Ф. В. Шеллинг, Г. И. Лессинг);
- типологию сюжетов изобразительного искусства (М. В. Ломоносов, Г. В. Гегель);
- психологические аспекты восприятия произведений изобразительного искусства (М. М. Бахтин, А. Ю. Маненок, М. А. Чернышёва, А. Г. Верещагина, Ю. А. Васильев).

Объект исследования: произведения исторического жанра в отечественном изобразительном искусстве XIX-XX вв., посвящённые теме воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией, как художественный контекст, для выявления особенности воплощения этой темы в творчестве художника В.А. Неясова.

⁸ Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. - М.: Изд. Мысль, 1965.

⁹ Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М.: Худож. лит., 1953. - С. 385—516.

Предмет исследования: особенности реализации сюжета в произведении В.А. Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией» в контексте художественных традиций в раскрытии темы в отечественной исторической живописи XIX-XX веков.

Цель исследования: выявить особенности воплощения темы воссоединения народов Поволжья и Сибири в отечественном изобразительном искусстве, и проанализировать особенности воплощения темы в творчестве В.А. Неясова на уровне средств художественной выразительности.

Задачи исследования:

- изучить основные вехи развития исторического жанра в живописи;
- выявить и проанализировать основные подходы к изучению исторической живописи;
- обозначить проблему сюжета в исторической живописи и провести типологический анализ сюжетов;
- проанализировать сюжет «Воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией» в отечественной исторической живописи XIX-XX веков;
- рассмотреть морально-этические аспекты толкования художниками исторических событий;
- сравнить полученные данные с особенностями работы художника В.А. Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией», выявить своеобразие творчества художника в воплощении темы.

Методологическая база: философская эстетика как один из значимых подходов, искусствоведческий подход.

Методика исследования. Общенаучные методы познания (анализ, синтез, абстрагирование).

Конкретные методы: культурно-исторический, сравнительный, типологический, метод стилистического анализа, иконологический метод, иконографический метод.

Структура работы: исследование состоит из введения, двух глав, Заключения, библиографического списка и приложения.

Глава 1. Тема воссоединения народов Поволжья и Сибири в отечественной исторической живописи

1.1. Развитие исторической тематики в изобразительном искусстве

Первые изображения исторических событий появились в Европе в эпоху Возрождения. Источником сюжетов для исторических картин Возрождения стала античность. Мифологические сюжеты были первыми историческими картинами. Степень реального и воображаемого, то есть альтернативного действительности, как то боги, существующие в мифах и легендах, были поначалу не в пользу действительной реальности. Таким образом, мы не всегда в полной мере может выделить качества, присущие исторической живописи. Картины исторического жанра трудно выделить в отдельную категорию из-за присутствия в ней черт другого жанра (полижанровость). Если художник изображает историческое событие, то неизбежно в нём появляется изображение людей, а это уже включение портретного жанра, ведь автор картины должен правильно изобразить историческое лицо. Если на полотне отражается война как историческое событие, то есть смысл относить картину и к батальному жанру. Обычно художник изображает событие, важное для человечества или определённого народа, и выражает своё отношение к этому событию. Таким образом, историческая картина всегда обращена к настоящему, какое бы событие в ней ни отражалось: из глубокой древности или современное. Традиционно исторический жанр сформировался таким образом, что в него включаются и мифологические, и библейские сюжеты. Рассмотрим, как шло развитие исторического жанра, начиная с эпохи Возрождения.

Первые исторические изображения этой эпохи были монументальными: А. Мантенья создал цикл произведений, посвящённых победам римского полководца («Триумф Цезаря»), Пьеро делла Франческа создал фреску «Победа императора Константина над Максенцием», а Рафаэль – фреску «Афинская школа» (1511). Рафаэль по поручению папы Юлия II начал роспись парадных залов (станцев) Ватиканского дворца. Его фрески – это аллегорические изображения человеческой деятельности: «Афинская школа» – философия, «Диспут» – богословие, «Мудрость, умеренность и сила» – правосудие, «Парнас» – поэзия. Рафаэль считал, что это четыре основания, на которых должно основываться человеческое общество: разум (философия, наука), доброта и любовь (религия), красота (искусство), справедливость (правосудие). На фреске изображены исторические лица, в том числе философы Эпикур, Пифагор, Сократ, Платон, Аристотель, Диоген и др.

XVII век, как известно, – эпоха стиля барокко и классицизма. Для этих стилей характерны динамика, патетика, часто аллегоричность. Картина П. Рубенса «Битва греков с амазонками» (1618) писалась по заказу. В основе сюжета – древняя эпическая легенда. Пенфесилия, царица амазонок, выступила со своими амазонками во главе троянского войска против греков. Сначала сила была на её стороне: греки уже дрогнули и начали отступать. Но на помощь грекам пришли Ахилес и Аякс Теламонид, могучий Ахилес пронзил её копьем вместе с конем. Лишившись своей героической предводительницы, амазонки были разбиты. На картине изображён бой (батальный жанр): переплетение тел людей и животных. Каждая деталь, каждое тело и предмет до мелочи проработаны художником. Мифологический сюжет создан на полотне в соответствии с современной Рубенсу политической ситуацией: Тридцатилетней войной в Европе (1618-1648).

Знаменитая картина Рембрандта «Возвращение блудного сына» (1668-1669) посвящена евангельской притче. Испанский художник Веласкес создал не менее известную картину исторического и батального жанра «Сдача Бреды».

Н. Пуссен известен в основном как исторический живописец. Он создал исторические картины, наполненные духом героизма. «Похищение сабинянок» (1634-1635) является иллюстрацией легенды римской истории. Спустя три месяца после основания Рима произошло похищение женщин соседнего народа сабинян. Рим был наполнен жителями, из которых женаты были только немногие, поэтому римляне решили похитить чужих женщин – на картине Пуссена изображен как раз этот момент похищения. Как истинный представитель классицизма, Пуссен принимал идею превосходства абсолютистского государства над частным человеком, над обществом, а разума – над чувствами. Римляне разлучают девушек с их матерями и отцами, но художник морально как бы оправдывает их, ведь это было необходимо для роста и процветания Рима, который должен был стать центром мировой империи. Слева на пороге храма первый царь и основатель Рима - Ромул (в красном плаще) вдохновляет своих воинов на это деяние (мы бы сказали сейчас: злодеяние). Классицистическая линия исторической живописи продолжилась в творчестве Ж. Л. Давида «Смерть Марата» (1793). Картина посвящена событиям Великой Французской Революции. Журналист радикальной газеты «Друг народа», лидер якобинцев, Марат был ярким сторонником якобинского террора. Заболев кожной болезнью, он не выходил из дома и, чтобы облегчить свои страдания, принимал ванны. 13 июля 1793 г. он был заколот ножом в своей квартире дворянкой Шарлоттой Корде. Картина очень лаконична по сюжету и по использованию художественных средств.

В эпоху романтизма проявился особый интерес к фольклору. Романтиков интересовали различные исторические эпохи, их своеобразие. Именно в эпоху романтизма создаётся жанр исторического романа. Историческая основа картины Э. Делакруа «Резня на о. Хиос» (1824) – расправа турок 11 апреля 1822 г. над жителями греческого острова Хиос за то, что островитяне поддержали борцов за независимость Греции. Из 120 000 жителей острова около 115 тыс. были православными греками, остальные католики, турки и евреи. По приказу турецкого паши убивали детей до 3 лет, мальчиков и мужчин старше 12 лет и

женщин старше 40 лет. Оставшиеся жители были обращены в ислам. После этого остров потерял своё хозяйственное значение. Население Хиоса до сих пор так и не восстановило свою былую численность. Событие, которое потрясло всю Францию, Жерико изобразил выразительно и трагично.

2 июля 1816 г. у берегов Сенегала потерпел крушение фрегат «Медуза». Был построен плот длиной 20 и шириной 7 м. 17 человек решило остаться на фрегате, а 147 человек перешло на плот. Плот был перегружен, на нём было мало провианта и никаких средств управления и навигации. Люди на лодках обрезали буксировочные канаты, чтобы в них не стали перебираться с плота, оставив тем самым плот на произвол судьбы. Все на лодках, включая капитана и губернатора, добрались до берега. На плоту же происходила катастрофа: в первую же ночь дрейфа 20 человек было убито или покончило жизнь самоубийством, десятки людей погибли в борьбе за наиболее безопасное место, были смыты волной за борт. Провизия быстро иссякала. На четвертый день в живых осталось только 67 человек, начался каннибализм. На восьмой день выжившие выбросили за борт слабых и раненых. Все эти подробности потрясли общественное мнение некомпетентностью капитана судна и недостаточностью попыток спасения потерпевших. Жерико в своей знаменитой картине «Плот Медузы» соединил мёртвых и живых, надежду и отчаяние.

Основоположником исторического жанра в России был А. П. Лосенко. Его картины на исторические и библейские сюжеты: «Чудесный улов» (1762), «Жертвоприношение Авраама» (1765), «Каин и Авель» (1768), «Зевс и Фетида» (1769), «Святой апостол Андрей Первозванный» (1769), «Владимир перед Рогнедой» (1770), «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, картина не закончена). Историческая картина «Чудесный улов» (1762) написана на евангельский сюжет. «Однажды, когда народ теснился к Нему, чтобы слышать слово Божие, а Он стоял у озера Геннисаретского, увидел Он две лодки, стоящие на озере; а рыболовы, выйдя из них, вымывали сети. Войдя в одну лодку, которая была Симонова, Он просил его отплыть несколько от берега и, сев, учил народ из

лодки. Когда же перестал учить, сказал Симону: отплыви на глубину и закиньте сети свои для лова. Симон сказал Ему в ответ: Наставник! мы трудились всю ночь и ничего не поймали, но по слову Твоему закину сеть. Сделав это, они поймали великое множество рыбы, и даже сеть у них прорывалась. И дали знак товарищам, находившимся на другой лодке, чтобы пришли помочь им; и пришли, и наполнили обе лодки, так что они начинали тонуть. Увидев это, Симон Петр припал к коленям Иисуса и сказал: выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный. Ибо ужас объял его и всех, бывших с ним, от этого лова рыб, ими пойманных; также и Иакова и Иоанна, сыновей Зеведеевых, бывших товарищами Симону. И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков. И, вытащив обе лодки на берег, оставили все и последовали за Ним» (Евангелие от Луки 5:1-11). Последователями А. Лосенко были художники И. Акимов, П. Соколов, Г. Угрюмов.

В первой половине XIX в. исторические картины в России создавались в академическом стиле. И здесь, прежде всего надо вспомнить художников А. Иванова, К. Брюллова.

Во второй половине XIX в. большинство картин исторического жанра были созданы на сюжет исторических событий России: В. Суриков «Боярыня Морозова» (1887), «Переход Суворова через Альпы» (1899), «Утро стрелецкой казни» (1881), И. Репина «Бурлаки на Волге» (1873), «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1893), «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения её в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей её прислуги в 1698 г.» (1879), «Иван Грозный и сын его Иван» (1885), В. Васнецова «Богатыри» (1898), а также полотна Н. Ге, А. Рябушкина, А. Бенуа, Е. Лансере, В. Серова и др.

Обратимся к работе В. Сурикова «Меншиков в Березове». На картине изображён Александр Меншиков, бывший фаворит Петра I, который за государственные интриги по приказу Петра II был отправлен в ссылку в город Берёзов. Меншиков изображён с детьми, все погружены в думы о прошлом. В

образе Меншикова – эпоха Петра I. Он был яркой личностью, так и изображён на картине (портретный жанр). Ситуация его не сломила, сильный дух и уверенность в себе не были поколеблены ни обстоятельствами, ни обстановкой. Старшая дочь Мария, прижавшаяся к отцу и задумавшаяся о чём-то, полностью разделяет судьбу семьи и не ропщет; сын Александр, снимающий воск с подсвечника, также изображён не лишённым надежды на будущее, как и младшая дочь Александра, изображённая художником как жизнеутверждающее начало. Художники XX в. также часто обращаются к историческому жанру: П. Д. Корин «Русь уходящая» (1932); триптих «Александр Невский» (1942-1943); А. П. Бубнов «Утро на Куликовом поле» (1943-1947). Художники второй половины XX-начала XXI в. наполняют свои исторические полотна сложным философским и символическим содержанием: В. Е. Попков, Т. Г. Назаренко, И. С. Глазунов и др. У И.С. Глазунова много исторических полотен: «Внуки Гостомысла: Рюрик, Трувор и Синеус», циклы «Русь» (1956), «Поле Куликово» (1980) и др. Он является автором живописного полотна «Вечная Россия», представляющего историю и культуру России за 1000 лет.

