

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Южно-Уральский государственный университет» (национальный исследовательский университет)
Институт социально-гуманитарных наук
Факультет «Исторический»
Кафедра «Теология, культура и искусство»

РАБОТА ПРОВЕРЕНА

Рецензент, к.иск.

_____ Дегтяникова Н.И.
« ____ » _____ 2019 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой, д.и.н.,
д.иск., проф.

_____ Н.П. Парфентьев
« ____ » _____ 2019 г.

ДРАМАТУРГИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В.А. НЕЯСОВА

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
ЮУрГУ – 50.04.03 2019. 304-429 МД

Руководитель, д.и.н., д.иск., проф.

_____ Н.В. Парфентьева
« ____ » _____ 2019 г.

Автор,

студент группы СГ-245

_____ М.С. Кристовер
« ____ » _____ 2019 г.

Нормоконтролер, ст. преподаватель

_____ Ю.Л. Косякина
« ____ » _____ 2019 г.

Челябинск 2019

ВВЕДЕНИЕ

1 ПОНЯТИЕ ДРАМАТУРГИИ СЮЖЕТА ЖАНРА ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ

- 1.1 Понятие драматургии сюжета произведения изобразительного искусства как теоретическая категория
- 1.2 Методология изучения жанра исторической картины. Применение метода семиотического анализа
- 1.3 Проблемный анализ произведений исторической живописи, с целью выявления драматургии сюжета

2 ДРАМАТУРГИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В. А. НЕЯСОВА

- 2.1 Общая жанрово-тематическая классификация творчества В.А. Неясова.
- 2.2 Анализ сюжетно-композиционного построения исторических полотен «Воссоединение волжских народов с Россией», «По тылам белых. Поход южно-уральских партизан под командованием В.К. Блюхера» и диорамы «Бой на горе Извоз».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена возрастающим интересом к искусству советского периода, и, вместе с тем необходимостью изучения региональной компоненты изобразительного искусства Урала. Творчество художника В.А. Неясова представляет собой значительную страницу истории художественной культуры Челябинска 1950 – 1970-х годов. Кисти автора принадлежат жанровые и исторические полотна, запечатлевшие моменты истории Южного Урала. Таковы диорамы «Освобождение Челябинска», «Бой на горе Извоз», историческое полотно «По тылам белых. Поход южно-уральских партизан под командованием В.К. Блюхера». В жанровых полотнах живописца нашла свое отражение жизнь трудового и промышленного Урала. Такие произведения Неясова как «Освоение нового процесса» (1953), «Цех нагрева слитков трубопрокатного завода» (1953), жанровая композиция «Новаторы» (1955) запечатлели моменты истории одного из промышленных гигантов Челябинска. Помимо станковой живописи, наследие Неясова включает в себя монументальные росписи и мозаики, ставшие частью интерьера домов и дворцов культуры Челябинской области. Триптих «Труд. Спорт. Сельское хозяйство» создан Неясовым совместно с коллективом авторов для Дворца культуры Metallургического завода города Аши, роспись плафона «Народы мира» была выполнена для Дворца культуры Аргаяшской ТЭЦ и Саткинского завода «Магнезит». Тематическое полотно «Прибыли на место работы» украшает фойе главного корпуса Южно-Уральского государственного университета. Таким образом, наследие художника В.А. Неясова ценно не только с точки зрения истории развития регионального искусства на Южном Урале, оно прочно входит в жизнь южно-уральцев и неразрывно связано с историей региона.

Повышение внимания к жизни и творчеству В.А. Неясова, неизбежно повлечет за собой проведение ряда мероприятий, направленных на популяризацию, защиту и сохранение творчества художника. Одним из таковых может являться создание

виртуального музея В.А. Неясова, что позволит объединить, систематизировать и сделать доступным широкой аудитории обширное наследие художника, не опасаясь за сохранность экспонатов.

Исторический жанр занимает особое место в творчестве В.А. Неясова. Незаконченное произведение «Воссоединение волжских народов с Россией» представляет собой кульминацию творческого пути художника. Станковые картины и диорамы, посвященные истории Южного Урала, получили высокую зрительскую оценку и одобрение непосредственных участников изображаемых событий. Историческую живопись Неясова отличает оригинальность композиционного решения, самобытность и неповторимость авторского видения, в сочетании с предельной фактической точностью исторических реалий, что создает уникальную внутреннюю драматургию изображаемых событий. Анализ исторических полотен Неясова с точки зрения драматургической составляющей изображенного события, выступает инструментом наиболее полного раскрытия смысловой структуры произведений. Таким образом, драматургия сюжета исторической живописи В.А. Неясова представляет значительный интерес для исследования.

Степень изученности проблемы. На сегодняшний день не существует исследований отдельных жанровых или тематических линий в творчестве В.А. Неясова. Системные исследования биографии и творчества художника представлены работами В.И. Титова¹ и Г.С. Трифоновой². Монография В.И. Титова «Неясов. Страницы жизни» содержит общую систематизацию и периодизацию творчества художника, а также наиболее полный перечень источников, так или иначе, упоминающих о нем. Полное описание и каталогизация творческого наследия В.А. Неясова приводится в альбоме под редакцией Г.С. Трифоновой.

¹ Титов В. И. Василий Андреевич Неясов. Страницы жизни. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013

² Трифонова Г.С. Василий Андреевич Неясов. 1926-1984. личность и творчество - Челябинск – 2006

В качестве объекта исследования выступает исторический жанр в творчестве В.А. Неясова. Предметом исследования является драматургия сюжета исторических полотен художника.

Целью исследования является определение драматургической компоненты сюжетной основы исторической живописи В.А. Неясова. Цель исследования определяет следующие задачи:

1. Дать дефиницию понятия «драматургия сюжета», опираясь на материалы теоретических исследований в таких областях научного знания как: теория драмы, теория живописи и теория литературы.
2. Провести общий обзор специальных искусствоведческих методов исследования жанра исторической живописи. Рассмотреть метод семиотического анализа как основной, позволяющий выявить драматургическую компоненту сюжета живописного произведения в историческом жанре.
3. Применить метод семиотического анализа к исследованию широко известных программных произведений в историческом жанре изобразительного искусства
4. Выполнить жанрово-тематическую классификацию творчества В.А. Неясова.
5. В соответствии с результатами, полученными в ходе выполнения задач 1 и 2, произвести анализ двух репрезентативных произведений В.А. Неясова в историческом жанре, обладающих различной тематикой.

В рамках данного искусствоведческого исследования были применены следующие специальные и общенаучные методы: аналитический метод, метод формализации, гипотетико-дедуктивный метод, семиотический метод.

Семиотический метод выделен как основной метод анализа для данного исследования. Определение семиотики звучит как – «наука о знаковых системах». Теория отношения знаков была введена Ч. Моррисом. Применение метода семиотического анализа к исследованию изобразительного искусства в отечественной науке было разработано представителями семиотической школы, объединившей таких исследователей как Б.А. Успенский, Ю.М. Лотман, Ю.И.

Левин, А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов и др. Спецификой московско-тартуской школы было проблемное изучение языка и культуры.

Теоретическую основу исследования составляет научная литература, систематизированная по следующим направлениям:

Теория литературы: Осмысление проблемы сюжета представлено в работах Б.В. Томашевского¹, М.Ю. Лотмана² и В.В. Кожина³.

Теория живописи: Проблема композиции живописного произведения как способа построения сюжета разрабатывается в трудах В.А. Фаворского, Н.Н. Волкова⁴, Е.А. Кибрика⁵, А.Д. Гончарова, Л.Ф. Жегина.

Теория драмы и драматургии: К исследованию вопросов теории и композиции драматургии обращается И.Н. Чистюхин⁶. Проблемный анализ понятий драматизма и театральности как общехудожественных категорий был проведен В.Е. Хализевым⁷.

История изобразительного искусства:

Системный анализ исторической картины представлен в трудах таких второв как А.Г. Верещагина⁸ и Д.В. Сарабьянова⁹.

К вопросам, связанным с изучением исторической картины в рамках более широкого исследования обращались Г.Ю. Стернин¹⁰, М.М. Алленов¹¹, Г.Г. Поспелов.¹²

О.А. Лясковской¹³ принадлежит фундаментальное исследование творчества И.Е. Репина, включая также и исторические полотна мастера.

¹ Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика. М.: - Аспект пресс 2002.