В целом русская историческая живопись обрела себя, начиная с XVIII века. В условиях подъема национального самосознания возрос интерес к русской истории. Волновавшие общественное сознание вопросы социального и политического устройства государства, идеи гражданственности, патриотизма, общего нравственного идеала человека эпохи могли найти свое воплощение в сюжетных композициях исторических картин. Историческое изобразительное искусство второй половины XVIII века содействовало распространению исторических знаний среди сравнительно широких кругов просвещенного российского общества. Помогало более глубокому пониманию исторических фактов, ко многим из которых и привлек внимание Ломоносов своими предложениями. В речи, подготовленной Ломоносовым к предполагавшейся в конце 1764 г. торжественной инаугурации «Академии трех знатнейших художеств — живописи, скульптуры и архитектуры», он призывал художников к поиску

собственного пути, а не копированию и заимствованию мифологических сюжетов зарубежных живописцев, которое «едва уже не до отвращения духа чрез многие веки повторяет древняя Греческая и Римская, по большей части баснотворные деяния». В российской истории с ее замечательными сюжетами предлагалось «российские деяния показывать».

Ломоносовская деятельность имела огромное значение. Разработанные им «Идеи для живописных картин из российской истории»¹⁰ являются источником для исследования исторических взглядов самого Ломоносова. Но представляется, что еще в большей степени определение исторических сюжетов для картин и описание их композиций имели значение для тогдашних российских живописцев: художники 1760-х гг. еще просто не имели источника, откуда они могли черпать сюжеты для написания исторических картин: русские летописи в то время еще не были изданы. Примечательно, что будущий директор Академии художеств Антон Павлович Лосенко написал в «изъяснении» к собственной картине «Владимир и Рогнеда», что из-за слабой изученности российской истории он «не мог сделать лучше, в чем и Академии уже известно, сколько мне стоило трудов». Ломоносов понимал, что летописи малодоступны художникам, поэтому старался изложить сюжеты подробнее, часто опираясь в своих описаниях на летописные миниатюры.

Разработка ломоносовских «Идей» способствовала развитию исторической живописи XVIII веков. Об этом свидетельствует факт, что с самого начала в Академии художеств, класс исторической живописи имел главенствующее положение. Поскольку заказ императрицы на создание «Идей» был передан Ломоносову через президента Академии художеств И. И. Бецкого, несомненно, что предложенные темы, оказались востребованы Академией художеств. Следует подчеркнуть, что данный процесс проходил в условиях создания национальной школы, начало которой было положено постановлением Сената от 23 октября 1757 г. об основании Академии «трех знатнейших художеств — живописи, скульптуры и архитектуры» в Санкт-Петербурге, в марте 1764 г. Екатерина II

¹⁰ Васильев Ю. А. Идеи М. В. Ломоносова в русской исторической школе / Ю. М. Васильев / Знание. Понимание. Умение. (2014) — <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-m-v-lomonosova-v-russkoy-istoricheskoy-shkole>.

утвердила устав и регламент Академии. Первыми ее учениками стали Антон Лосенко, Иван Ерменев, Федот Шубин, Федор Рокотов, Василий Баженов, Иван Старов и др.

В жанре исторической живописи происходило обогащение и укрепление идейных основ художественного творчества, появление новых общественно-философских и этических идеалов. 60-е годы XVIII в. являлись переломным периодом в изобразительном искусстве: господствующим художественным стилем становился классицизм, пришедший на смену стилю барокко. Специалисты в области искусства констатируют, что Ломоносов вырос и сформировался как художник в традициях искусства барокко и в своем художественном творчестве следовал принципам этого стиля, однако его «Идеи» пронизаны идеалами классицизма, и темы, предложенные им, нашли свое воплощение у художников этого направления. Классицизму как направлению и как художественному стилю присуще обращение к разуму человека, что было близко Ломоносову — ученому и просветителю. Характерные для классицистической традиции патетика, велеречивость, риторика, трагическая поэтика, монументальность форм легли на благодатную почву знаний и навыков, усвоенных Ломоносовым в период его обучения в учебных заведениях России и Германии. Эстетика классицизма придавала огромное значение общественно-воспитательной функции искусства. Неслучайно, что ломоносовские темы, посвященные морально-этическим проблемам, свойственны искусству классицизма: столкновение личных и государственных интересов, добра и зла, умение жертвовать собой ради высших целей, становление личности, драматическое столкновение гуманности, справедливости, милосердия, великодушия с жестокостью и деспотизмом¹¹.

Эстетика классицизма устанавливала строгую иерархию жанров. Жанры делятся на «высокие» (в живописи — исторический, мифологический и религиозный жанры, сфера которых — государственная жизнь или религиозная

¹¹ Антипин Л. Н. Ломоносов - художник. Мозаики. Идеи живописных картин из русской истории / Л. Н. Антипин // Сказочная дорога (2016) — https://iling.spb.ru/lomonosov/pdf/PSS_6.11.pdf.

история, их герои — монархи, полководцы, мифологические персонажи, религиозные подвижники) и «низкие» (в живописи — «малый жанр» — пейзаж, портрет, натюрморт). Каждый жанр имел строгие границы и четкие формальные признаки, не допускалось никакого смешения возвышенного и низменного, трагического и комического, героического и обыденного. Одной из важнейших черт классицизма было обращение к античному искусству как высшему образцу и опора на традиции высокого Возрождения. Интерес к прошлому проявился в появлении портретов исторических деятелей — ранее в портретной живописи преобладала салонная тематика: модными типажам являлись милостивые героини с одинаковым приветливо отрешенным выражением лица. В классицистическом стиле создавалась целая портретная галерея: Ф. С. Рокотов. Портрет М. И. Воронцова; И. П. Аргунов. Портрет графа П. Б. Шереметева; А. П. Лосенко. Портрет А. П. Сумарокова и портрет Ф. Г. Волкова и др.

Предложенное Ломоносовым направление изучения российской истории при помощи средств изобразительного искусства, в первую очередь живописных картин, было представлено автором как эмпирический проект. Однако сам способ эстетического постижения истории, предложенный Ломоносовым, содержит в себе гораздо более глубокий смысл. Это была одна из многих блестящих догадок великого русского мыслителя. Ломоносовский взгляд соответствовал духу европейского Просвещения, в котором художественное творчество сопровождала рациональная рефлексия, сосредоточившаяся на категории возвышенного. В эпоху Просвещения тематика возвышенного стала важным возбудителем художественного чувства: категория возвышенного во второй половине XVIII в. пользовалась невероятным успехом — она подверглась глубокому осмыслению. Произведение искусства воспринималось в качестве носителя знания. Пафос возвышенного служил действенным основанием просветительских идей.

Воплощение ломоносовских тем в российском искусстве активно проявилось уже в 1760–1770-е гг. Так, программа для первого выпуска Академии художеств в 1767 г. была дана художникам из тем Ломоносова в следующей

формулировке: «О заключении миру российского князя Олега с греческими царями Львом и Александром пред стенами Константинопольскими», что соответствует ломоносовской теме 17. По итогам голосования лучшей признали картину И. А. Ерменева, ему присудили золотую медаль, а картина была оставлена в академическом собрании лучших произведений мастеров, преподававших или учившихся в Академии. Судьба картины неизвестна. В следующем, 1768 г., Совет Академии вновь объявил ломоносовскую тему и дал выпускникам программу «О отмщении древлянам великою княгинею Ольгою за убиение мужа ея Игоря» (тема 1). Золотую медаль получил С. Ф. Сердюков. Картина не сохранилась. В 1770 г. ломоносовская тема «Горислава» была дана Советом не только для выпускников, но и на соискание звания академика живописи. Для выпускников она была взята прямо из «Идей», поскольку отличалась большей разработанностью и подробностью, а на соискание звания академика — из «Древней Российской истории», так как давала больший простор для выражения индивидуальности художника. Многие выпускники получили медали за эту работу, обладателем звания академика стал А. П. Лосенко, к тому времени уже признанный художник, за картину «Владимир и Рогнеда» (вернувшись после длительной заграничной поездки, Лосенко в 1769 г. возглавил натурный и исторический классы академии, позднее до конца своей жизни, до 1773 г., был ее директором). На эту же тему учениками скульптурного класса Ф. Ф. Щедриным и М. И. Козловским были исполнены два барельефа: первый получил золотую медаль за барельеф на тему «Посягательство Рогнеды на жизнь Владимира», второй — золотую медаль за барельеф под названием «Князь Владимир, проснувшись, отклоняет удар, наносимый ему Рогнедой». Тема «Горислава» впоследствии предлагалась Советом Академии художеств еще дважды — в 1795 и 1811 гг. Ломоносовская формулировка этого сюжета, отличающаяся многоплановостью и психологической глубиной, позволяла художникам по-разному раскрывать его: «Владимир, взяв за себя насильно Рогнеду, или Гориславу, княжну полоцкую, после на других женился и ее

оставил. По нескольких годах, захав в данное ей место увеселительное, и лег ночевать с нею. Горислава, хотя отомстить обиду и смерть своего отца и братьев, умыслила князя сонного зарезать, но он, по случаю проснувшись, схватил ее руку с ножом и велел готовиться на смерть, чтобы она, убравшись во всю княгине приличную, богатую утварь, ожидала его к себе с саблею и была готова к смерти. Как Владимир пошел к ней в спальню, чтобы умертвить, малолетний сын его Изяслав, от Гориславы рожденный, по научению материну внезапно выскочил из потаенного места с обнаженною саблею и в слезах сказал: "Мать моя не одна. Я ее должен защищать. Пока жив. Убей меня прежде, чтобы я смерти ее не видел". Владимир умиляясь опустил руки и после уволил Гориславу с сыном на удел в Полоцк, в ее отчину».

В конце XVIII в. основную тематику Академии художеств составляли библейские сюжеты, а также темы из античной истории и мифологии. Однако в начале XIX в. к сюжетам из русской истории вновь вернулись. Назначенный в 1800 г. президентом Академии художеств А. С. Строганов предложил слушателям выбирать темами для своих работ сюжеты из отечественной истории. Преображение реальных событий в художественное произведение является олицетворением живой связи прошлого и настоящего. Понимание прошлого в реализме, как направлении живописи, с особой силой проявилось в отражении возвышенного, наполненного в российской истории драматическим содержанием. Трагическое начало полотен позволяет воссоздать поведение людей ушедших эпох. Произведения изобразительного искусства доносят до нас дух времени, зрительные образы, состояние и поведение людей разных эпох. Они делают призрачной стену времени, отделяющую современность от прошлого. Подвижническое начинание М. В. Ломоносова, связанное с разработкой сюжетов для картин по русской истории, в начале XIX в. продолжил Н. М. Карамзин. В 1790 г. в письме из Парижа Карамзин пишет: "Больно, но нужно сознаться, что у нас до сего времени нет хорошей российской истории, т. е. писанной с философским умом, с критикой, с благородным красноречием. Тацит, Юм,

Робертсон, Гиббон - вот образцы. Говорят, что наша история сама по себе менее других занимательна: не думаю; нужен только ум и талант. У нас был свой Карл Великий - Владимир, свой Людовик XI - Царь Иоанн, свой Кромвель - Годунов, и еще такой государь, которому нигде не было подобных: Петр Великий. Время их правления составляет важнейшие эпохи в нашей истории и даже в истории человечества; его-то надобно представить в живописи, а прочее можно обрисовать, но так, как делали свои рисунки Рафаэль или Микеланджело".

Интереснейший эпизод истории русской художественной критики первого десятилетия XIX в. — развернувшаяся в журнальной периодике дискуссия о сюжетах для исторической живописи. Начало обсуждению темы было положено в статье Н. М. Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», напечатанной в 1802 г. с подзаголовком «Письмо к господину NN» под псевдонимом «О. О.» в журнале «Вестник Европы» (Ч. 6. № 24). Возражения Карамзину высказал А. И. Тургенев, поместивший в 1804 г. в журнале «Северный вестник» «Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории» (Ч. 2. № 6; подпись — «Александр Тургенев»). Следом за ним включился в обсуждение А. А. Писарев. Его пространное сочинение «Предметы для художников из Российской истории и прочих сочинений» также было опубликовано «Северном вестнике» под псевдонимом «”——”» (1804. Ч. 4. №№ 10—12; 1805. Ч. 5. № 1; предпосланное статье «Письмо к издателям» подписано: «Любитель изящного»). К дискуссии проявляли интерес историки искусства. Выступления ее участников, их позиции в споре анализировались Т. В. Алексеевой, Н. А. Нарышкиной и А. Г. Верещагиной.

В точке зрения Карамзина на сюжеты исторической живописи, выраженной в статье «Вестника Европы», А. Г. Верещагина увидела отражение размышлений об искусстве писателя-сентименталиста. Т. В. Алексеева высказала не вызывавшее впоследствии возражений и, без сомнения, справедливое суждение о том, что Александр Тургенев в своих «Критических примечаниях»

сформулировал «принцип романтической исторической живописи, утверждение которого имело немалое положительное значение для углубления реалистических начал в искусстве той поры». Взгляды А. А. Писарева исследователи порой склонны характеризовать как имеющие «определенно верноподданнический характер».

Что касается «дискуссии о сюжетах для исторической живописи» в целом, то в ней историку художественной критики видится факт «уникальный, первый в отечественном искусстве», свидетельство того, «сколь актуальна была национальная историческая тематика в ту эпоху».