² Лотман Ю.М., Об искусстве. Спб.: Искусство, 1998

³ Кожин В.В., Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы.м.: Наука, 1964

⁴ Волков Н. Н., Композиция в живописи - М. - 1977

⁵ Кибрик Е.А., Объективные законы композиции в изобразительном искусстве// Вопросы философии 1967. № 106

⁶ Чистюхин И.Н., О драме и драматургии/учебник. Изд.: Евоос, 2002

⁷ Хализев В.Е., Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978

⁸ Верещагина А.Г., Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. Спб.: Искусство, 1973

⁹ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIXвека среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980

¹⁰ Стернин Г.Ю., От Репина до Врубеля. – М.: Галарт, 2009

Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И., Русское искусство XX – начала XX века. М.: Искусство, 1989¹¹

¹² Поспелов Г.Г., О понимании времени в живописи 1870 -1890-х годов// Типология Русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979

¹³ Лясковская О.А., Илья ефимович Репин. – М.: издательство ГТГ,1953

1. ПОНЯТИЕ ДРАМАТУРГИИ СЮЖЕТА ЖАНРА ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ

1.1 Понятие драматургии сюжета произведения изобразительного искусства как теоретическая категория

В первую очередь мы обратимся к проблеме определения сюжета. Основной областью применения данного термина является литература. Подходя к проблеме сюжета с этой точки зрения, мы неминуемо сталкиваемся также с понятием фабулы, находящемся с сюжетом в непосредственной структурной связи. Обратимся к рассмотрению этих понятий в области теории литературы. Основные направления в изучении сюжета как литературоведческой категории представлены трудами Б.В. Томашевского, М.Ю. Лотмана и В.В. Кожина¹.

Б.В. Томашевский предлагает следующую схему определения понятий сюжет, фабула, тема и мотив. Темой, по Томашевскому, обладает любое произведение, «написанное языком, обладающим значением»². Таким образом, понятие темы в литературе приобретает связь с семантикой содержания художественного произведения, наличие темы является важным фактором в образовании внутреннего смыслового единства последнего. Так тема как некоторое единство слагается из более мелких «тематических элементов»³. Такой системной единицей темы выступает мотив, или, по определению исследователя, мотивом называется «тема неразложимой части произведения...»⁴. Понятия сюжета и фабулы также связаны со структурным единством темы, но, кроме того находятся и в системной связи друг с другом. Под фабулой Томашевский понимает «совокупность событий

¹ Егоров Б.Ф, Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Табориская Е.М., Штеингольд А.М., Сюжет и фабула//Вопросы сюжетосложения 1978. Вып. 5 С. - 8

² Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика. М.: - Аспект пресс 2002. С - 176

³ Там же С. – 179

⁴ Там же С. - 182

в их взаимной внутренней связи»¹. Сюжетом здесь именуется «художественно построенное распределение событий в произведении»². Взаимоотношения сюжета и фабулы, с этой точки зрения, может пониматься как некий принцип организации событий внутри фабулы. Можно заключить, что в рамках одной фабулы может быть выстроено несколько вариантов сюжета. В соответствии с более поздним определением М.Ю. Лотмана, понимание сюжета сводится к совокупности событий как его дискретных единиц, организованных по некоему принципу, каждое из которых обладает собственной семантикой.³ Определение сюжета, данное В.В. Кожинным звучит как «... живая, развивающаяся последовательность действий и отношений, выражающихся в действиях;»⁴, фабула же, в свою очередь представляет собой «...систему основных событий, которая может быть пересказана»⁵. Кожиннов входит в открытую полемику с точкой зрения, предложенной Томашевским, оспаривая определение сюжета, он заявляет: «...речь идет не о сюжете как последовательности «движений», но скорее о «построении» фабулы, о композиционном оформлении основной системы событий...»⁶. Здесь прослеживается иное отношение между понятиями: фабула выступает в роли некоего каркаса, на котором размещаются действия, составляющие линии сюжета.

Таким образом, можно сделать следующие выводы: сюжет непосредственно связан с семантикой литературного произведения; является одним из структурных элементов произведения, и, вместе с тем, обладает собственной внутренней структурой, к структурным элементам сюжета мы можем отнести мотив и событие; характерным свойством сюжета в литературе можно назвать его протяженность во времени.

Следующий аспект, который мы рассмотрим в этой главе настоящей работы – это понятие сюжета, применительно к изобразительному искусству. Вплотную

¹ Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика. М.: - Аспект пресс 2002. С -180

² Там же С. – 181

³ Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Табориская Е.М., Штеингольд А.М., Сюжет и фабула//Вопросы сюжетосложения 1978. Вып. 5 С. - 8

⁴ Кожиннов В.В., Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы.м.: Наука, 1964. С. – 421

⁵ Там же С. – 422

⁶ Там же С – 425

подходит к проблеме сюжета живописного произведения Н.Н. Волков, в своем исследовании он фактически сводит создание композиции картины к построению сюжета на плоскости, выделяя при этом смысловой аспект как формообразующий. Сюжет в данном случае трактуется двояко. С одной стороны, как совокупность предметного мира картины, сюда относятся «... предметы, действующие лица, пространство и время»¹. Иными словами, с точки зрения исследователя, сюжет непосредственно заключает в себе изображаемый фрагмент действительности. С другой стороны, сюжет можно понимать как «общее (инвариант) в различных формах изложения, в частности изложении на языках различных искусств»². Смысл картины, не может быть выражен иначе, чем всей целостностью произведения, посредством взаимодействия всех его элементов. Следовательно, все элементы живописного произведения работают на раскрытие смысла, то есть смысл произведения искусства диктует его композиционное, цветовое и световое (если речь идет о живописи), а также сюжетное строение. Следовательно, основным структурообразующим фактором произведения искусства, по Волкову, является смысл. Таким образом сюжет выступает в роли художественного средства, необходимого для раскрытия целостного смысла произведения искусства.

Поскольку живопись принадлежит к разряду пространственных искусств, мы не можем применить к ней понятие сюжета как совокупности или цепи нескольких событий, однако, событие как один из ключевых структурных элементов сюжета, может быть выделено как некоторая единовременность. Следовательно, мы можем определить сюжет картины как изображенное событие, выраженное посредством предметного мира картины. Таким образом, понятие сюжета обретает связь с понятием живописной композиции.

С формальной точки зрения, композиция – есть процесс построения цельного зрительного образа на изобразительной плоскости. В.А. Фаворский определял

Волков Н. Н., Композиция в живописи - М. - 1977 С.- 27 ¹

² Там же С. - 167

композицию как «приведение воспринимающего движения или времени к зрительному образу, причем движение и время осознаются как единовременность¹». Л.Ф. Жегин обращался к вопросам формально-композиционного построения в живописи, таким как проблема перспективы, а также возможных форм композиционного построения². Совершенно иной взгляд на проблему композиции встречается в работах Е.А. Кибрика, Н.Н. Волкова и А.Д. Гончарова, здесь, наряду с формальным, выделяется смысловой аспект композиционного построения. По определению Гончарова, «процесс композиции суть двуединый процесс замысла и собственно изображения³», отмечая, что каждый элемент изображаемого фрагмента действительности осмысливается художником как в пространственно-пластическом, так и в смысловом аспектах. По Кибрику, в основу композиционного мастерства положены категории идейности, интуиции и анализа, где под идейностью понимается субъективное отношение художника к изображаемому фрагменту действительности, интуиция выступает в роли импульса, провоцирующего начало творческого процесса, с последующим анализом результата. К законам композиции Кибрик относит: цельность, контрастность и движение. Кратко резюмировать суть каждого из этих законов можно следующим образом: цельность – принцип подчинения логике замысла всех элементов произведения; контрастность - универсальная категория, речь идет в равной степени о контрастах на уровне смысловом и техническом (контрасты размеров, цветов, фактур и т.д.); движение – непосредственное изображение движения, включающее в себя признаки предыдущего и последующего состояний. Законы композиции призваны служить раскрытию художественного образа и выражению сферы идейности в произведении. Другой взгляд на проблему сюжета и композиции в произведении мы встречаем в исследовании Н.Н. Волкова. Волков производит своеобразную редукцию от

¹ Фаворский В. А., Литературно-теоретическое наследие – М. Советский художник, 1988 С. - 212

² Жегин Л.Ф., Язык живописного произведения – М. Искусство, 1970

³ Гончаров А.Д., О композиции (проблемы теории композиции и предметного изображения на плоскости) Доклад, сделанный на сессии Академии художеств СССР в 1979 году - <http://a-goncharov.ru/article/10.html>