Л. Г. Фризман в примечаниях к статье Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств. Письмо к господину NN» объясняет, что, за присоединением к заглавию подзаголовка стоит не только указание на особенности жанровой формы произведения, но и наличие конкретной адресации. «Письмо, — пишет Фризман, — обращено к А. С. Строганову, который, будучи президентом Академии художеств, предложил внести в ее устав дополнение, утвержденное 22 октября 1802 года: "Сообразуясь с истинною и благороднейшею целию искусств, которая состоит в том, чтобы сделать добродетель ощутительною, предать бессмертию славу великих людей, заслуживавших благодарность отечества, и воспламенить сердца и разуму к последованию по стезям соотчичей наших, соизволяем, чтобы по собственному избранию и назначению нашему того из великих мужей российских, который заслуживает честь сию предпочтительно, или такого знаменитого происшествия, которое имело влияние на благо государства, Академия художеств задавала ежегодно программы для живописи и скульптуры"». Прочитывая «Записку» А. С. Строганова, адресованную Н. Н. Новосильцову, автор примечаний замечает: «Первую попытку составления подобной “программы” и предпринял Карамзин. Почин его был поддержан. Спустя несколько лет появился обширный труд А. А. Писарева...».

Это высказывание (особенно суждение о том, Карамзин первенствовал в подготовке академической программы) изолирует «дискуссию о сюжетах» от предшествовавших ей фактов и обстоятельств, в то время как в предшествующий период, до 1802 г., то есть до внесения дополнений в Устав Академии художеств, программы ее выпускникам и художникам, ищущим званий, задавали. Данные об этом давно введены в научный оборот. Широко известно, что как в результате программы были исполнены картины исторического жанра: «Владимир и Рогнеда» (1770. Государственный Русский музей) А. П. Лосенко, «Испытание силы Яна Усмаря» (1797. Государственный Русский музей) Г. И. Угрюмова и др.

Обратимся к последующему развитию жанра исторической картины.

А.Ю. Маненок в статье «Дух времени и проблематика в работах И.Е. Репина (на примере картины «Иван Грозный и его сын Иван»)» отмечает следующую характерную особенность исторической живописи И.Е. Репина. Это -- психологизм, который помогает «проникнуть» в изображаемую эпоху. Ю.А. Маненок приводит пример того, как Репин обретает свой будущий сюжет: «...Впервые пришла мне в голову мысль писать картину – трагический эпизод из жизни Иоанна IV – уже в 1882 г., в Москве. Я возвращался с Московской выставки, где был на концерте Римского- Корсакова. Его музыкальная трилогия – любовь, власть и месть – так захватила меня и мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что-нибудь подобное по силе его музыке»¹².

Замысел «Ивана Грозного...» традиционно принято связывать с трагическими событиями русской истории 1881 года – убийством царя Александра II и казнью народовольцев. В названии картины дата «1581» очевидно рифмуется с 1881 годом. Эта связь подкреплена широко известной фразой самого Репина: «Современные, только что затягивавшиеся жизненным чадом, тлели еще не остывшие кратеры... Страшно было подходить – несдобровать... естественно было искать выхода наболевшему трагизму в истории... Чувства были перегружены ужасами современности». Случайный исторический эпизод – ссора

¹² Маненок А. Ю. Дух времени и проблематика в работах И.Е. Репина (на примере картины «Иван Грозный и его сын Иван»)/ А. Ю. Маненок // Горизонты гуманитарного знания. 2015.

Ивана IV Грозного с сыном и смерть царевича вследствие удара посохом – представлен как «вечная» коллизия. Картина Репина, таким образом, есть своего рода предостережение, изложенное в живописной форме, притча на тему «не убий». «Кажется, что человек, видевший хотя раз внимательно эту картину, навсегда застрахован от разнузданности зверя, который, говорят, в нем сидит», – так формулировал это Крамской. Не исторический, а психологический аспект события занимает Репина. Историчен лишь мастерски написанный антураж. Красноречивые подробности – опрокинутое кресло, покотившийся посох, лужа крови на ковре – «комментируют» происшедшее. Ужасающая мука раскаяния на лице Ивана IV Грозного и кротость умирающего царевича, со слезами на глазах прощающего обезумевшего от горя отца, – на этом контрасте построен весь сюжет картины.

Ю. А. Маненок в своей статье выделяет характерные особенности психологического подхода в работе с историческим сюжетом у И. Е. Репина, на этом же сосредотачивается и М. А. Чернышева.

М. А. Чернышева в своей статье «Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования» затрагивает понятие реализма в искусствоведении. Ставит вопрос об уместном его употреблении в случае с историческими сюжетами. Считает, что понятие «реализм» применительно к русскому искусству XIX столетия уместно как рамочное, хронологическое, но неудовлетворительно как интерпретационное, и именно в этом качестве им часто злоупотребляют искусствоведы¹³. Тем не менее не только в советских, но и в постсоветских публикациях судьба исторической живописи, как и всего русского искусства до эпохи модерна, часто предстает как неуклонное движение в сторону реализма, его усиления и расширения¹⁴. Согласно этой логике реалистическая тенденция исторической живописи зарождается

¹³ Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования / М. Чернышева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 8, no. 3 (2018): 460–79. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>.

¹⁴ Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования / М. А. Чернышева // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3

в творчестве Вячеслава Шварца и Николая Ге (если не раньше — в искусстве Карла Брюллова и Александра Иванова), проходит сквозь творчество Ильи Репина и поднимается до наивысшей своей точки в творчестве Сурикова. Редко исследователи русской исторической живописи второй половины XIX в. отказываются как от ключевой от категории реализма и задумываются не о преемственности, а о принципиальных типологических различиях между, например, историческими картинами Шварца и историческими полотнами Сурикова. Принято считать, что Шварц не пошел дальше точной передачи «археологической» стороны отечественной истории, т. е. отдельных фактов и их конкретных вещественных атрибутов, а Суриков прибавил к этому достижению воплощение самого духа национальной истории, превзойдя Шварца глубиной не только «реализма», но и историзма. Однако вовсе не само собой разумеется, что Шварц уступает Сурикову как историк. На мой взгляд, он, напротив, именно в этом качестве опережает Сурикова, который творит скорее как поэт и трагик. Интуитивно и подспудно к противопоставлению исторического и трагического и к мысли о парадоксальной неисторичности исторических композиций Сурикова склоняются некоторые авторы. Васильева пишет, что среди монографий по русской исторической живописи XIX в. оригинальностью и сложностью поставленных задач выделяется книга А. Г. Верещагиной¹⁵. Исследовательница внесла существенный вклад в ревалоризацию исторической живописи середины XIX столетия. Благодаря прицельному обращению к анализу художественной критики этого периода А. Г. Верещагина продемонстрировала, что историческая живопись занимала более важное место в сознании либерально - демократически и новаторски настроенных современников, чем обычно допускали советские искусствоведы. Это стало одним из главных достижений ее книги. Выбор Верещагиной освещаемого периода был нестандартен. 1860-е годы — время, когда уже умерли «великие» Брюллов и Иванов и еще не заявили о себе «великие» Репин и Суриков, на исторических картинах которых всегда был и до

¹⁵ Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века / А. Верещагина. - М.: Искусство, 1990.

сих пор остается сфокусирован интерес исследователей русской исторической живописи. Верещагина подводит к мысли, которую сама не формулирует: настоящий переворот в традиции исторической живописи произвели не Брюллов с Ивановым и не Репин с Суриковым, а в 1860-е годы Шварц, несмотря на то, что он уступал им в собственно живописном таланте. Но принципиально новый тип исторической картины (русские авторы именуют ее «историко-бытовой») в творчестве Шварца обозначен А. Г. Верещагиной описательно-пунктирно и наравне с другими явлениями в исторической живописи 1860-х. В наше время представление о новой исторической картине не сильно продвинулось вперед в российском искусствоведении, что составляет контраст западной историографии, в которой различным аспектам этой картины (здесь ее определяют, согласно аутентичной французской терминологии, как «исторический жанр») посвящены статьи и книги.

Так же А. Г. Верещагина говорит о воссоздании, как основном художественном подходе в исторической картине. Оставляя художнику возможность интуитивно реконструировать события минувших лет, опираясь на собственное понимание настроений тех лет¹⁶.

Воссоздание и репрезентация предполагают разное отношение к историческому. Хотя воссоздание стилистических черт национального прошлого может быть очень вольным, неточным, мнимым и декоративно-игровым, исконно оно вырастает из ощущения духовного и генетического родства современности с прошлым, его наследования, продолжения и желания его воскресить. В стилистическом воссоздании национального прошлого присутствуют поэтому символические и магические импульсы. Оно противостоит и приходит на смену классической традиции, но сохраняет ее мифические основания. Оно принадлежит не в меньшей степени культуре мифотворческого, чем исторического сознания и утверждает приоритет национального над

¹⁶ Верещагина А. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века / А. Верещагина. — Л.: Искусство, 1973; Верещагина А. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века / А. Верещагина. — М.: Искусство, 1990.

историческим. Воссоздание национального прошлого также тесно коррелирует с механизмами культурной памяти. В обоих случаях акцент делается или на устойчивых морфологических элементах отечественной культуры, или на устойчивых местах национальной исторической рефлексии.

Востребованная в современной гуманитаристике проблематика культурной исторической памяти пересекается со сферами исторической культуры и исторического сознания. Культурная память противопоставляется профессиональной историографии как совокупность вненаучных, в том числе обыденных, представлений о прошлом, которые отличаются открытой необъективностью и тяготеют к мифичности, так как опираются не столько на факты, сколько на воображение, ментальные потребности, эмоциональные ожидания тех или иных носителей памяти. Память преодолевает дистанцию между прошлым и настоящим и рискует подменить историческую действительность представлением о ней в современности. Конечная цель изучения культурной памяти — это интерпретация двойного отражения, того, как в памяти о прошлом проступает национальная, социальная, культурная идентичность агентов памяти. Художественные и особенно визуальные образы являются ценным источником для специалистов по культурной памяти, так как благодаря своей исконной семантической нечеткости, способности притягивать к себе новые, не входившие в авторский замысел смыслы, а также сильно воздействовать на эмоции и воображение зрителей эти образы и их резонанс служат важнейшим индикатором исторической памяти.

Ю. А. Васильев в своей статье говорит о способе восприятия возвышенного в истории на примере художественного творчества М. В. Ломоносова¹⁷. Способ восприятия может быть раскрыт посредством механизма изучения взаимодействия современного человека (например, в роли зрителя) и предметов изобразительного искусства (живописи, скульптуры и др.), воспринимаемых в

¹⁷ Васильев Ю. А. Михаил Васильевич Ломоносов — зиждатель и подвижник российского историописания. Статья 4. Мозаичный проект Ломоносова в фокусе инновации / Ю. А. Васильев // Московский гуманитарный университет, Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение».

качестве исторических источников как реализованного продукта человеческой психики. Аристотелевский вариант познания основан на подобном взаимодействии между произведением искусства и зрителем. Другая, рациональная эпистемология не учитывает различие между произведением искусства и тем, что оно изображает (между репрезентацией и репрезентируемым). Но для репрезентации не имеет значения, представлен ли мир посредством языка или посредством артефактов (например, картин или скульптур). Непосредственное соприкосновение с прошлым возможно не только в ноуменальном виде, но и с аурой прошлого времени. В процессе освоения прошлого может возникнуть неожиданное слияние прошлого и настоящего. В частности, живописная картина может дать «почувствовать» определенный исторический период.

Происходит соприкосновение с картиной по аналогии с музыкальным произведением. Состояние скуки в обществе, выраженное художником, воспринимается как результат подавления потребностей общественной жизни. Взаимодействие между прошлым и историком является основополагающим для исторического опыта. Проблема состоит не в том, чтобы найти слова для адекватного выражения нашего опыта мира. Она скорее в том, что говорить больше некому, так как опыт — это все, что у нас осталось. Если мы лишились слов, увидев или услышав великое произведение искусства, то объяснение очень простое — нет никого, кто мог бы говорить. В историческом опыте историк может расслышать «музыку прошлого». Неслучайно, что произведение искусства может эффективно пробуждать исторический опыт и служит лучшим проводником для его понимания. Мы переживаем прошлое так, как способны переживать произведение искусства. Наличие языка далеко не всегда является обязательным атрибутом, особенно когда аристотелевское взаимодействие между прошлым и историком является основополагающим для исторического опыта.

В представленных выше исследованиях можно выделить тенденцию к все более субъективному и интуитивному толкованию событий истории в

изобразительном искусстве, как это происходит в работах Ю.А. Васильева. Психологический подход помогает И. Е. Репину в работе над историческим сюжетом, по мнению исследователя Ю. А. Маненок. Данные подходы опираются в свою очередь на проделанную ранее работу таких исследователей как М. В. Ломоносов и Н. М. Карамзин, которые разработали типологию сюжетов и сосредоточили внимание художников на ключевых событиях истории России. Ученые в свое время обосновали и повлияли на формирование перечня тем целостно отражающих формирование государства, таким образом, заложили основу для формирования национального самосознания.

Обратимся к основным подходам к изучению исторической живописи.

Ф. В. И. Шеллинг в своей книге «Философия искусства» характеризует историческую картину, как высшую ступень живописного искусства. Он пишет: «История, несомненно, есть самый значительный предмет живописи, ведь в ней в самих действиях постигается различие между богами и людьми, этими наиболее достойными предметами живописного изображения. Однако простое изображение некоторого действия самого по себе и для себя никогда не подняло бы живопись на ту высоту, которой в поэзии достигают трагедия или героический эпос»¹⁸.

Предполагается, что основная проблема исторической картины заключается в действительном, эмпирическом сходстве с предметом. Однако, это во всяком случае нельзя принять в качестве закона, ведь достаточно обобщить, и само требование окажется нелепым. Например, если бы на картине Рафаэля кто-нибудь, в изображении римского епископа захотел усмотреть не только необходимые общие черты характера, но также определенное лицо, которое звали так-то или так-то, то он должен был бы признать самым целесообразным манеру старых живописцев, изображавших выходящие изо рта своих фигур ленты с указанием их роли. По мнению Ф. В. И. Шеллинга требование понятности картины вплоть до ее эмпирической действительности должно всегда быть

¹⁸ Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. - М.: Мысль, 1965.

ограниченным, и символический смысл исторической картины неизбежно возвышается над этой точкой зрения.

Было бы неправильно требовать, чтобы в самой картине давались указания к эмпирико-историческому ее пониманию и чтобы художник превращался для нас как бы в преподавателя истории, однако неправильно и обратное — считать, что картина не обязана доставлять эти сведения, и предполагать научные знания у зрителя¹⁹.

Последнее ошибочно, во-первых, потому, что неизвестно, где пределы такой учености; во-вторых, потому, что здесь эмпирико-исторической осмысленности придается значение чего-то сущностного, а условием ее считается нечто случайное, какова научная осведомленность зрителя. Картина должна удовлетворять лишь требованиям внутреннего порядка — быть верной истине и красоте, выразительной и полной смысла для всех, так что она во всяком случае может не считаться со случайными впечатлениями, связанными со знанием особых, эмпирических обстоятельств события, которое она изображает.

Ф. В. И. Шеллинг разделяет два понятия связанные с исторической живописью: «Та историческая живопись будет символически-исторической, где идея стоит на первом месте и символ изыскивается для изображения идеи. Примеры: «Страшный суд» Микеланджело, «Афинская школа» и «Парнас» Рафаэля. Та живопись будет исторически-символической, где символ или история занимает первое место и история превращается в выражение идеи. — Такова историческая живопись в обыкновенном смысле».

Таким образом, Шеллинг оставляет далеко позади такие жанры, как (расположим их по возрастанию):

- натюрморт;
- сюжеты с изображением животных;
- пейзаж.

¹⁹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. - М.: Мысль, 1965. 268 с.

Оставляя приоритет за изображением человека в символической живописи, да и вышеперечисленные жанры достойны своей ступени в том случае, если наделены аллегориями и символами.

Г. Э. Лессинг в трактате «Лаокоон, или о границах поэзии и живописи» делает акцент на передаче времени в изобразительном искусстве. Говорит о внимательном подходе в выборе изображаемого момента в событии. Историческое событие длится как до момента в картине, так и после. И точное отображение этого самого момента дает наиболее удачную трактовку исторического события²⁰.

Итак, согласно Шеллингу для исторической живописи достаточно точно изложенного сюжета, возможно дополнение его художественными образами. Так сюжет/картина превращается в символ и перестает лишь пассивно повествовать о случившемся. Г. Э. Лессинг в свою очередь говорит про необходимость передачи качеств, присущих времени как пространству в произведении. У каждого события есть три фазы, две из которых лежат вне плоскости произведения, это до и после. Грамотно выбранный момент способен раскрыть не попавшие на полотно стадии события. Мы видим образный и пространственно-временной подходы к изучению исторической живописи.

Рассмотрим типологию сюжетов в историческом жанре

Исторический жанр — самый сложный в сюжетном отношении. Он объединяет всё, из чего складывается прошлое человечества.

В него входят:

- сюжеты реальной истории (в том числе батальные сцены);
- произведения на мифологические, библейские и сказочно-былинные сюжеты;
- историко-бытовые произведения;
- исторические портреты.

²⁰ Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М.: Худож. лит., 1953. - С. 385—516.

Обратимся к некоторым авторам чтобы наиболее полно представить степень изученности исторического жанра в живописи и его места среди прочих искусств.

Как уже отмечалось, идейную основу историческому жанру в России заложил Ломоносов. Он выбрал из прошлого значимые исторические сюжеты и образы. Предложил темы для 25 картин²¹: 1) взятие Искореста (Искоростеня); 2) основание христианства в России; 3) совет Владимиру от духовенства; 4) единоборство князя Мстислава с касожским вождем Редедей; 5) Горислава (Рогнеда); 6) единоборство Владимира Мономаха с гунуэзским князем; 7) венчание Владимира Мономаха на царство; 8) победа Александра Невского над немцами ливонскими на Чудском озере; 9) обручение князя Феодора Ростиславича с дочерью ордынского хана; 10) начало сражения с Мамаем; 11) низвержение татарского ига; 12) приведение новгородцев под самодержавие; 13) царица Сумбек (после взятия Казани); 14) право династии Романовых на всероссийский престол; 15) гибель Расстриги (Лжедмитрия I); 16) Кузьма Минин; 17) Олег перед Царьградом (Константинополем); 18) смерть Олега от укуса змеи; 19) сражение Святослава с печенегами в порогах; 20) избавление Киева от осады печенегов; 21) киевский князь Святослав Ярославич показывает свое великое богатство немецким послам; 22) князь Дмитрий Михайлович Пожарский в опасности; 23) князь Пожарский сражается с поляками; 24) царь Василий Иванович Шуйский; 25) патриарх Гермоген в неволе (см.: Ломоносов, 1980а). Данный перечень ломоносовских тем свидетельствует о том, что большая их часть посвящена реальным историческим событиям (он точно освещал известные исторические события), некоторые сюжеты основаны на легендах. Первые 16 тем расположены в хронологическом порядке и охватывают более шести столетий российской истории: с периода Киевской Руси до «Смутных времен».

²¹ Дмитриева В. А. Идеи для живописных картин из Российской истории. Не позднее 24 января 1764 г. / В. А. Дмитриева // Ломоносов М. В. — М.: Сов. Россия, 1980. — 557 с.
https://imwerden.de/pdf/lomonosov_izbrannaya_proza_1980_text.pdf.

Ломоносов предлагал не просто перечень тем для исторических картин. Он разработал подробное содержание и композицию каждой из них, проявив тонкое и глубокое понимание задач живописи. Для художников представлялось детальное описание каждого сюжета, включая смысловые и художественные решения, как общей композиции, так и исторических и бытовых деталей. Ломоносов указывал на необходимость точности и тщательности в изображении деталей и исторических аксессуаров — одежды, предметов быта, музыкальных инструментов. Предлагаемые им описания картин полны движения и красочных подробностей, они давали простор воображению и мастерству художника.

К первой группе относятся темы, посвященные поворотным событиям русской истории, наложившим отпечаток на весь ход ее развития: темы 2, 7, 12, 14, 17. Почти половина тем составляет вторую группу сюжетов, посвященных национально освободительной борьбе русского народа: темы 4, 8, 11, 15, 16, 19, 20, 23. В третью группу тем включаются сюжеты, посвященные морально-этическим проблемам: темы 5, 9, 10, 13, 18, 22, 24, 25.

Не сложно заметить, что выделенные группы тем характеризуются отношениями субъективного и объективного. Здесь можно привести в пример теорию поэтических родов Г. В. Гегеля, поскольку, как и Ломоносов он опирается на сюжет при составлении своей классификации. В неё входят: эпос, лирика, драма, – которые выделяются по принципу разного соотношения объекта («мир в его предметном значении») и субъекта («внутреннего мира» человека) от его теории жанров.

Для теории жанров Г. В. Гегель вводит другую пару понятий – «субстанциальное» (эпос) и «субъективное» (лирика). Но и эпос, и лирика, и драма способны выразить, как субстанциальное, так и субъективное содержание.

Для понимания гегелевской теории жанров необходимо уточнить значение понятий субстанциального и субъективного. Субстанциальное, по Г. В. Гегелю, – это «вечные, управляющие миром силы», «круг всеобщих сил»; истинное, разумное содержание искусства; идеи, имеющие всеобщий интерес.

Субстанциальному противостоит субъективное содержание как стремление отдельного индивида. Отсюда видно, что Г. В. Гегель отрывает субстанциальное от действительности, т. е. субъективного.

В противопоставлении субстанциального (истинного) субъективному (случайному) проявились сильные и слабые стороны философии Г. В. Гегеля. Поскольку субстанциальное истолковывалось идеалистически, то оно отрывалось от субъективного, оценивавшегося негативно. Отсюда гегелевская недооценка активности самого художника – субъекта, который должен всецело погрузиться в материал и менее всего думать о выражении своего «я».

Таким образом, мы видим сходство в классификациях М. В. Ломоносова и Г. В. Гегеля, оно заключается в отношении к уровню проблем затрагиваемых в произведении. Подобные параллели между видами искусств нахожу обоснованными. Поскольку, как и в литературе, изобразительное искусство повествует об общекультурных событиях, куда входят события различного масштаба от личности до государства.

На основе выше перечисленного мы можем выделить следующую типологию сюжетов по М. В. Ломоносову:

- поворотные события в истории государства;
- национально освободительная борьба русского народа;
- морально-этические проблемы.

1.2. Отражение темы воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией в отечественном изобразительном искусстве

В ломоносовской типологии сюжетов в исторической живописи тема воссоединения народов и расширения территории России благодаря новым землям, относится к группе поворотных событий русской истории. Как правило, в центре сюжета находится фигура русского царя, которая знаменует собой победу.

Тут же в произведении изображается побежденная сторона, тоже персонифицированная, но уже пораженная. Образ народа-победителя в произведениях художников не занимает центрального места до XX века (за исключением полотен Сурикова). Историческая значимость события показывается чаще всего не через образ народа, а через отдельного лидера-правителя, он либо торжествует, либо находится в подчинении у новой власти.

Рассмотрим ряд сюжетов, посвященных поворотным событиям русской истории.

Портрет-картина И. Е. Репина «Царевна Софья». Мысль о создании картины на тему русской истории появилась у Репина во время посещения кельи царевны Софьи в Новодевичьем монастыре. В 1879 году он написал полотно «Царевна Софья» (Третьяковская галерея, Москва). Полное название первой исторической картины Репина — «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичий монастырь, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году».

Репин трактует историческое событие как драму человеческой личности. Для него важно показать всю сложную гамму чувств, владеющих заточенной в монастырь царевны, ее гнев и неистовое желание отомстить. Немногие детали — растрепавшиеся волосы Софьи, ее расширенные горящие глаза, складка между нахмуренными бровями, сдвинутый стул и смятая скатерть, покрывающая стол, — говорят о том, что лишь минуту назад погасла вспышка ярости, охватившая царевну. От крупной фигуры Софьи веет недюжинной силой и энергией. В полумраке комнаты испуганно жметесь к стене одетая в черное девочка-послушница, прислуживающая Софье. Картина открывает зрителю одну из страниц русской истории, повествуя о борьбе между Петром и Софьей, завершившейся поражением последней. 195 стрельцов были повешены под стенами монастыря. Трое из них висели возле самых окон кельи царевны, а в их негнувшиеся руки были вложены челобитные к Софье с просьбой взять на себя управление государством.

Замысел второй исторической картины появился у Репина в начале 1880-х годов под влиянием кровавых событий, захлестнувших Россию. 1 марта 1881 года в Петербурге представители «Народной воли» убили Александра II. Репин стал очевидцем казни народовольцев. Трагические события побудили мастера написать полотно «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, Третьяковская галерея, Москва). Позднее Репин вспоминал: «Какая-то кровавая полоса прошла через этот год... Я работал замороженный. Мне минутами становилось страшно. Я отворачивался от этой картины, прятал ее. На моих друзей она производила то же впечатление. Но что-то гнало меня к этой картине, и я опять работал над ней».

Обратившись к истории правления Ивана Грозного, Репин выбрал для своего произведения эпизод убийства царем своего сына, царевича Ивана. Трагедия произошла 16 ноября 1581 года в Александровской слободе.

Похожим подходом обладал художник Василий Иванович Суриков. Историк искусства Аленов занимался изучением исторических сюжетов художника. Отмечал следующую особенность в работе с исторической темой. Исследователь отметил, что: «Суриков создатель грандиозных картин-эпопей, шекспировских по накалу страстей и мощи характеров героев. Его монументальные полотна необъятны, как мир! В них мы слышим говор тысячных толп, грохот сражений, в них гудит набат и раздаются стоны мятежных стрельцов. До нашего слуха доносятся вольные песни разинских ватаг и звон цепей опальной боярыни Морозовой. Мы любуемся богатырской красотой русской природы, ширью могучих рек, напевной удалью былинных сказов».

Глядя на полотна Сурикова, мы ощущаем истинного героя истории — Народ!... Суриков исполнил завет великого поэта, он оставил потомкам широкую панораму истории России. Выразил пластически, ярко, объемно главное действующее лицо этой грандиозной эпопеи. Не грозных царей, не самодержавных благодетелей, не государей победоносных».