системного понимания композиции и сюжета, как универсальных смысловых категорий, к узкому специальному пониманию их как живописных терминов. Определение композиции Волков выводит из понятия целого. С этой точки зрения он анализирует такие понятия как структура, конструкция и композиция в их взаимосвязи друг с другом. Волков приходит к выводу, что структура, конструкция и композиция суть различные варианты целостности и представляют собой различные способы отношения целого к его части. Структура – есть целостность закономерно связанных частей, иными словами элементов структуры. Определяющим свойством структуры, по Волкову, является характер связей, определяющий характер структуры в целом; структурные элементы играют меньшую роль и свободно могут быть заменены другими, но тип связи внутри данной структуры не может быть изменен без ущерба для целого. Характер структурных связей, в данном случае не называется и может быть абсолютно любым. Конструкция представляет собой особый тип структуры, который характеризуется функциональным характером структурных связей. Обладая определенной внутренней целостностью, конструкция, тем не менее, не обязательно является замкнутой структурой, она может содержать возможность добавления новых функциональных связей и элементов, без ущерба для функционального единства. Композиция, как вид структуры, также обладает внутренними конструктивными связями, но, в отличие от конструктивного функционального единства, единство композиционное предполагает замкнутую структуру. «Части композиции связаны между собой и тем, что связаны с целым»¹. Итак, композиция – это замкнутая структура, элементы которой не могут быть добавлены, удалены, или заменены без ущерба для целого. Особенность композиции художественного произведения заключается в характере ее целостности, и особом типе функциональности связей между конструктивными элементами. Внутреннее единство художественной композиции, по Волкову, есть смысловое единство: «Конструктивный центр есть чаще всего и смысловой узел.

¹ Волков Н. Н., Композиция в живописи - М. - 1977 С. - 25

Функции конструктивных связей в картине – создавать и укреплять смысловые связи»¹. Таким образом, по определению Волкова композиция произведения искусства «... есть замкнутая структура с фиксированными элементами, связанная единством смысла»². Из этого соотношения также выводится и композиция картины, как частный случай композиции вообще, как процесс построения данной структуры на плоскости.

Обобщая сказанное выше, мы можем выделить несколько аспектов композиционного построения: формальный – композиция как процесс построения зрительного образа; смысловой – композиция как средство раскрытия смысла произведения; смыслово-конструктивный – композиция как замкнутая структура, связанная единством смысла. Таким образом, композиция живописного произведения представляет собой такую конструктивную организацию его элементов, которая способствует созданию зрительного образа, раскрывающего смысл изображаемого. Возвращаясь к определению сюжета живописного произведения как изображенного события, раскрываемого при помощи предметного мира картины, можно сказать, что композиция есть способ построения сюжета на изобразительной плоскости.

Еще одно понятие, которое нам необходимо рассмотреть - это понятие драматургии. Оно имеет достаточно широкий спектр значений, с одной стороны, драматургия есть совокупность драматических произведений, с другой, под драматургией понимается теория и сюжетная концепция драматического произведения. Говоря о драматургии сюжета живописного произведения, нам необходимо выявить наличие общих принципов композиционного построения драматических и изобразительных искусств.

В истории развития теории драмы выделяют три направления. В первом теории драмы рассматривает произведение как феномен, создающий особого рода переживание события и судьбы героя читателем-зрителем. Это переживание

¹ Там же

² Волков Н. Н., Композиция в живописи - М. - 1977 С. - 27

обозначается понятиями катастрофы и катарсиса (Аристотель, Шиллер, Ницше, Выготский). Во-вторых, от немецкой философской эстетики рубежа XVIII— XIX вв. (Гегель, Гёте) до XX в. развивалась теория драматического действия, использующая понятия конфликта и сюжета. В-третьих, в XX в. возникла теория драматического слова»¹. Выделяются два подхода к рассмотрению композиции литературного драматического произведения, с точки зрения структуры текста, иначе говоря, драматического дискурса, и, непосредственно сюжетно-событийной основы. В данной работе мы не будем касаться вопроса драматического дискурса, поскольку ключевым элементом произведения искусства для нас является сюжет.

Говоря о законах сюжетной композиции в драме, И.Н. Чистюхин называет следующие: целостность, взаимосвязь и соподчиненность, соразмерность, контрастность, единство содержания и формы, типизация и обобщение². В. Е. Хализев обращает внимание на принципиально другой способ рассмотрения проблемы сюжета, с точки зрения отличительных особенностей драмы и эпоса. Таким образом, выделяется два типа сюжетов: хроникальные и концентрические, или, иначе сюжеты единого действия³. Принцип единства действия был характерным требованием теории драмы на протяжении длительного времени, впервые оно было сформулировано в поэтике Аристотеля, а на рубеже XIX – XX вв. нашло отражение в понятии сквозного действия, сформулированном К.С. Станиславским. Рассматривая драматургию А.П. Чехова, В.Е. Хализев выводит совершенно иной тип композиционного единства, основанного на смысловой общности. Таким образом, по Хализеву, выделяется два типа сюжетно-композиционного единства в драматургии: «...первый тип единства основан на замкнутом узле событий, находящихся в причинно-следственных связях между собой. Второй тип единства создается проводимыми драматургом эмоционально-смысловыми параллелями...»⁴ Таким образом, можно выделить смысловое и

¹ Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н., Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. С - 306

² Чистюхин И.Н., О драме и драматургии/учебник. Изд.: Евоос, 2002. С. - 96

³ Хализев В.Е., Драма как явление искусства. — М.: Искусство, 1978

⁴ Там же С. — 95

событийное единство как основу сюжетной композиции драматического искусства. Вместе с тем, принципиальной важностью обладает стремление драмы к композиционному дроблению на дискретные единицы действия. Так драматическое произведение состоит из актов, сцен, явлений и картин, но с точки зрения сюжетной композиции, дискретной единицей драматического сюжета будет являться категория события. С точки зрения сюжетной композиции драмы, выделяются следующие элементы: пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка¹. Каждый из этих элементов представляет собой отдельное событие, которое, в то же время, является частью единого событийного узла пьесы.

Мы переходим ко второму аспекту понимания драмы - как произведения, предназначенного для сценической реализации. В этом случае нас будет интересовать сценичность драматического произведения. Говоря о сценичности, мы подразумеваем те свойства драмы, которые потенциально сообщают ей зрелищность в случае ее сценического воплощения. Таким образом, мы сталкиваемся с понятиями драматизма и театральности. В.Е. Хализев выделяет театральность как общехудожественную категорию, исходя из предположения, что предметом изображения репрезентативных видов искусств являются театральные начала в окружающей действительности. При этом под театральностью понимается яркое, активное, аффективное человеческое поведение, доступное пониманию большого количества людей. Таким образом, театральное поведение человека в жизни трактуется как источник художественных образов в драматургии. Понятие драматизма Хализев трактует как духовно-содержательную сферу драматического искусства. «Драматизм всегда связан с активным переживанием неразрешимых противоречий...Драматично то жизненное положение, при котором под угрозой находится осуществление каких-то важных и значительных, неотъемлемых запросов человеческой личности»². Стремление к драматизму выступает как необходимое условие непосредственно драматического искусства, однако, оно

¹ Чистюхин И.Н., О драме и драматургии/учебник. Изд.: Евоос, 2002.

² Хализев В.Е., Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978 С.- 56

характерно для многих видов искусств, и, в том числе, для искусств изобразительных.

Итак, драматизм представляет собой свойство сюжета. Драматичным мы можем называть такой сюжет, в основе которого лежат активные действия персонажей в условиях переживания противоречий текущей ситуации.

При этом, получая сценическую реализацию в виде спектакля, драма переходит из разряда временных искусств, в разряд пространственно-временных, что в большей степени сближает ее с живописью. Сценическое действие также обладает композиционной структурой, а композиционной единицей сценического пространства является мизансцена. Ю. Мочалов выделяет четыре очевидных аспекта сценической композиции: геометрия, графика, скульптура и живопись¹. Например, под геометрией сценического пространства подразумевается, что все его элементы, в движении или статике, тяготеют к некоторой геометрической форме. Мы не будем углубляться в рассмотрение каждой в отдельности, на данном этапе нам важен сам факт существования такого композиционного аспекта. Разумеется композиция мизансцены не тождественна композиции живописного произведения уже потому, что обладает реальными, а не иллюзорными объемом и глубиной, но с чисто визуальной точки зрения мы можем представить мизансцену как зрительный образ, подходящий для живописного произведения.