Таким образом, мы можем видеть, что сюжетами для исторических картин служили самые яркие и поворотные моменты в истории государства. Подход к выбору сюжетов у Репина был достаточно очевидным, но их решение нельзя назвать таковым. В отличие от примеров указанных ниже, художник работает с эмоциональной составляющей сюжета. В его картинах герой в первую очередь дан как личность, которая оказалась в незаурядных обстоятельствах. Решать вопрос о состоятельности исторического документа в виде картины не представляется возможным. Автор интуитивно подходит к решению сюжета, устанавливает генетическое родство современности с прошлым. Репин делает акцент на индивидуальных качествах героев и добивается убедительной передачи настроений исторической эпохи.

Обратимся к истории расширения границ государства Российского. Процесс включения в состав русского государства разных регионов и народов имел неоднородную типологию. В середине XVI в. основным являлось восточное направление. Россия стремилась добиться присоединения Казанского ханства. Соседство с этим дочерним государством Орды создавало постоянную угрозу русским владениям. Нападениям подвергались Муромский, Костромской, Вологодский и другие уезды. В плену Казанского ханства находились более 100 тысяч русских пленников. За спиной татарских ханств, в том числе и Казанского, стояла могущественная Османская Порта (Турция). Необходимость присоединения Поволжья определялась как экономическими причинами (плодородные земли, могучая река Волга - важнейший торговый путь), так и политическими. Несмотря на то, что народы Поволжья приняли подданство России, первые походы на Казанское ханство (1547 - 1548; 1549 - 1550) кончились неудачей. Осада Казани началась в августе 1552 г. Русское войско насчитывало около 150 тыс. человек, среди них было много стрельцов, использовалась мощная осадная артиллерия. В русское войско входили также вспомогательные мордовские и чувашские отряды. Крымский хан Девлет-Гирей, помогая казанцам,

повел войско к Туле. Но его нападение отбили. Штурм 2 октября 1552 г. закончился взятием Казани.

Через четыре года судьбу Казани разделила и Астрахань. Хан Дербыш-Али бежал из города. Еще год спустя российское подданство приняла Большая Ногайская Орда. Падение Казанского и Астраханского ханств создало условия для добровольного вхождения в состав Русского государства не только марийцев, мордвы и чувашей, но и Башкирии, ранее подвластной Сибирскому ханству. Земли Башкирии лежали по обеим сторонам «Камени» - Уральского хребта, от Волги и Камы до Тобола. Западная часть Башкирии признала власть царя Ивана в 1650-е годы.

Против Крымского ханства Москва организовала ряд акций. Для защиты от набегов крымцев на южнорусские уезды была построена Тульская засеченная черта - линия крепостей, острогов, лесных завалов (засек) к югу и юго-востоку от Оки. Победы в Поволжье, оборонительно-наступательные мероприятия на юге заметно укрепили государство.

Рассмотрим с точки зрения исторической науки некоторые произведения русского изобразительного искусства XIX-XX веков, отразившие перечисленные события.

Григорий Иванович Угрюмов «Взятие Казани Иваном IV в 1552 году» (1799-1800)²².

С.Р. Ростворовский «Послы Ермака у Красного крыльца перед царем Иоанном Грозным» (1884)²³.

Сведения о жизни и творчестве Станислава Романовича Ростворовского крайне скудны. Масштабное полотно «Послы Ермака у Красного крыльца перед царем Иоанном Грозным», написанное в 1884 году как выпускная работа на заданную конкурсную тему, было высоко оценено Академической комиссией - художнику была присуждена Большая золотая медаль и право пенсионерской поездки за границу. В конце XIX века в русской культуре была очень популярна

²² См.: ПРИЛОЖЕНИЕ А, Рис. 1.

²³ См.: ПРИЛОЖЕНИЕ А, Рис. 2.

личность Ивана Грозного. Многогранный образ царя создали многие художники – Е. Шварц, М. Антокольский, И. Репин. Другим историческим персонажем, волновавшим умы творческой интеллигенции, был Ермак и связанная с ним тема покорения Сибири. Значительное полотно Ростворовского, имеющее и другое, встречающееся в источниках, название - «Послы Ермака бьют челом Ивану Грозному, принося покоренное царство Сибирское» - отвечало духу времени и являлось ярким свидетельством изменений, произошедших в Академии художеств в конце XIX века. В ней появился костюмный класс, где натурщики позировали в разнообразных по времени и характеру одеждах, а студенты работали в манере а *largima*, которая давала возможность быстро схватить цветовые отношения складок одежды. Композиция становится средством передачи реальности и подхода к любой библейской или исторической теме как к действительно имевшему место факту. В решениях академических программ появляется оптически точная передача формы, убедительное воспроизведение рефлексов и цветовых полутонов. Все эти изменения можно отметить и в картине Ростворовского, манера живописи в которой отличается использованием светотеневого и колористического построения объемов. Учитывая опыт реалистической живописи передвижников, художник дает определенную характеристику каждому персонажу картины, особенно глубоко анализируя образ Ивана Грозного. На картине запечатлен момент, когда послы Ермака во главе с атаманом Иваном Кольцо подносят царю поклон от Ермака и «гостинец»: «Посылаю те в гостинец всю Сибирскую страну, дай прощенья Ермаку!». Грозный царь. Иван Васильевич повел себя, как в песнях поется, – «сменил гнев на милость, простил удалых разбойников и по заслугам пожаловал».

Картина Василия Ивановича Сурикова «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895), холст, масло. 285x599 см, Русский музей, Санкт-Петербург, Россия²⁴.

²⁴ См.: ПРИЛОЖЕНИЕ А, Рис. 3.

На картине изображён кульминационный момент Сибирского похода Ермака Тимофеевича (1581—1585) — сражение 1582 года между казачьей дружиной Ермака и огромным войском, собранным сибирским ханом Кучумом. В трактовке художника это событие представлено как народный подвиг, художник подчёркивает неразрывную связь русских воинов с их предводителем.

Композиция вытянута по диагонали. Центр и нижнюю половину левой части полотна занимает авангард казачьего войска. В центре казачьей массы — сам Ермак, изображённый в профиль, с вытянутой вперёд рукой. Это кряжистая, прочно стоящая обеими ногами на палубе фигура в стальном шлеме. Над ним и его соратниками развиваются хоругви с ликом Спаса и конной фигурой Святого Георгия (говоря о первом из этих знамён, В. С. Кеменов отмечает: «осеняя дружину Ермака этим знаменем, Суриков тем самым как бы передает ей эстафету многовековой борьбы русского народа против татар»). Голова Ермака, его указующая рука и хоругвь над ним разрушают композиционную диагональ, выступая за пределы пространства, отведенного казачьему воинству.

Пёстрое по составу войско Кучума заполняет центр и нижнюю часть правой половины картины, на лицах его воинов можно увидеть панику. Нос ладьи Ермака врежется в плотную татарскую массу, подчёркивая, что она уже в смятении и готова обратиться в бегство. За спинами у сибирских татар обрывистый берег со скачущими всадниками и вздымающими вверх руки шаманами, символически противостоящими конному Св. Георгию на казачьей хоругви. В центре верхней части картины проступают контуры города, за который идёт сражение.

Петр Михайлович Шамшин «Вступление Иоанна IV в Казань» (1894)²⁵.

Картина Клавдия Лебедева «Освоение русскими новых земель» (1904), бумага, акварель. Вологодская областная картинная галерея²⁶.

Клавдий Васильевич Лебедев — русский живописец, художник-передвижник, исторический и жанровый живописец, представитель русской

²⁵ См.: ПРИЛОЖЕНИЕ А, Рис. 4.

²⁶ См.: ПРИЛОЖЕНИЕ А. Рис. 5, 6.

реалистической школы рубежа XIX-XX веков. Его имя остается мало известным. Родом из крестьян, родился в семье церковного живописца, что, безусловно, повлияло в дальнейшем на его творчество, о детских и юношеских годах будущего художника практически ничего неизвестно, учился в Строгановском училище и Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. Г. Перова, Е. С. Сорокина, В. Е. Маковского. Любимым учителем К.В. Лебедева был В.Г. Перов. Ближайшим другом и сподвижником стал Владимир Маковский. Огромную роль в становлении художника сыграл представитель академической школы рисования Е.С. Сорокин. Благодаря занятиям с ним Клавдий Васильевич достиг высоких успехов в области графики, стал лучшим рисовальщиком Училища, а впоследствии – одним из лучших рисовальщиков своего времени, великолепным книжным графиком. С 1890 года там же преподавал. Член общества передвижников с 1891. 1897 — академик живописи, с 1906 — действительный член Академии художеств. Состоял профессором натурального класса Академии Художеств, преподавал в 1894—1898 гг. Жанровый живописец, писал в духе реализма на темы русской истории XVI—XVII веков, по уровню был близок В. Е. Маковскому. Оставил большое наследие в виде исторических полотен и рисунков со сценами из «домашнего быта» боярской Руси. Иллюстрировал русские сказки, сотрудничал с журналами «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация», «Нива». Создал иконы для иконостаса болгарской церкви Святого Стефана в Стамбуле.

Николай Ивасюк «Въезд Богдана Хмельницкого в Киев» конец XIX века²⁷.

Богдан Хмельницкий - Гетман Войска Запорожского, полководец и государственный деятель. Предводитель восстания против Речи Посполитой, в результате которого земли Войска Запорожского вошли в состав Российского государства. На второй день нового 1649 года Хмельницкий триумфально въехал через Золотые Ворота в Киев, который приветствовал его перезвонами церковей, пушечными выстрелами и тысячными толпами народа. Студенты Киевской

²⁷ См.: ПРИЛОЖЕНИЕ А, Рис. 7.

академии приветствовали его с декламациями как Моисея, Богом данным (игра слов с именем Богдан) освободителем от польской неволи украинского народа. Его встречали Иерусалимский патриарх Паисий и Киевский митрополит Сильвестр Коссов. Через несколько дней патриарх в Софиевском соборе отпустил все настоящие и будущие грехи и заочно повенчал гетмана с Мотрёной (Еленой Чаплинской) и под пушечные выстрелы благословил на войну с поляками. Переговоры, начатые в Замостье, продолжались в Киеве в начале 1649 года. Перед переговорной комиссией предстал «новый» Хмельницкий. Из дневника польского посольства видно, как Хмельницкий быстро превращался от сторонника «казацкой автономии» на землях Надднепровщины, в освободителя от польской неволи всего украинского народа между Львовом, Холмом и Галичем. Победы Хмельницкого при Жёлтых Водах и под Корсуном вызвали всеобщее восстание украинского населения Речи Посполитой против поляков. Крестьяне и горожане бросали свои жилища, организовывали отряды и устраивали дикие погромы полякам и евреям.

История сибирского казачества в акварелях Николая Николаевича Каразина (1842 — 1908)²⁸.

Последний кучумовский разгром 1598 года. Разгром войск сибирского Хана Кучума на реке Ирмени, впадающей в Обь, во время которого почти все члены его семьи, а также множество знатных и простых людей были взяты казаками в плен.

Картина Григория Зорина «Первые русские на Амуре»(1957–1959), холст, масло. 126 x 267. Дальневосточный художественный музей²⁹.

Г. Зорин — один из немногих художников социалистического периода, настойчиво создающий в своих картинах историю, непопулярную в кругах официальных. Историю, какую он знал и чувствовал благодаря своим родителям, дедам, благодаря своему острому желанию показать правдивую сторону жизни своего отечества. «Землепроходцы», «Сибирской дальней стороной»,

²⁸ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.8, 9, 10

²⁹ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.11

«Кандалыный звон», «Первые русские на Амуре», «Русские. Северным путем», «Революция свершилась». Григорий Степанович Зорин — легенда дальневосточной живописи. Ветеран войны, заслуженный художник РСФСР родился 28 февраля 1919 года в деревне Власово Уральской губернии. Его биография вмещает Гражданскую войну, коллективизацию, Великую Отечественную войну.

«Первые русские на Амуре» (1955–1957) — тема, имеющая мизер документов, архивных материалов, которые давали бы возможность соотнести фактическую историю с замыслом автора. На картине — часть крутого откоса многоводной реки, у ее обрыва остановились кряжистые мужики, вглядываясь вдаль, они убеждаются, что эта река их будущий кормилец. Другая группа персонажей: спиною к зрителю сидит женщина в лилово-розовой кофте, пестром платке и просторной юбке, напротив нее расположились с разговором казаки и мужики, на головах у них что-то вроде специальных накидок — признак дальневосточного комариного края. Далее взор уходит вслед движущейся в обратном направлении от зрителя телеги, на которой больная женщина, укрытая одеялом, сшитым из лоскутов разноцветной ткани. Что заносит людей, заселяющих эти дикие земли, в этакую даль? Много страданий их ждет впереди, но вместе с ними приходит сложный уклад народной жизни, и, судя по присутствию казаков и пушки, переселение не стихийное, а предусмотрено и организовано государством. Персонажи, их характеры, одежда, хозяйственная утварь, а также любая деталь, чтобы не утратить исторической достоверности, требовала от художника изобразительной точности, стало быть, интуиции и знаний. Многофигурная композиция картины создана по всем канонам исторического полотна. Каноны требуют кропотливого изучения не только времени и места действия, но и понимания исторического материала, характеров персонажей. Такой подход исключает всякую небрежность в изображении, на первый взгляд, даже самой незначительной детали. Типажи картины художник искал и находил в среде коренных дальневосточников: среди жителей села

Нижняя Тамбовка — мужиков, казаков нашел в селе Князе-Волконское, прототипом одного из персонажей картины послужил художник Евгений Короленко, натура неординарная, поскольку судьба заставила его бороться за жизнь с малолетства. В то же время картина Зорина имеет и романтический флер, который заключается в понимании исторической данности, что освоить земли Амура, заселить их могли люди, не только сильные духом, но и обладающие недюжинными физическими возможностями. Цветовые камертоны картины усиливают смысловые акценты: пестрое одеяло, укрывающее больную на телеге, одежда персонажей, указывающая на принадлежность к определенной группе — крестьяне, казаки... Нередко произведения исторического характера отличаются сдержанным, если не сказать, темным колоритом, тем самым якобы унося нас в далекое прошлое. Картина Зорина отличается богатством колористическим, точной лепкой рисунка, она динамична в композиционном решении.