Резюмируя все вышесказанное, мы приходим к следующим выводам: Сюжет произведения изобразительного искусства представляет собой изображенное событие, выраженное посредством предметного мира картины, при помощи живописной композиции;

Композиция живописного произведения представляет собой такую конструктивную организацию его элементов, которая способствует созданию зрительного образа, раскрывающего смысл изображаемого, можно сказать, что композиция есть способ построения сюжета на изобразительной плоскости;

¹ Мочалов Ю., Композиция сценического пространства. М.: Просвещение, 1981.

Основу сюжетной композиции драматического произведения составляет смысловое и событийное единство, где отдельное событие выступает дискретной единицей сюжета. В то же время, драматическое событие является частью единого событийного узла пьесы, то есть, вовлечено в определенный комплекс причинно-следственных связей, организованных таким образом, чтобы раскрыть общий смысл произведения. Несмотря на то, что драматическое событие обладает композиционной целостностью и определенным смысловым содержанием само по себе, полное раскрытие всех возможных смысловых пластов и обобщений драматического события достигается только при его включенности в причинно-следственные связи и общие смыслы произведения. Драматизм выступает неотъемлемым свойством драматического сюжета. Под драматизмом понимается такое жизненное положение, при котором под угрозой находится осуществление каких-то важных и значительных, неотъемлемых запросов человеческой личности.

Таким образом, под драматургией сюжета произведения изобразительного искусства можно понимать вовлеченность изображенного события в комплекс причинно-следственных связей, раскрывающих его смысловую сущность.

1.2 Методология исследования исторической живописи. Применение семиотического метода анализа

Основной массив научных исследований жанра исторической картины лежит в рамках системного метода. Системный подход, получивший свое развитие в середине XX века был представлен многотомной «Историей русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря¹. Вопросами изучения жанра занимались А.Г. Верещагина, Г.Г. Пospelов, М.М. Алленов. Метод историко-сравнительного анализа был применен Д.В. Сарабьяновым, он нашел свое выражение в ряде

¹ Кривонденченков С.В. Основные тенденции развития искусствоведческих методов исследования отечественного изобразительного искусства в XX в. // Вестник СПбГУКИ №4(29) декабрь 2016 С. 140 - 143

публикаций 1970-х годов, посвященных сравнительному анализу русской и западно-европейской живописи¹. Результаты этих исследований становились частью системного изучения искусства.

А.Г. Верещагина рассматривает историческую живопись в ее развитии, в контексте исторических реалий и основных стилистических тенденций эпохи. Исследователем проводится последовательная характеристика развития жанра исторической картины. Начиная от формирования самостоятельного жанра в начале XVIII века, и укрепление его позиций в системе классицизма середины столетия, вплоть до отражения в исторической картине принципов реалистического искусства. Исследование А.Г. Верещагиной отражает динамику художественного осмысления истории и понимания историзма в различные периоды развития отечественного искусства.

Принципы построения исторической картины в русском искусстве в системе реализма XIX столетия отражены в историко-сравнительном исследовании Д.В. Сарабьянова². Путем сравнительного анализа творчества В.Сурикова и европейской исторической картины второй половины XIX века, Сарабьянов выделяет несколько определяющих факторов, из которых складывается специфика исторической картины. Во-первых, это эпоха, послужившая источником сюжета и необходимость ее глубокого осмысления художником. Во-вторых, -- эпоха, современная художнику. Третьим важнейшим компонентом является непосредственно само историческое событие, выбранное в качестве основы сюжета. Специфика произведения исторической живописи, таким образом, рождается в процессе субъективной оценки на двух различных уровнях, в первом случае, объективное прошлое – с точки зрения субъективной проблематики настоящего, во втором, объективный факт события подвергается субъективному восприятию художника. Сарабьянов настаивает на генетической связи творчества Сурикова с традицией русской живописи, и усматривает в нем не просто частный

¹ Кривонденченков С.В. Основные тенденции развития искусствоведческих методов исследования отечественного изобразительного искусства в XX в. // Вестник СПбГУКИ №4(29) декабрь 2016 С. 140 - 143

² Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980

случай, но выражение общенациональной тенденции, следовательно, особенности творчества художника предстают как характерные черты русской исторической живописи в целом. В качестве характерных особенностей, приводящих жанр исторической картины в систему реализма, Сарабьянов выделяет подход художника к историческому факту, лежащему в основе сюжета картины, с соблюдением необходимой меры достоверности, соответствие «степени динамизации»¹ изображенного события его логике и смысловому содержанию, внимание художника к психологическому аспекту живописи – передаче состояний его персонажей.

Таким образом, в рамках системного подхода к изучению исторической живописи, была определена специфика жанра, которая складывается под влиянием ряда объективных и субъективных факторов, таких как эпоха, послужившая источником сюжета, эпоха, современная художнику, само историческое событие, выбранное в качестве предмета изображения и субъективное восприятие данного события художником.

Сюжет исторической картины представляет собой дискретный момент реальной или мифологической истории, это предполагает, что зрителю известны как причины и предпосылки события, так и последствия, к которым оно привело в свою очередь. С этой точки зрения, мы можем воспринимать изображенное событие только с учетом причинно-следственных связей, в которые оно вовлечено.

Для того, чтобы выявить драматургическую компоненту сюжета исторической картины, необходимо установить характерный тип причинно-следственной связи, соответствующий универсальному определению драматургии сюжета живописного произведения, данному в предыдущем параграфе. Исследование возможности взаимного экстраполирования структурных принципов различных видов искусств лежит в рамках семиотического метода анализа.

¹ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980

Для семиотического направления в исследовании искусства характерно восприятие произведения искусства как художественного текста, где, по выражению Б.А. Успенского, «слово «художественный» понимается в значении, соответствующем значению английского слова «artistic», а слово «текст» — как любая семантически организованная последовательность знаков»¹. Из данного подхода логично строится возможность общих структурных принципов построения произведения искусства как такового. По Б.А. Успенскому живопись, театр и литература, относятся к репрезентативным видам искусства, иными словами, имеющим изображенное и изображаемое. Следовательно, несмотря на различия в средствах художественного языка, основным компонентом для такого рода искусств будет являться семантика изображаемого фрагмента действительности. Теория отношения знаков Моррисона предполагает разделение области семиотики на: семантику – отношение знака к объекту, синтактику – отношения знаков между собой, и прагматику – отношение знака к субъекту². Б.А. Успенский, трактовал эти понятия применительно к области искусства как содержание, структуру и воздействие, соответственно. «Правомерно сделать вывод, что в принципе может мыслиться общая теория композиции, применимая к различным видам искусства и исследующая закономерности структурной организации художественного текста»³.

В рамках семиотического метода можно выделить два подхода, исследующих различные типы взаимодействия различных видов искусств как семиотических систем.

Суть первого подхода заключается в выявлении общих структурных принципов организации художественного текста.

Структурная поэтика в работах Щеглова и Жалковского, восходит к исследованиям С. Эйзенштейна и работам В. Л. Проппа, здесь в качестве

¹ Успенский Б.А., Поэтика композиции. - М.: Искусство, 1970 С. - 10

² Моррис, Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1982.

³ Успенский Б.А., Поэтика композиции. - М.: Искусство, 1970 С. - 10

инварианта выступает категория «темы», и, соответствующий инструмент ее раскрытия – прием выразительности¹.

В заметках Ю.И. Левина содержится ссылка на понятие семантического ореола, введенное М. Гаспаровым и К. Тарановским. Собственно семантический ореол стихотворного метра предполагает наличие связи того или иного размера с тем или иным кругом образов, мотивов и тем, посредством связанных с ним исторически смысловых ассоциаций. По мнению исследователя, в данном случае возможны аналогии с различными видами искусств, и в частности с искусством изобразительным, «где также выделяются, наряду с жанрами, способы материальной передачи (карандаш, уголь, офорт, акварель и т.д.)»². Проводя представленную параллель, Левин усматривает в стихотворном метре способ построения стиха, аналогичный способам материальной передачи изображения на плоскости.

Следующий момент, интересующий нас в работах Левина - понятие высказывания как речевого сегмента, разделяемого на тему и рему, где «каждому высказыванию... отвечает его детонат.. – некоторое событие, а теме каждого высказывания отвечает ее детонат – предмет высказывания» может быть рассмотрено нами в интересующем нас контексте. Левин определяет высказывание как «речевой сегмент..., разделенный на тему и рему»³. Таким образом, перенося сказанное на предмет исторической картины, мы можем сказать, что сам по себе факт исторического события является темой произведения, в то время как оценка события, авторская позиция, занимаемая художником по отношению к данному факту, выступает темой художественного высказывания.

Б.А. Успенский в своем исследовании вплотную подходит к проблеме композиции в произведении искусства, он устанавливает прямые параллели между структурными единицами композиции в произведениях литературного и

¹ Жалковский А.К., Щеглов Ю.К., Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст – М.: АО Прогресс, 1996 – с. 344

² Левин Ю.И., Избранные труды. Поэтика. Семиотика. - М.: «Языки русской культуры», 1998. С. - 578

³ Левин Ю.И., Избранные труды. Поэтика. Семиотика. - М.: «Языки русской культуры», 1998. С. - 594

изобразительного искусств. Центральным инвариантом композиционного построения, по Успенскому, является категория «точки зрения», и соответствующая ей основная бинарная оппозиция, точка зрения может быть «внешней» или «внутренней». По Успенскому, проблема точки зрения является центральной проблемой композиции для репрезентативных видов искусств, в частном случае живописи выступает в первую очередь как проблема перспективы, но также проблема ракурса, освещения, и семантической трактовки фигур. Выделяются следующие аспекты существования «точки зрения»: «план оценки», «план фразеологии», «план пространственно-временной характеристики» и «план психологии». Каждый из планов содержит тот или иной вариант авторской позиции, при этом чаще всего несовпадающих на различных уровнях.

Первый уровень проявления точки зрения в искусстве – «план оценки», где под оценкой понимается идеологическое восприятие изображаемого мира. Наиболее простое композиционное построение в плане оценки – наличие одной доминирующей точки зрения. Более сложная композиционная структура предполагает наличие большего числа равноправных точек зрения, вступающих в определенные отношения между собой. Определяющим фактором выступает позиция, с которой производится оценка. В этом случае, оценки, возникающие внутри произведения, например, оценка события с точки зрения персонажа, становятся объектами доминирующей оценки. Внешняя точка зрения – оценка с принципиально внешних по отношению к действию позиций, внутренняя – глазами персонажа или рассказчика. В пространственно-временном плане точка зрения трактуется как внутренняя, в том случае, когда автор «следует» за своим персонажем. Внешняя точка зрения пространственного плана заключается буквально в смысле точки, с которой ведется обзор описываемой (изображаемой) картины. В плане времени внешняя точка зрения располагается во временной перспективе автора, и в этом случае она является ретроспективной, внутренняя точка зрения находится во временной перспективе персонажа. Разница между этими позициями заключается, прежде всего, в том, известно ли зрителю будущее

развитие событий. В плане психологии различается повествование с некоей описательной, условно объективной, точки зрения и точки зрения субъективного восприятия одного из персонажей.

В большей степени для нас представляют интерес оценочный и пространственно-временной планы в аспекте семантической трактовки. Мы можем заключить, что для исторического жанра живописи принципиально характерна внешняя точка зрения в каждом из этих планов. Сюжет исторической картины представляет собой личную оценку автором факта события.

Второй подход в рамках семиотического метода сводится к рассмотрению взаимного декодирования семиотических систем и представлен исследованиями М.Ю. Лотмана.

Исследованию данной проблемы посвящены такие статьи М.Ю. Лотмана как «Семиотика сцены», «Язык театра», «Театральный язык и живопись (проблемы иконической риторики)». Лотман связывает знаковую природу искусства с особым механизмом кодирования.

Статьи Лотмана посвящены анализу процессов взаимодействия театра и живописи в контексте культуры XVIII – начала XIX вв. в виде особых семиотических систем, обладающих, с одной стороны, собственными, уникальными для каждой из них, способами кодирования текста, с другой рядом схожих моментов, обуславливающих взаимное тяготение данных систем друг другу.

По мнению Лотмана «Промежуточное положение театра между движущимся не дискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств определило факт постоянного обмена кодами, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительным искусством. Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика».

Рассматривая ситуацию взаимного декодирования, возникшую между театром и живописью в начале XIX в., Лотман описывает несколько способов их взаимного декодирования: а) проникновение сценических моментов на полотно; б) использование театром принципов живописной композиции; в) наиболее сложная схема взаимодействия: сцена – жизнь – полотно.

В первом случае театр выступает как своеобразный фильтр, критерий отбора того, что может считаться живописным. Этот тип взаимодействия достигается посредством феномена двойного удвоения, где под удвоением объекта понимается его воспроизведение по аналогии с зеркальным отражением. В случае двойного удвоения, сам процесс изображения становится его объектом, намеренно вскрывая условность изображаемого. По Лотману, акт семиотического осознания, или семиотического моделирования культуры необходимо нуждается в первичном кодировании – то есть, иными словами, некотором критерии отбора элементов действительности, допустимых к существованию в данной семиотической системе. И если принять за такую систему искусство классицизма в его общих чертах, включая все его виды и жанры, то таким первичным кодом выступали идеалы античности, уподобление реальных исторических персонажей персонажам мифа, а реальных ситуаций -- мифическим. И если образы античной культуры, выступая в качестве первичного кода, определяли круг жизненных событий или явлений, допустимых быть изображенными на полотнах, то театр нередко принимал на себя функцию «промежуточного кодирования», то есть способа изображения¹. Как пример такого декодирования Лотман приводит полотно Антуана Куапеля «Амур и Психея», воспроизводящую сцену из балета².

Следующий тип взаимопроникновения языков театра и живописи получил свое распространение в начале XIX в. Второй вариант взаимодействия предполагает стремление театра использовать выразительные средства живописи. В первую очередь такое стремление проявлялось в тяготении сценического действия к

¹ Лотман Ю.М., Об искусстве. Спб.: Искусство, 1998 С. - 613

² Там же С. - 612

разложению на дискретные неподвижные моменты, каждый из которых походил на произведение живописи, где границы сценического пространства выполняли роль картинной рамы. В этом случае уже не мизансценическое решение эпизода спектакля представляло основу композиционного решения картины, но напротив мизансцена выстраивалась по законам композиции живописного произведения. Отождествление театра с картиной, где «дискретность и статичность были законами моделирования на сцене непрерывной и динамической действительности... Результатом было... стремление связывать игру актера с определенным стабильным набором значимых поз и жестов, а искусство режиссера — с композицией фигур ...»¹.

Однако, говоря о проблемах исследования драматургии исторической живописи, наиболее значимым для нас является третий вариант взаимодействия. Исследование Ю.М. Лотмана выходит за рамки вопроса театрализации живописи, автор рассматривает театральность как аспект культуры XIX в. В данный период влияние театра распространялось гораздо шире, чем в соседние сферы смежных видов искусства. «В начале XIX в. грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения»². В качестве пояснения, Лотман приводит историю создания живописного полотна: «В сражении под Аустерлицем семнадцатилетний корнет 4-го эскадрона кавалергардского полка граф Павел Сухтелен был ранен сабельным ударом по голове и осколком ядра в правую ногу. Он был взят в плен и в толпе русских офицеров замечен проезжавшим Наполеоном, который пренебрежительно отозвался о юности пленника. Сухтелен озадачил Наполеона, ответив ему известными стихами, из «Сида»... По приказу Наполеона на эту тему была

¹ Лотман Ю.М., Об искусстве. Спб.: Искусство, 1998 С. - 639

² Там же С. - 620

написана картина для Тюильрийского дворца. В этом эпизоде перед нами с классической четкостью выступает триада «сцена — жизнь — полотно»: юный Сухтелен кодирует свое поведение нормами театра, а Наполеон безошибочно выделяет в реальной жизненной ситуации сюжет картины»¹.

Происходил процесс двукратного декодирования семиотического языка: театральная условность проникала в сферу норм бытового поведения, которая, в свою очередь, диктовала композиционное построение живописи. Данная схема двойного декодирования, характерная для конкретной исторической эпохи, может быть воспринята нами как общая семиотическая модель композиционного построения. Процесс двойного декодирования обуславливает проникновение драматизма, как свойства сюжета, в историческую картину, даже при условии отсутствия промежуточного кодирования между театром и живописью.

1.3 Проблемный анализ произведений исторической живописи с целью выявления драматургии сюжета

Принимая во внимание теоретические разработки Б.А. Успенского и М. Ю. Лотмана, попробуем провести анализ композиционного построения двух произведений, разного авторства и эпохи в отношении семантической трактовки фигур.