Павел Федорович Шардаков «Цикл картин "Поход Ермака"» (1987)³⁰

Заслуженный художник России Павел Федорович Шардаков родился 24 октября 1929 года в деревне Копылы Оханского района Пермской области.

Является одним из ярких художников конца 20 – начала 21 века. Входит в десятку лучших художников советского времени. Невероятная одаренность позволила ему окончить сначала художественное училище (среднее образование – в Свердловске), а потом столь же ярко завершить его на высшем уровне (Ленинградское промышленно-художественное училище – ныне Академия имени барона А.Л.Штиглица, его основателя). Здесь он получил диплом живописца по станковой и монументальной живописи (от пейзажа и портрета до мозаики и иконы).

В 80-годы художнику предложили написать картины для культурно-этнографического комплекса в городе Чусовом. Картины нужны были для музея, который основал известный пермский краевед Л.Д.Постников в помещении деревянного сельского храма. Пять картин в полуовальных рамах, объединенных

³⁰См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.12,13

в полиптих, представляли собой подобие иконостаса, были написаны в 1987 году. Затем шесть картин в прямоугольной форме писались в следующие два года.

Для написания картин, художник познакомился с историческими данными, им была изучена «История Сибирская» Семена Ремизова — летопись начала 17 века, написанная по велению тобольского архиепископа Киприана. В нее вошли рассказы еще живших тогда участников похода Ермака.

В. А. Неясов «Воссоединение Волжских народов с Россией» (1948-1983)³¹, фрагмент картины «Воссоединение волжских народов с Россией».

В.А. Неясов родился на Волге и принадлежит небольшой народности мордвы мокша, образ этого народа и воссоздает художник в своей картине. Историческое событие эпохи Ивана Грозного повлияло на судьбу мордвы. Вопрос о сохранении менталитета, сохранении обычаев и своей идентичности был основным в решении живописного произведения. В заключительном эскизе Иван Грозный исчезает с полотна, композиционный центр принадлежит самому народу, который не выглядит покоренным, изображается полным достоинства и нравственного величия.

Таким образом, мы проследили, как менялось отношение художников к толкованию широко известных сюжетов с XIX века по XX век. В зависимости от того, кто находился во властном центре, или кому позволяли там находиться. От основных фигурантов в виде царей и высших чинов, до самого обыкновенного люда, который при этом обретает свой образ. Подобная смена была обусловлена в первую очередь историческими событиями, а уж потом детально с применением всех выразительных средств композиции реализована в произведениях художников. Общий позитивный настрой эпохи социалистического реализма и само происхождения художника В. А. Неясова сильно повлияли на конечный эскиз картины. Представители волжских народов изображены самодостаточными и сильными людьми, которые по своей воле входят в состав России. Подобная трактовка является наиболее политически выдержанной и сообразной времени, а

³¹ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.15, 16

также происхождению автора. Навряд ли сам В. А. Неясов хотел изображать своих предков в униженном и пораженном виде. Замысел произведения скорее похож на памятник национальной культуре, призывающий сохранять уникальность и самобытность мордвы в многонациональном государстве.

В качестве вывода отмечу, что были изучены особенности становления исторического жанра в отечественной живописи.

Историческое изобразительное искусство второй половины XVIII века содействовало распространению исторических знаний среди сравнительно широких кругов просвещенного российского общества. Помогало более глубокому пониманию исторических фактов, ко многим из которых и привлек внимание Ломоносов своими предложениями систематизации основных сюжетов послуживших основой для развития исторического жанра в России. Карамзин также работал над созданием нового подхода к изложению исторических событий. Потребовалось средствами истории и литературы говорить о национальной культуре, о ее особенностях и путях развития согласно историческим событиям.

Позднее можно выделить тенденцию к все более субъективному и интуитивному толкованию событий истории в изобразительном искусстве. Психологический подход помогает И.Е. Репину в работе над историческим сюжетом. Убрать.

Ю.А. Васильев в своей статье³² говорит о способе восприятия возвышенного в истории на примере художественного творчества М. В. Ломоносова. Способ восприятия может быть раскрыт посредством механизма изучения взаимодействия современного человека (например, в роли зрителя) и предметов изобразительного искусства (живописи, скульптуры и др.), воспринимаемых в качестве исторических источников как реализованного продукта человеческой психики.

³² Васильев Ю. А. М. В. Ломоносов как зиждитель и подвижник Российского историописания. Статья 3. Живописный Ломоносов: познание возвышенного в Российской истории посредством изобразительного искусства / Ю. М. Васильев // Горизонты гуманитарного знания (2015) —<https://cyberleninka.ru/article/n/mihail-vasilievich-lomonosov-kak-zizhditel-i-podvizhnik-rossiyskogo-istoriopisaniya-statya-3-zhivopisnyy-lomonosov-poznanie>.

Так же были выявлены и проанализированы основные подходы к изучению исторической живописи. Было установлено, что эмпирико-исторический подход к пониманию картины не единственны и не является достаточным для ее анализа. Было бы неправильно требовать, чтобы в самой картине давались указания к эмпирико-историческому ее пониманию и чтобы художник превращался для нас как бы в преподавателя истории, однако неправильно и обратное — считать, что картина не обязана доставлять эти сведения, и предполагать научные знания у зрителя.

К примеру, согласно Ф. В. И. Шеллингу³³ для исторической живописи достаточно точно изложенного сюжета, возможно дополнение его художественными образами. Так сюжет/картина превращается в символ и перестает лишь пассивно повествовать о случившемся. Лессинг в свою очередь говорит про необходимость передачи качеств, присущих времени как пространству в произведении. Грамотно выбранный момент способен раскрыть не попавшие на полотно стадии события. Таким образом, мы видим образный и пространственно-временной подходы к изучению исторической живописи.

Исходя из изученного материала мы, можем выделить следующую типологию сюжетов в историческом жанре:

- поворотные события в истории государства;
- национально освободительная борьба русского народа;
- морально-этические проблемы.

Сюжет воссоединения народов относится к первой группе, отражает поворотным событием в истории государства.

Воплощение темы «Воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией в отечественном изобразительном искусстве» не так часто встречается.

Вспомним работу Григория Зорина «Первые русские на Амуре» (1957–1959), которая изображает многонациональную пеструю толпу на крутом берегу

³³ Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. М.: Мысль, 1965.

Амура. Наличие пушки на переднем плане говорит о совсем немирном шествии русских на восток. Чего не скажешь о воплощении сюжета в картине В.А. Неясова «Воссоединение Волжских народов с Россией» (1948-1983). Мы имеем здесь позитивное толкование сюжета, который уже переходит в эпическую стадию. В. А. Неясов создает памятник своему народу, он стоит на страже его самобытности, сохранения истории и традиций при вхождении в состав иного государства. В работе удивительно сочетается и дух социалистического реализма и воплощение национальных черт родного автору народа.

Глава 2. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕМЫ ВОССОЕДИНЕНИЯ НАРОДОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. НЕЯСОВА

2.1. Особенности композиционного построения произведений предшественников В. А. Неясова. Анализ композиционного построения.

Для более полного анализа художественных качеств мастера В. А. Неясова нам необходимо рассмотреть ряд художественных произведений его предшественников, установить, каким образом они воплощали подобные сюжеты присоединения к Русскому государству новых земель. Обратимся к композиционному анализу, а также анализу художественных выразительных средств.

Г. И. Угрюмов «Взятие Казани Иваном IV в 1552 году» (1799-1800)³⁴, холст, масло.

Композиция данного произведения являет собой открытое противоборство двух сторон произошедшее между Казанским ханством и Русским государством. Необходимость очередной попытки завоевания Казани сопровождалась как

³⁴ См.: ПРИЛОЖЕНИЕ А, Рис. 1.

политическими предпосылками, так и экономическими. После взятия Казани всё Среднее Поволжье было присоединено к России. Кроме татар в составе России оказались многие другие народы, до этого входившие в состав Казанского ханства (чуваши, удмурты, марийцы, башкиры). Этот поход также был первой сложной военной компанией, которую объединённые русские княжества провели вне собственных границ.

Что касается формальных способов решения темы, то можно отметить следующее. Это закрытая композиция, где движение ограничивается кулисами, которые собраны из конных и пеших воинов. Сочетание диагональных линий и их соотношение помогает направить взгляд зрителя к композиционному центру картины. Он практически совпадает с геометрическим центром картины. В нынешних исторических условиях демонстрируется подчинённое положение казанского хана и его семьи. Фигура царя Ивана Грозного выделена как формой, размером, цветом, тоном, так и положением в композиции. Сталкивание двух противоборствующих сторон происходит по схеме «><». Данная композиционная схема в полной мере демонстрирует как цель создания произведения, так и цель завоевания Казани. Этот сюжет пишется художником в то время, когда у правящих элит и русского общества появляется запрос на отождествление себя с образом Русского государства. Появляется запрос на развитие и подтверждение высокого статуса России как сильного суверенного государства. Таким образом, складывается новый облик государственности, и художники этому способствуют.

С. Р. Ростворовский «Послы Ермака у Красного крыльца перед царём Иоанном Грозным» (1884)³⁵, холст, масло.

Данное произведение по своей композиционной схеме во многом совпадает с произведением Г. И. Угрюмова. Стремительная направленность диагоналей говорит о необратимости происходящих событий. Группа подчинённых персонажей по тону, цвету, а также расположению в холсте находится в угнетаемой позиции, хоть они и принесли вести о победе и присоединении к

³⁵ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.2

государству целого края. Фигура царя дана контрастно, является колористической доминантой. Пластика позы, силуэт и линия взгляда задают тон доминирующего положения царя. Но стоит отметить, что у Г. И. Угрюмова диалог между доминирующим и поверженным отсутствует, а здесь мы видим сложную психологическую организацию, которая передана через жесты, мимику и линии взглядов персонажей. К моменту написания картины русская историческая живопись продвинулась на значительное расстояние, за более чем половину столетия художники научились работать над образом исторических героев. Перед нами пример профессионального и гражданского роста художника. Представленные в первой главе темы Ломоносова и разработанный им подход дали свои плоды.

В. И. Суриков «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895)³⁶, холст, масло.

Полотно внушительных размеров призванное запечатлеть ратный подвиг русского войска бой на Чувашевом мысу. Это событие положило начало русскому освоению Сибири. Основными военными силами в борьбе с сибирским ханом Кучумом были волжские казаки, которых пригласили для своей защиты купцы Строгановы. Подобное передвижение войск по государству Русскому не было согласовано с царём, атаман Ермак Тимофеевич действовал по собственному указанию. По другую сторону изображены народы Сибири.

Произведение запечатлело триумфальный момент в походе Ермака, но уже в августе 1585 года Ермака не станет. К его гибели приведет будут ряд промахов со стороны военных, которые не смогли закрепиться на занятой территории ввиду суровых условий зимовки и технических ошибок в организации экспедиций. Только в 1586 году после многочисленных потерь будет положено начало правительственному острогу и русскому городу Тюмень.

Что касается композиционной схемы, то можно отметить, что её лаконизм продиктован монументальными размерами произведения. Группы людей

³⁶ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.3

отчетливо собираются в две противоборствующие массы. Внутри левой группы казачьих сил складывается несколько устремленных диагоналей. Это сделано при помощи оружия и положения тел. Наступательный характер считывается хорошо, как и в произведении Г. И. Угрюмова, С. Р. Расторовского.

П. М. Шамшин «Вступление Иоанна IV в Казань» (1894)³⁷, холст, масло.

Вернёмся к сюжету взятия Казани. Мы не будем говорить о стилистических разногласиях эпохи исторического события и его художественной интерпретации, это обусловлено художественным языком эпохи, в которую создавалось произведение.

Данная композиционная схема также демонстрирует тенденцию к властному и доминирующему изображению сил царя Ивана IV. Диагонали, проведённые по выступающим точкам, выявляют две ярко выраженные противопоставленные группы. Триумф силы и государственной мощи запечатлён в этом произведении. Подтверждается распространённая идея вторжения и покорения, и данное произведение даже в более агрессивной манере это демонстрирует. Есть изображение детей, которых ждёт неминуемая смерть. П. М. Шамшин делает акцент на истреблении, вернее это не то жестокое истребление, за которое необходимо карать, а именно оправданное задачами художественного образа необходимое поведение со стороны завоевателя. Очевидное попираание стяга и наличие умерших со стороны поверженных сильно отличают данное произведение от всех представленных в анализе работ. Другого варианта столь неприкрытой демонстрации истребления я не вижу, чем условия продиктованные стилем исторической живописи и необходимостью возвысить собственное государство в глазах зрителей. Это характерно для произведений, созданных в историческом жанре.

К. В. Лебедев «Освоение русскими новых земель» (1904)³⁸, бумага, акварель.

Организация данного произведения более пластична в смысле разработки пространства. Движение происходит не вдоль произведения, а из глубины на

³⁷ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.4

³⁸ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.5

зрителя. Подробности происходящего события также даны на согласно этой воображаемой оси. Вдалеке видно, как уже торжествует новая форма религии. Эта воображаемая ось в каком-то смысле совпадает с линейным развитием истории данного события. Главный герой воевода ещё не успел указать побеждённому на своё место, как за его спиной «вырос» новый символ государственности – храм. Поверженный язычник, чей истукан дымится и уже заваливается на бок, несколько экзальтированным жестом приветствует завоевателей. Это не добавляет картине правдоподобности. Если говорить о стиле и способах работы с темой присоединения и завоевания, то выше описанные произведения с большим успехом передают исторический момент. Там сила образа совпадает со звучанием исторического события, возникает эффект эпического толкования сюжета. В целом группа поверженных, снова в формате картины оказывается ниже победителя.

Н. Ивасюк «Въезд Богдана Хмельницкого в Киев» (1892-1932)³⁹, холст, масло.

Композиционная схема данного произведения не во всём строится по схеме «><», как мы наблюдали это в картинах выше. Стоит отметить, что линия голов главных действующих персонажей дана практически на одном уровне. Это символическое присоединение и единение, а не завоевание и насаждение. Есть группы людей, склонившиеся в приветственных позах, есть знамёна и символы власти, которые размещены гораздо ниже главного доминирующего персонажа. Есть также проникающая диагональ и стремительные очертания группы, к которой принадлежит Хмельницкий, но она не в полной мере противопоставлена второй группе священнослужителей. Ряд фигур стоящих справа тоже принадлежат конкретной общности, но это не побеждённые и не повергнутые силы, это самодостаточные люди, принадлежащие сильной группе. Она занимает достойное положение (около пятидесяти процентов площади холста). В геометрическом центре картины расположен главный персонаж. Он выделен

³⁹ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.6

тоном и цветом, силуэтом и пластикой. В целом данное произведение выделяется из ряда рассматриваемых произведений своим мажорным колоритом, что также работает на позитивное развитие сюжета.

Заметим, что при позитивном толковании исторического сюжета всё же соблюдается схема, по которой выделяются две группы персонажей. Развитие идёт преимущественно вдоль картинной плоскости.

Н. Н. Казарин «История сибирского казачества в акварелях» (1842 — 1908)⁴⁰, бумага, акварель.

Данное произведение также призвано подтвердить расхожесть композиционной схемы «><» в работе над темой присоединения и воссоединения народов с Русским государством. В трактовке сюжета и его подачи есть много общего с картиной К. В. Лебедева.

Г. Зорин «Первые русские на Амуре»(1957–1959)⁴¹, холст, масло.

Рассматриваемая картина имеет всё тот же композиционный ход «><», но всё же есть одно существенное различие. Русские, которые пришли в Сибирь, уже не видят перед собой поверженного врага, перед ними распростёрлись природные силы. Можно предположить, что лишь Амур с его холодными водами смог остановить продвижение русских, но и это не является преградой. Крайняя правая группа имеет стремительные очертания в силуэте и наполненность этой группы говорит сама за себя. Теперь оружие направлено в сторону природных сил, которые лишь на некоторое время преградили народу путь.

Проанализировав работы представленных авторов, можно выделить в изобразительном искусстве следующие тенденции.

В вопросе исторической достоверности и наиболее выигрышного решения исторического сюжета важную роль играет композиция. Художники стремились найти соответствующее композиционное решение для наиболее эффектной подачи сюжета. Это сопряжено с некоторыми очевидными требованиями эпохи, в которую творил художник, а также с особенностями жанра и психологией его

⁴⁰ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.7

⁴¹ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.8

восприятия. Исторический сюжет требует эпического размаха, а его психологическое толкование удавалось лишь не многим. Отметим мастерство В.Сурикова, И. Репина, В.Васнецова. В противном случае мы имеем возможность наблюдать излишнюю экспрессивность в воплощении исторического жанра, например в образах, созданных К. В. Лебедевым и Н. Н. Казариным.

2.2. Анализ композиционного построения картины В. А. Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией». Выявление особенностей воплощения темы посредством анализа композиционной схемы произведения В. А. Неясова.

В первой части второй главы мы рассмотрели произведения художников с подобными сюжетами, где проанализировали исторические картины на тему завоевания Казани и присоединения к Русскому государству народов Сибири. Были выявлены и обобщены характерные особенности в художественных приёмах и композиционном решении. Рассмотрим особенности воплощения темы в произведении В. А. Неясова.

Поскольку мы работаем с такими понятиями как «исторический жанр» и «культурная память» считаю необходимым рассмотреть понятие «большая память» М.М. Бахтина.

Филолог И.Л. Попова в своей статье «Проблема памяти и забвения: М. М. Бахтин о механизмах сохранения/стирания следов традиции в истории культуры»⁴² так говорит об этом понятии: «Таким образом, теория менипpei является ключевой для исследования проблемы памяти и забвения. Именно в рамках менипейного сюжета складывается бахтинская теория «памяти жанра» и «имманентной памяти» литературы, независимой от индивидуального кругозора

⁴² Попова И.Л. Проблема памяти и забвения: М. М. Бахтин о механизмах сохранения/стирания следов традиции в истории культуры / И. Л. Попова // *Studia Litterarum*, 2016 — <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-pamyati-i-zabveniia-m-m-bahtin-o-mehanizmah-sohraneniya-stiraniya-sledov-traditsii-v-istorii-kultury>.

автора, концепция бесконтактной передачи традиции и «большой объективной памяти человечества», преодолевающей географические, языковые, культурные и ментальные границы». С проблемой забвения и реконструкции событий прошлого художники справляются через интуитивное и психологическое толкование события. Возможно, именно художникам предстоит реконструировать историю, прибегая к своему культурному багажу, используя артефакты минувших эпох. Здесь художник оказывается на территории научного знания, возникает вопрос о допустимой степени применения такого художественного подхода. На наш взгляд добросовестный художник, служащий своей культуре, должен сам регулировать степень толкования исторических сюжетов, хотя и там хватает поводов для предвзятых трактовок. Что есть история? Только ли совокупность неопровержимых фактов и доказательств или же нравственная мера и специальный метод анализа, с которым человечество должно подходить к изучению и реконструкции своего прошлого. Возможно ли существование большой объективной памяти человечества?

Нам известно, что, как литература, изобразительное искусство тоже предполагает наличие сюжета. Принципы отбора сюжетов и их воплощения во многом схожи с иными видами искусств.

Предлагается проследить сюжет воссоединения народов на примере работ русских художников. В частности на примере работ уральского художника Неясова. Каким образом мастер выбирает сюжет и воплощает его, какие факторы способствуют формированию уникального подхода в выборе сюжета и его реализации.

Любая работа с сюжетом влечет за собой решение нескольких задач сразу. Первая задача для художника изобразительного искусства заключается в выборе одного единственного момента, который и будет решаться в картине. Вторая задача заключается в подборе подходящего композиционного строя для наиболее удачного донесения смысла сюжета. Третья задача заключается в воплощении задуманного. При решении всех перечисленных задач художник одновременно

задумывается об особенностях восприятия выбранного сюжета, о психологии восприятия зрителя.

Выше описанное можно применить к широкому кругу жанров в изобразительном искусстве. Мы же рассмотрим, как эти общие принципы работают в историческом жанре, в частности в исторической картине художника В. А. Неясова.

На наш взгляд то, как В. А. Неясов работает с сюжетом и выбором композиции во многом перекликается с принципами и подходами к работе у И. Репина и В. Сурикова. В первой части нашего исследования мы уже говорили о психологическом и интуитивном подходе к историческому сюжету у великих предшественников. В данной главе мы выявим и проанализируем особенности работы уральского мастера в жанре исторической картины. В. А. Неясов наследует принципы работы великих предшественников, чтобы это доказать обратимся к следующим понятиям.

Рассмотрим произведение художника с точки зрения психологии восприятия, как автора, так и зрителя. Итак, чем вызван выбор данного сюжета?

Согласно словарю Ожегова, сюжет — это последовательность и связь описания событий в литературном или сценическом произведении; в произведении изобразительного искусства — предмет изображения.

Для художника В. А. Неясова такой выбор был связан в первую очередь с национальной и этнической принадлежностью. Так как при работе с сюжетом основное его содержание проявляется в момент кульминации. Здесь можно проследить, что для каждого художника понимание этого момента будет своим. Индивидуальный подход в выборе момента характеризует художника. В выбранных для анализа работах чаще всего это — буквальная демонстрация превосходства одних над другими. Исторический момент, изображаемый в исторической картине, требует наиболее отчетливого толкования, ведётся поиск наиболее точных и ёмких ракурсов, деталей и пространств. Всё это в

совокупности позволяет создать сильное по духу, равное историческому моменту произведение.

Если рассмотреть творчество В. А. Неясова в целом, то можно обнаружить принципы, по которым он выбирает сюжет и главную характерную сцену. Здесь можно заметить сходство в подходах с И. Е. Репиным. Характерной особенностью и новаторством И. Е. Репина являлся его подход к выбору момента, по его мнению, наиболее емко характеризующего историческое событие. Мастер выделял процесс как самую главную особенность исторической картины. Герои «схвачены» в момент психологического напряжения. Для людей, живших много позднее свершившихся событий, история есть процесс. Мы не можем утверждать, как именно все происходило. И И. Е. Репин выбирает путь интуитивного толкования сюжета, об особенностях данного способа работы мы писали в первой главе.

Проанализируем, каким образом композиция помогает автору реализовать задуманное. По Волкову композиция это «состав и расположение частей целого, удовлетворяющее следующим условиям: 1) ни одна часть целого не может быть изъята или заменена без ущерба для целого; 2) части не могут меняться местами без ущерба для целого; 3) ни один новый элемент не может быть присоединен к целому без ущерба для целого».

Проследим и выявим особенности композиционного строя картины В. А. Неясова «Воссоединение Волжских народов с Россией» 1948-1983 гг., исходя их выше перечисленных предположений.

Композиция открытая, хотя по обеим сторонам присутствуют фигуры-кулисы⁴³. Это воины, изображенные чуть больше своей натуральной величины. Их позы практически симметричны, они входят в круг центральных персонажей. С каждой стороны представлены по одному. При этом композицию можно считать открытой, ведь самые крайние правые и левые персонажи даны фрагментарно. Собравшиеся люди стихийно заполняют холст.

⁴³ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.9

Также в картине достаточно много диагональных⁴⁴ направлений, которые вносят разнообразие во взаимодействие вертикалей и горизонталей. По соотношению диагональных направлений можно заключить, что их пересечения как бы «связывает» горизонтальные дуги линий толпы и горизонта. Горизонтальное членение картины уравнивается вертикалями фигур, диагоналями копий и посоха.

Приведем в пример такую геометрическую фигуру как треугольник. Если соединить основные точки опоры и центр тяжести человека, то мы получаем три отрезка. Они соединяют между собой стопы с макушкой головы. Таким образом, мы можем проследить центр тяжести человека, как он переносится с ноги на ногу. Будет ли это шаг или иное движение можно проследить на наглядном примере.

Фигура боярина и священнослужителя не вписываются в равнобедренные треугольники. Их центр тяжести не совпадает с центром фигуры, то есть как у представителей народа мордвы. Последние твердо стоят на ногах, им присущи решительная осанка и жесты.

Асимметрия в фигурах боярина и священника вызвана двумя эмоциями. Боярин застыл в приветственном жесте, подавшись вперед. Священник же отклонился назад, он сторонится происходящего, его взгляд с прижатым к шее подбородком как бы выражает недоверие и сомнение в положительном исходе ситуации. За ним знамена и хоругви, служители церкви с иконами. Именно ему предстоит выполнить основную работу по духовному присоединению мордвы к государству Московскому.

Сама же мордва появляется и надвигается на зрителя из глубины картины⁴⁵. Это клинообразное движение, как в отчетливом силуэте персонажей, так и в воображаемом силуэте народа, который скрыт от нас за фигурами стрельцов и священнослужителей.

В целом можно заключить, что в отличии от предшественников В. А. Неясов создает более гармоничную композицию для подобной ситуации.

⁴⁴ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.10

⁴⁵ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.11

Объединение передано буквально по схеме «О<»⁴⁶, в том числе, если спроецировать сюжет на географическую плоскость. Это не противопоставляет одних другим, а напротив, выражает желание мирного исхода с обеих сторон.

Изначально композиция данного сюжета была совсем иной⁴⁷, она строилась по принятым канонам и схемам, где существовали две противоборствующие стороны.