Одним из первых программных произведений русского классицизма можно назвать картину Лосенко «Владимир перед Рогнедой» 1770г. «Действие происходит как бы на узком пространстве первого плана, второго и третьего по существу нет: глухая стена с античными пилястрами образует фон»² - отмечает А.Г. Верещагина. Пространство картины очень напоминает мизансцену на фоне задника, смысловой центр композиции – фигуры Рогнеды и Владимира располагаются в центре холста, их позы и жесты подчеркнута театральны, вся

¹ Лотман Ю.М., Об искусстве. Спб.: Искусство, 1998

² Верещагина А.Г., Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. Спб.: Искусство, 1973 С. - 15

композиция тяготеет не к подобию реальной ситуации, а как бы специально задумана для взгляда со стороны, наподобие театральной мизансцены. Принципиально внешняя точка зрения, характерная для композиционного построения исторической картины в системе классицизма, находит свое выражение в способе кодирования. Автор произведения занимает позицию театрального зрителя по отношению к происходящему. Ретроспективная позиция временного плана, обусловлена как историческим контекстом, так и особенностями театрального кодирования, событие является не только фактом реальной истории, но и предполагаемым моментом сценического действия, имеющего свои законы развития.

Менее очевидно проявление характерных особенностей на примере исторической картины в системе реализма. При рассмотрении картины Сурикова «Меньшиков в Березове» 1883г., создается впечатление, что художник как бы является случайным свидетелем происходящего. Фрагментарный тип композиции, создающий иллюзию случайно выхваченного фрагмента действительности, на первый взгляд, полностью исключает театральное начало в реалистической живописи. Предметы мебели, частично выходящие за рамки картины, задумчивость в которой пребывают персонажи картины, их простые позы, наконец, процесс чтения, изображенный на картине. Все это как будто создает иллюзию не продуманной живописной композиции, но эффекта случайного присутствия. Тем не менее, точка зрения в пространственном плане остается внешней. Отсутствие контакта с персонажами ставит автора и зрителя на позицию незримых свидетелей происходящего, но никак не участников. Внешняя точка зрения временного плана, также не очевидна, на первый взгляд. В картине явно присутствует ощущение непрерывно длящегося времени, но времени почти метафизического. С одной стороны, чтение, которым увлечена младшая дочь А. Меньшикова – действие пойманное в процессе, длящееся действие, сообщает картине ощущение реального сиюминутного настоящего. С другой стороны, задумчивые взгляды остальных героев, каждый из которых направлен как бы в никуда, их неподвижность, создают

ощущение времени вечного. По замечанию А.П. Алленова, «... по самоощущению в мире, и пластически-композиционно все персонажи на суриковских полотнах 80-х годов – это люди, словно поставленные перед бездной, замеревшие у некоей мыслимой границы»¹. Полотно Сурикова представляет нам момент, в котором, кажется, ничего не происходит. Зритель видит старика-отца и нескольких детей, собравшихся у стола, задумавшихся о чем-то совершенно неизвестном. Однако, картина радикально меняется, когда во внимание принят исторический контекст, тем самым утверждая ретроспективную точку зрения автора. Только на этом уровне нами считывается смысл изображенного события. С учетом всех известных предшествовавших событий, таких как крах блистательной придворной карьеры, расторгнутая помолвка, ссылка, и событий последующих – смерть Меншикова и его старшей дочери, выбор композиционного решения теряет эффект случайности и становится художественно осмысленным решением. Драматизм ситуации приобретает огромный градус, возникает эмоциональное влияние картины на зрителя. Возникает ситуация театрального декодирования – бездействие персонажей, парадоксальным образом, превращается в драматичное, аффективное поведение. Неочевидная, на первый взгляд, драматургия картины Сурикова, полностью проявляется на фоне исторического контекста.

В качестве примера исследования драматургии в историческом жанре изобразительного искусства, рассмотрим также несколько произведений, написанных на один и тот же сюжет. Убийство Иваном Грозным своего сына Ивана 16 ноября 1581 года – событие, имевшее широкий отклик в отечественном изобразительном искусстве. Обличительные тенденции критического реализма 60-х гг. вызвали интерес живописи к темным страницам русской истории. В начале десятилетия актуальной темой становятся деяния Ивана Грозного. Возникает целая плеяда исторических полотен: «Иван Грозный смотрит на комету» Шмелькова, «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровой слободе» В. Шварца и многие другие. По замечанию А.И. Верещагиной, замена положительного героя на

¹ Алленов М.М, Евангулова О.С., Лифшиц Л.И., Русское искусство XX – начала XX века. М.: Искусство, 1989 С. - 390

образ злодея в исторической живописи происходила впервые и была симптоматична для обличительной тенденции 60-х гг. XIX в.¹

Картон В.Г. Шварца «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровой слободе» - 1861г. представляет момент уже после совершенного убийства. Самодержец изображен сидящим около ложа убитого в глубоком раздумье, положение его тела можно было бы назвать вялым, или аморфным, если бы не его правая рука, сжимающая кусок савана. По замечанию А.Г. Верещагиной, в работе Шварца «Иван выглядит не только мучителем и убийцей, но и укрощенным страданием, глубоко несчастным человеком. Так сыноубийца стал отцом убитого сына»². В 1864г. Н.С. Шустов исполнил эскиз картины на этот же сюжет, Иван Грозный также изображен здесь сидящим, практически в том же положении, как на картоне Шварца, с той разницей, что его правая рука опущена на колено с зажатой в ней книгой. Грозный Шварца и Шустова -- это персонаж, раскаивающийся в своем преступлении, но, тем не менее, совершивший его. На картоне Шварца, Грозный изображен рядом с телом в момент отпевания, в эскизе Шустова он как будто оторвался от чтения и задумался, книга в его руке с большой вероятностью – Священное писание. Таким образом, изображенное раскаяние, как будто вызвано внешним воздействием. Осознание ужаса своего поступка уже постфактум. Совершенно иной смысл указанного исторического события видит И.Е. Репин. Характеризуя исторические полотна Репина, Г.Ю. Стернин писал: «В далеком прошлом, как и в злободневной действительности, Репин видел, прежде всего, «драму жизни»... Углубленный психологический рисунок индивидуального образа – вот что считал художник основным средством к достижению заглавной творческой цели»³.

¹Верещагина А.Г., Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIXвека. – М.: Искусство,1990 С.85

² Верещагина А.Г., Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIXвека. – М.:Искусство,1990 С.89

³ Стернин Г.Ю., От Репина до Врубеля. – М.: Галарт, 2009 С - 20

Исследователь творчества Репина О. А. Лясковская также отмечает, что в картине «экспрессия лиц... доминирует над чисто живописным впечатлением»¹. Зрителю, что характерно для творчества Репина, представлен кульминационный момент события, момент осознания только что невольного содеянного. Современники и исследователи позднейшего времени усматривали в сюжете «Ивана Грозного...» нечаянное убийство, запоздалое раскаяние, личную психологическую драму персонажа, и, более того, мотив любви и прощения. Рука Ивана прижата к ране на голове царевича, как бы в попытке остановить кровотечение, правая рука царевича ложится на предплечье Ивана, как будто в знак утешения. «Все заслоняющее сущность человека, спадает перед лицом смерти, они становятся только людьми, непосредственно отдающимися человеческим эмоциям»². Таким образом, произведения обладают схожим сюжетом, но совершенно различной драматургией.

При рассмотрении драматургии произведений И.Е. Репина, В.Г. Шварца и Н.С. Шустова возникает ситуация, на первый взгляд обратная примеру картины В. Сурикова. Драматизм и театральное начало в композиционном построении возникают уже на этапе доиконографического восприятия.

На полотнах Шварца и Шустова мы легко понимаем – изображенное событие есть результат предыдущего события – смерти. Произведение И.Е. Репина сообщает более конкретную информацию о событии, перед нами последствия не просто смерти, но убийства, и, более того, убийства аффективного и неумышленного. В этом случае драматургическая связь протягивается не только в прошлое, но и в будущее – легко догадаться, что последует раскаяние убийцы. Все эти ситуации сами по себе уже обладают драматизмом и определенным набором драматургических связей.

Однако степень драматизма несоизмеримо возрастает при учете исторического контекста, соответствующего ретроспективной точке зрения. На этом уровне, с

¹Лясковская О.А., Илья Ефимович Репин. – М.: издательство ГТГ, 1953 С. - 128

² Там же С - 127

формированием драматургических связей, в которые вовлечено событие, возникает смысл художественного произведения. Личная драма Ивана Грозного в произведении И.Е. Репина предстает характеристикой целой исторической эпохи. Возникает смысловая параллель между прошлым и современными художнику кровавыми событиями последней трети XIX века. Картины В.Г. Шварца и Н.С. Шустова приобретают резкий обличительный пафос.