Стоит отметить, что имеющаяся работа могла бы стать настоящим памятником народа мордвы. Художник с большой любовью создает образ своего народа, он всячески подчеркивает его самодостаточность и волю к достойной жизни.

Стоит отметить, что картина В. А. Неясова не сразу обрела такое решение. Вначале композиция была вполне традиционной. Присутствие царя задавало композиционный ход, где на месте геометрического центра картины находилась фигура государя. Он занимал главенствующее положение, обозначая собой воображаемую вершину иерархического треугольника. Позднее работа по осваиванию автором пространства холста с точки зрения геометрии полностью изменилась. Новая композиционная схема ярко характеризует принципиально иной подход к решению холста. Доминантой в композиции становится народ мордвы, он и его представители занимают равное во всех смыслах отношение. Начиная с площади картинной поверхности холста и заканчивая положением фигур воинов той и другой стороны. Составленные схемы выполнены при внимательном подходе в процессе трактовки произведения, что позволяет избежать субъективного подхода, и даёт возможность сосредоточиться на научном процессе.

⁴⁶ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.12

⁴⁷ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.13

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате предпринятого исследования нами были изучены основные вехи развития исторического жанра в живописи. Установлено, что начиная с XVIII века, русская историческая живопись формирует сначала себя, а потом и зрителя. В условиях подъема национального самосознания возрос интерес к русской истории. Волновавшие общественное сознание вопросы социального и политического устройства государства, идеи гражданственности, патриотизма, общего нравственного идеала человека эпохи могли найти свое воплощение в сюжетных композициях исторических картин. Историческое изобразительное искусство второй половины XVIII века содействовало распространению исторических знаний среди сравнительно широких кругов просвещенного российского общества.

Были выявлены и проанализированы основные подходы к изучению исторической живописи. Были сопоставлены между собой представления об эмпирико-историческом и психологическом подходах. Проявлена тенденция всё более частому использованию последнего, это обусловлено как ростом мастерства среди художников, так и особенностями восприятия обществом великих исторических событий.

Нами обозначена проблема сюжета в исторической живописи, и был проведён типологический анализ сюжетов. На базе полученных знаний был проанализирован сюжет «Воссоединения народов Поволжья и Сибири с Россией» в отечественной исторической живописи XIX-XX веков. Составлено восемь композиционных схем, которые наилучшим образом дают понять принципы работы художника с сюжетом. Что позволило отчетливее обозначить характерные особенности в работе над подобным сюжетом у В. А. Неясова.

Рассмотрены морально-этические аспекты толкования художниками исторических событий. Где имеется диапазон от схематичного представления сюжета у Г. И. Угрюмова до экспрессивной эмоциональности у П. И. Шамшина. П. И. Шамшин заостряет внимание зрителя на основных символах победы и поражения. Эта акцентировка с первого взгляда кажется излишней. На самом деле на картине есть все признаки торжества государства Российского. Группа подчинённых и сломленных, которая взывает к милости. Попираемое конём царя знамя лежит в геометрическом центре холста, оно выделено тоном. Витиеватый и динамичный силуэт ребёнка падающего с башни и умирающие и умершие воины на первом плане. Всё перечисленное даже будучи написанным на бумаге получает эмоциональный отклик, но предположу, что это допустимые символы, которые призваны раскрыть смысл полотна написанного на исторический сюжет.

На фоне полученных результатов были выявлены индивидуальные черты творчества художника В. А. Неясова. В воплощении темы касающейся воссоединения народов художник имел уникальный отличный от предшественников результат. Эпоха, в которую творил художник, влияла на композиционный строй произведения. Отсутствие фигуры царя на полотне могло быть обусловлено как очевидными требованиями эпохи, так и с личной творческой задачей художника. Решение создавать историческую картину без главного лица эпохи повлекло за собой кардинально новый композиционный ход, а вместе с тем и новое эмоциональное решение. Отказавшись от изображения фигуры Ивана IV, В. А. Неясов исключил проблему антагонизма, свойственную

изображавшим подобные сюжеты мастерам. Предшественникам необходимо было находить композиционное решение, где две смысловые доминанты делили холст пополам, фигура царя и народ. Это обстоятельство всегда мешает художникам создать гармоничную композицию, которая должна быть по возможности динамичной и как следствие асимметричной. В. А. Неясов достигает необходимой динамики, как в силуэте групп, так и в воображаемом движении масс⁴⁸. Хотя, при первом всматривании мы видим четыре фигуры абсолютно равноправных и равновесных, который симметрично расположены в холсте⁴⁹.

Второй составляющей успеха было национальное происхождение мастера. Вернее его сформированные навыки, которые позволили задумать и практически осуществить историческое полотно. Результатом стал настоящий памятник всему народу мордвы, эпическое произведение, включившее в себя исторический момент государственного масштаба. В то же время подход к решению сюжета говорит о том, что без осознания и ощущения своего происхождения от мордовского народа В. А. Неясов не имел бы столько весомых оснований для создания такого сильного образа и его композиционного решения.

⁴⁸ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.12

⁴⁹ См. ПРИЛОЖЕНИЕ А Рис.9

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алленов, М. Василий Суриков / М. Алленов. - М.: Слово, 1998.
2. Антипин, Л. Н. Ломоносов-художник. Мозаики. Идеи живописных картин из русской истории / Л. Н. Антипин // Сказочная дорога (2016) — https://iling.spb.ru/lomonosov/pdf/PSS_6.11.pdf.
3. Алпатов, М. О «Боярыне Морозовой» Сурикова / М. О. Алпатов // Этюды по истории русского искусства. В 2-х т. - М.: Искусство, 1967. Т. 2.
4. Балуев, С. М. Наследие М. В. Ломоносова и дискуссия Н. М. Карамзина, А. И. Тургенева и А. А. Писарева о сюжетах для исторической живописи / С. М. Балуев // Книжный Дом – СПб.: <http://lib.ghpa.ru:8087/jirbis2/images/Ychebno-metodich.%20posobiya/ISK/Baluev.Kritika.pdf>.
5. Богдан, В. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. К вопросу об эволюции русской исторической живописи / В. Богдан. Автореф. дис. канд. иск. / РГПУ им. А. И. Герцена. – М., 1995.
6. Бренева, И. В. Идеи для живописных картин из Российской истории Ломоносова и их отражение в русской исторической живописи / И. В. Бренева, Э. Ринкон-Поса // Ломоносов: сб. статей и материалов. — СПб. : Наука, 1991. - Т. 9. - С. 60–68.
7. Васильев Ю. А. Михаил Васильевич Ломоносов — зиждитель и подвижник российского историописания. Статья 4. Мозаичный проект Ломоносова в фокусе инновации/ Ю. А. Васильев / — Московский гуманитарный университет, Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение».

8. Васильев Ю. А. М. В. Ломоносов как зиждитель и подвижник Российского историописания. Статья 3. Живописный Ломоносов: познание возвышенного в Российской истории посредством изобразительного искусства / Ю. М. Васильев / Горизонты гуманитарного знания (2015) — <https://cyberleninka.ru/article/n/mihail-vasilievich-lomonosov-kak-zizhditel-i-podvizhnik-rossiyskogo-istoriopisaniya-statya-3-zhivopisnyu-lomonosov-poznanie>.

9. Васильев Ю. А. Идеи М. В. Ломоносова в русской исторической школе / Ю. М. Васильев / Знание. Понимание. Умение. (2014) — <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-m-v-lomonosova-v-russkoy-istoricheskoy-shkole>.

10. Верещагина А. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века / А. Верещагина / — Л.: Искусство, 1973.

11. Верещагина А. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века / А. Верещагина / — М.: Искусство, 1990.

12. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. — М.: В. Шевчук, 2009. — 344 с.

13. Вишленкова Е. Прошлое показанное (вторая половина XVIII — первая четверть XIX века). В кн. Историческая культура императорской России. Формирование представлений о прошлом, отв. ред. А. Дмитриев / Е. Вишленкова / — М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2012, 383–417.

14. Гольдштейн, София. Картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова»: история создания. Л.: Художник РСФСР, 1972.

15. Гольдштейн С., Живова О., Лесюк Л. и др., сост. Русская историческая живопись. Выставка 1939 г. М.: Гос. Третьяков. галерея, 1939.

16. Гегель Г. В. Ф. Родовое и жанрово-видовое деление художественной литературы / Г. В. Ф. Гегель / — https://studopedia.ru/10_307088_vopros---rodovoe-i-zhanrovo-vidovoe-delenie-hudozhestvennoy-literaturi.html.

17. Дмитриева В. А. Идеи для живописных картин из Российской истории. Не позднее 24 января 1764 г. / В. А. Дмитриева // Ломоносов М. В. — М.: Сов.

https://imwerden.de/pdf/lomonosov_izbrannaya_proza_1980_text.pdf.

18. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден / – М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.

19. Каменов В.С. Историческая живопись Сурикова. 1870-1880-е гг. / В.С. Каменов/—М.: 1963.

20. Кириченко Е. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. / Е. Кириченко / — М.: Галарт, 1997.

21. Кеменов В. Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е годы / В. Каменов / — М.: Искусство, 1963.

22. Леонтьева О. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX — начала XX в. / О. Леонтьева / — Самара: Книга, 2011.

23. Лотман Ю. М. О природе искусства / Ю. М. Лотман / –СПб.: Искусство – СПб, 1998. – С. 400–404.

24. Лифшиц М. А. В мире эстетики / М. А. Лифшиц/ – М., 1985.

25. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М.: Худож. лит., 1953.- С. 385—516.

26. Маненок А. Ю. Дух времени и проблематика в работах И.Е. Репина (на примере картины «Иван Грозный и его сын Иван»)/ А. Ю. Маненок /— Горизонты гуманитарного знания.: 2015

27. Машковцев, Николай. Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова». В кн. Машковцев, Николай. Из русской художественной культуры — М.: Советский художник, 1982, 204–15.

28. Пикулев И. И. Русское изобразительное искусство/ И. И. Пикулев / — М.: Просвещение, 1977. — 288 с.

29. Попова И.Л. Проблема памяти и забвения: М. М. Бахтин о механизмах сохранения/стирания следов традиции в истории культуры / И. Л. Попова / —

Studia Litterarum, 2016 — <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-pamyati-i-zabveniya-m-m-bahtin-o-mehanizmah-sohraneniya-stiraniya-sledov-traditsii-v-istorii-kultury>.

30. Ракова М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века / М. Ракова / — М.: Искусство, 1979.

31. Сарабьянов Д. В. «Русская реалистическая живопись второй половины XIX века и ее роль в европейском искусстве» / Д. В. Сарабьянов / Русская живопись XIX века среди европейских школ — М.: Советский художник, 1980, 107–40.

32. Сарабьянов Д. В. Суриков и европейская историческая картина второй половины XIX века. / Д. В. Сарабьянов / Русская живопись XIX века среди европейских школ — М.: Советский художник, 1980, 142–65.

33. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII — начала XX века / Д. В. Сарабьянов / — М.: Искусство-XXI век, 2003.

34. Трифонова Г.С. совместно с Логиновой Е., Лукшиной Я. Василий Андреевич Неясов (1926–1984). Воссоединение волжских народов с Россией, 1948–1983. История ненаписанной картины: каталог выставки / авт. и рук.проекта, авт. вст. ст., сост. кат. Г.С. Трифонова совместно с Е. Логиновой, Я. Лукшиной и др. — Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2008. — 30 с.

35. Трифонова Г.С. Василий Андреевич Неясов. 1926–1984. Личность и творчество: каталог творческого наследия, альбом / вступ. ст., сост. каталога, перечня выставок, библиографии Г.С. Трифонова: Челябинск, 2006. — 182 с.

36. Трифоновой Г.С. Василий Андреевич Неясов. 1926–1984. Живопись, рисунок, акварель: каталог выставки / вступ. ст. Г.С. Трифоновой. — Челябинск: ЧОКГ, 1985. — 47 с.

37. Трифонова Г.С., Логинова Е.С., Русанов Я.А. Научно-методические подходы и принципы в учебно-образовательной деятельности художественного музея ЮУрГУ На примере работы над выставкой «Василий Андреевич Неясов (1926–1984). Воссоединение волжских народов с Россией, 1948–1983: история

ненаписанной картины» / Г.С. Трифонова, Е.С. Логинова, Я.А. Русанов // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия Социально-гуманитарные науки. – Выпуск 13. – 2009. – № 32 (165).

38. Трифонова Г. С. Художественные династии Челябинска. Ольга Васильевна Неясова, Наталья Неясова-Хохлова посвящают юбилейную выставку живописи памяти отца Василия Андреевича Неясова: каталог выставки / Г.С. Трифонова / – Челябинск: ЧОСХ / ЧОКГ, 2002. – 12 с.

39. Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования / М. А. Чернышева / — Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3

40. Чернышева М. А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования / М. Чернышева / — Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 8, по. 3 (2018): 460–79. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>.

41. Чукчеева М. Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца / М. Чукчеева /— Художественная культура, по. 1/19 (2017) — <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>.

42. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг / издательство социально-экономической литературы Мысль Москва 1965г.

43. Яковлева Н. Реализм в русской живописи: история жанровой системы / Н. Яковлева / — М.: Белый город, 2007.