Резюмируя результаты проведенного анализа, мы приходим к выводу о природе драматургии сюжета в исторической живописи. С точки зрения семиотического метода анализа, принципиально внешняя позиция автора в плане оценки и пространственном плане, ретроспективная точка зрения, создают комплекс причинно-следственных связей вокруг изображаемого события, которые и формируют его драматургию и сообщают ему свойство драматизма. Поиск композиционного решения такого события неизбежно отражает идеологическую оценку автора. Прием взаимного декодирования театра и живописи представляет собой способ решения композиции, раскрывающий смысл, заложенный автором.

На основании всего выше сказанного, можно прийти к следующим выводам: Жанр исторической картины включает в себе театральное начало, и обладает внутренней драматургией. События, имеющие переломное значение в истории, обладают драматизмом по своей природе. Драматургия живописного произведения формирует его авторский смысл.

2. ДРАМАТУРГИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В. А. НЕЯСОВА

2.1 Общая жанрово-тематическая классификация творчества В.А. Неясова

Василий Андреевич Неясов родился 1926г. в деревне Мокаровка Болдовского района мордовской АССР. С детских лет увлекаясь рисованием, в конце 30-х годов

Неясов поступает в художественную студию в городе Саранске. С открытием в городе художественной школы – был принят во второй класс. Крупнейшей фигурой художественной жизни Саранска 1930-х годов был Федот Васильевич Сычков, В.А. Неясов уже в юном возрасте имел возможность лично общаться с мастером, посещать его выставки и получать замечания. В годы Великой Отечественной войны в преподавательский состав саранской художественной школы поступили новые педагоги, эвакуированные из Москвы и Ленинграда. В начале войны в школе начала преподавать Марианна Александровна Зернина – художник театра, а также московский художник – Моисей Александрович Сулейманов, работавший в направлении жанровой живописи. Ленинградская художница Евгения Васильевна Байкова занимала пост директора школы. Чтобы спастись от недоедания в тяжелые военные годы, еще совсем юному художнику удалось, по настоянию М.А. Зерниной, устроиться художником–оформителем в местный музыкально-драматический театр. В своих записках Неясов придает этому опыту большое значение, в этот период он привыкает к большим размерам холстов и учится видеть более широко и цельно, что не могло не найти отражения в характерной монументальной манере работы художника. В 1945 г. он был принят без экзаменов в Московское художественное училище памяти 1905г. Однако его обучение продлилось только до 1947г., обстоятельства вынудили В.А. Неясова вернуться в Саранск. В 1948г. Неясов был принят в Союз художников Мордовии.

Период рубежа 40- 50- х годов в творчестве художника был отмечен работами в портретном и пейзажном жанрах. Несмотря на то, что лирический пейзаж проходит через все творчество художника, он всегда оставался своего рода фоном для творческих побед Неясова. К этому периоду относится серия портретов творческой интеллигенции Советской Мордовии.

Значительный поворот в творчестве В.А. Неясова был обусловлен переездом на Южный Урал в 1951г. Именно уральские реалии служат вдохновением и дают отправную точку основным жанрово-тематическим направлениям в работе

художника. В 1951г. возникает линия трудовой героики. Неясов разрабатывает тему шахтерского труда. К этому периоду относится серия портретов Героев Социалистического Труда, жанровое полотно «Уголь родине» (1951). Неясов черпал вдохновение в реалиях окружающей действительности, он знакомился с предметом непосредственно, поводом к созданию картины в первую очередь являлось желание художника раскрыть интересующую тему. В произведениях этого периода тема шахтерского труда начинает звучать гораздо шире – это искреннее неподдельное восхищение человеком труда, своим современником, честная вера в общее дело. К этому же направлению, вдохновленному радостью трудового подвига, относится полотно «Прибыли на место работы». Та же линия трудовой героики продолжается в произведениях, написанных на тему Челябинского Трубопрокатного завода, сюда относится полотно «Освоение нового процесса» (1953), «Цех нагрева слитков трубопрокатного завода» (1953), жанровая композиция «Новаторы» (1955), портрет-тип «Уралец» (1959), все эти произведения можно отнести к теме трудового героизма. В 1952г. после путешествия по Бакальским рудникам, в творчестве художника начинает звучать тема, альтернативная оптимизму трудовой героики - тема каторжного труда дореволюционной России. Создаются наброски жанровых композиций – «Последний расчет» (1971) и «Горе рудовоза» (1953), эти работы балансируют на грани жанровой и исторической картины, обличительная критика дореволюционного уклада отсылает зрителя в прошлое, как бы оттеняя величие трудового настоящего. К этой тематической серии можно также отнести эскиз «На челябинских копях» (1960) и небольшое полотно «За землю, за волю» (1982). В связи с темой труда, мы можем выделить в творчестве Неясова еще одну тематическую линию, ее можно охарактеризовать как линию трудового счастья, к ней можно отнести такие работы как «Осень. Капустница» (1980), «Дела колхозные» (1980-е), эскиз к картине «После смены» (1960), «На стройки первых пятилеток» (1982).

Образ В.И. Ленина выступает одной из ведущих тем живописи советского периода. В творчестве Неясова эта тема представлена рядом работ 1960 - 1970-х годов: «В.И. Ленин и Н.К. Крупская среди детей» (1961), «В дни октября» (1964), «В.И. Ленин среди молодежи» (1970-е), «В.И. Ленин у карты ГОЭЛРО» (1970), «Думы о земле», «1918 год» (1977). Образ В.И. Ленина представлен в творчестве Неясова достаточно многогранно: это и энергичный вождь революции, и мыслитель и мечтатель, есть в нем и строгость революционера, и мягкость, и человечность.

Серия исторической живописи Неясова также включает в себя несколько тематических аспектов. Жанр исторической картины прочно занимает свое место в ряду изобразительного искусства советского периода. Однако в творчестве В.А. Неясова работы на исторический сюжет возникают только в конце 60-х годов. Первый замысел создания картины, посвященной вхождению Мордовии в состав русских земель, возникает у художника еще на рубеже 1930-1940-х годов, тем не менее, окончательный вариант композиции был создан только в 1984 году. Произведение так и не было закончено. «Воссоединение Волжских народов с Россией»(1947-1984) - единственное произведение Неясова, обращенное к событиям давнего прошлого, связанного с историей мордовского народа. Таким образом, это полотно представляет историко-национальную тему в творчестве художника. Линия героики Гражданской войны посвящена событиям уральской истории: «По тылам белых. Поход южно-уральских партизан под командованием В.К. Блюхера» (1969), диорама «Бой на горе Извоз» (1975), диорама «Освобождение Челябинска» (1978). Эти работы посвящены знаковым событиям в процессе продвижения Красной армии на Урал: форсирование отрядом В.К. Блюхера реки Сим, бой на горе Извоз – были заключительным этапом в наступлении на Верхнеуральск, Челябинская операция 1919г. была завершающим этапом наступления на Урал. Третья тематическая линия, разработанная Неясовым в историческом жанре – это тема Великой Отечественной войны, которая также представлена единственным произведением. В послевоенный период теме ВОВ

отводится ведущее место в советской исторической живописи. В этой тематической категории прослеживаются две сюжетные схемы: сцены боевого эпизода, проявляющие характер советского воина-патриота; сцены боев, имевших важное стратегическое значение¹. Исторический жанр, в данном случае, во многом сближается с батальным. Таковы произведения «Штурм рейхстага» В. Богаткина 1950г., «На Курской дуге» П. Кривоногова 1949г. Диорама Неясова «Бой под Ченстоховым» представляет собой более позднее продолжение этой тенденции. Замысел произведения, посвященного подвигу дважды Героя Советского Союза С.В. Хохрякова, возник у Неясова во второй половине 70-х годов. Законченное произведение увидело свет только в самом начале 1980-х. «На живописном фоне танк Хохрякова. Среди фашистов паника. На легковой машине убегают высшие чины, в беспорядке атакуют, отстреливаясь, немецкие солдаты. На натурном плане - сугробы, валяется брошенный мотоцикл, в правой стороне за забором видна покинутая прислугой пушка²». Темы героики Гражданской и Великой Отечественной войны были разработаны Неясовым не только в историческом, но и в портретном жанре. Замысел диорамы «Бой под Ченстоховым» возник у художника в процессе тщательного изучения биографии С.В. Хохрякова, для написания портрета. Стоит отметить, что в жанровой системе творчества Неясова портрет занимает особое место.

Живопись В.А. Неясова органично вписывается в контекст изобразительного искусства советского периода, однако, вместе с тем, обладает неповторимым своеобразием. Многие особенности творчества художника отвечают основным тенденциям в развитии современной ему живописи. В первую очередь, это круг тем, избираемых Неясовым, занимаемая им авторская позиция, приверженность реализму как основному методу официального искусства и стремление к монументальности. Однако, творчество В.А. Неясова отмечено уникальной

¹ Черейская М. Г., Советская историческая живопись - М. – 1969 С. 93

²Титов В. И. Василий Андреевич Неясов. Страницы жизни. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013 .С43

степенью искренности. Радость труда, преклонение перед подвигом героев Гражданской или Великой Отечественной войны на его полотнах – не ответ на запрос официальной идеологии, это личная идеология, видение мира самого Неясова.

2.2 Анализ сюжетно-композиционного построения исторических полотен «Воссоединение волжских народов с Россией», «По тылам белых. Поход южно-уральских партизан под командованием В.К. Блюхера» и диорамы «Бой на горе Извоз».

Несмотря на то, что продолжительный этап жизни В.А. Неясова был связан с Южным Уралом, значительное влияние на творчество художника оказывала его принадлежность к мордовскому народу. На раннем этапе творчества Неясовым был создан портрет народной сказительницы Ф. И. Беззубовой, ставший одной из первых творческих удач художника. Привязанность к родине выразилась также и в серии пейзажных работ. В. А. Титов выделял три значительные серии работ Неясова в пейзажном жанре: «Уральские мотивы», «Средняя Азия» и «Родная Мордовия»¹. Но наиболее значительной работой Неясова, в этом тематическом направлении, безусловно, можно считать незаконченную картину «Воссоединение волжских народов с Россией». Впервые замысел обратиться к истории мордовского народа возникает у Неясова в конце 1940-х годов, при встрече с историком и краеведом Ануфриевым. Ануфриев обращает внимание Неясова на нераскрытую в искусстве историческую тему, именно он предложил раскрыть идею добровольного присоединения.

¹Титов В. И. Василий Андреевич Неясов. Страницы жизни. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013.С - 54

Важную роль в подготовке к решению этого эпического сюжета послужило создание образов представителей мордовского народа, в том числе использование этюдного материала, собранного во время поездок с передвижными выставками по Мордовии. В процессе подготовки Неясов посещает Государственный Исторический Музей (Москва), занимается изучением национального русского костюма XVI столетия, находит и зарисовывает виды мужской одежды мордвы-мокши, получает консультации специалистов. По свидетельству Титова, в 1960г. Неясов работает в Республиканском государственном архиве МАССР города Саранска. Художника интересуют материалы о Казанском походе Ивана Грозного 1552г., в частности сочинения Андрея Курбского. Успех России в «казанской войне», начавшейся в 1545 г. во многом был обусловлен решением Ивана IV опереться на народы Среднего Поволжья, в том числе на мордву, которые страдали от набегов казанских феодалов. Народы правобережья Волги присягнули русскому царю в 1551г., а казанский поход 1552г. сыграл решающую роль в победе над Казанским ханством. Основные силы Грозного прикрывали с юга полки князя Андрея Курбского, двигаясь через мордовские и мещерские земли. В. А. Юрченков приводит мордовское предание, повествующее о движении полков князя Курбского через мордовские леса. «На берегу речки Сюва кудо в лесу жили пять братьев со своими семьями. Однажды услышали они шум и увидели, что идет целое войско. Пришедшие поведали, что идут к Волге, брать Казань. Их предводитель по имени Курбай... просил помочь, и братья согласились. Послали Кизая... через десять дней вывел он воинов на высокий берег Волги, откуда Казань видна как на ладони»¹. Ссылаясь на текст летописи, исследователь также отмечает, что помимо надежных проводников, мордвины обеспечивали войска Грозного продовольствием, наводили мосты и гати. Таким образом, объединение народов было необходимым и перспективным шагом, с точки зрения истории.

¹ Юрченков В.А. Мордовский народ: вехи истории. – Саранск: Научно-исследовательский институт гуманитарных наук, 2007, С. - 142

Работа Неясова над «Воссоединением...» продолжалась в течение нескольких десятилетий. Многократно была полностью изменена композиция картины, прежде чем художнику удалось добиться окончательного варианта. Композиционное решение должно было отразить идею добровольного присоединения мордовского народа. Нам известно о множестве этюдов к картине, датированных, начиная с 1950-х годов. В течение длительного времени композиционное решение будущей картины строится вокруг фигурной группы во главе с Иваном IV. На эскизном портрете 1966 г. Иван Грозный изображен с высоко поднятой головой. На эскизе, выполненном в 1970-е годы фигура царя намечена как смысловой центр композиции. Вокруг фигуры государя сконцентрированы основные действующие лица: бояре и духовенство с одной стороны, депутация мордовских представителей, подносящая дары в знак признательности за освобождение от татаро-монгольского ига – с другой. В первом варианте картона на картине также были изображены пленные татары, склонившиеся перед победителями. Во втором и третьем вариантах художник отказывается от изображения пленных, заполняя это пространство народом. Эскиз 1970-х годов представляет собой колористический и композиционный набросок будущего произведения, несмотря на отсутствие деталей, достаточно ясно угадывается место действия и расположение фигур. Действие разворачивается на берегу Волги, на это указывает резкий цветовой переход между областями коричнево-зеленого и синего цвета, что соответствует образу высокого обрывистого берега и широко простирающейся водной глади. Фигура Ивана Грозного смещена вверх и влево от центра полотна, наброски фигур представителей мордовской делегации расположены ниже и правее. Фигура царя находится как бы на возвышении, его голова повернута в сторону волжского простора, правая рука открывается в направлении предполагаемого взгляда. Расположение фигур представителей мордовского народа предположительно намечено цветовыми пятнами светлой цветовой гаммы. В центре переднего плана у нижнего края эскиза угадывается склоненная фигура представителя мордовской делегации, в наброске фигурной

группы непосредственно рядом с Иваном Грозным угадывается коленопреклоненное положение представителей мордовского народа. Семантическая трактовка данного расположения фигур, с выделением образа русского царя, как смыслового центра композиции, раскрывает драматургию изображенного события. Значение события может быть выделено как народ, покорно приходящий под власть правителя. Учитывая реалии исторического контекста смысл в том, что мордовский народ, нуждающийся в защите, фактически просит помощи сильной централизованной власти. Изображение широкого речного простора и жест русского царя, направленный в его сторону, могут быть трактованы как принятие сильной властью под свое покровительство немногочисленного этноса и его территорий, а кроме того символ могущества и обширности земель русского государства. Общий смысл события раскрывается не как момент воссоединения двух народов, но присоединения, пусть и добровольного, более слабого народа к более сильному (См. Приложение №).

В окончательном варианте композиции картины Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией» фигура Ивана Грозного полностью отсутствует. Все фигуры равны по размеру и уровню расположения. По обеим сторонам от центра, ближе к краю, как бы открывая дорогу пришедшим, располагаются фигуры воинов той и другой стороны. Острия копий подняты вверх, щиты убраны за спину, что создает ощущение в большей степени почетного караула, чем вооруженной охраны. В то же время, равное количество русских стрельцов и копьеносцев со стороны мордвин может быть семантически трактовано как равенство силы, боевого потенциала обоих народов.

Условная граница между представителями обоих народов проходит по центру полотна, однако, перед нами нет четкой границы в виде расстояния между фигурными группами, их композиционного противостояния, или резкого контрастного цветового перехода. Мордовские посланники, идущие с дарами из глубины картины, и представитель русского боярства, с поклоном

приветствующий пришедших, представляют собой два смыслово-композиционных центра картины, смещенных в сторону общего геометрического центра, навстречу друг другу. Семантическое равенство фигур в данном случае строится на равновесии жестов. Подношение даров, с одной стороны, но подношение открытым жестом, прямая спина мордвина, положение ног, соответствующее широкому шагу, сообщают позе уверенность; с другой стороны, факт подношения уравновешен легким поклоном представителя боярства. Очертания фигур заполняют большую часть полотна, масса фигур на картине В.А. Неясова тянется до самого горизонта и выходит за боковые границы композиции. При этом, группа мордвин, несущих дары, вырисовывается довольно четко, но в то же время, встроена в общую фигурную массу. Таким образом, событие может быть охарактеризовано уже не как процесс присоединения, но как встреча и слияние двух равных народов.

Немного правее боярина, жестом приглашающего пришедших, мы видим фигуру представителя духовенства, а еще правее фигуру мальчика, держащего образ Спаса. Этот фрагмент сообщает событию дополнительный смысл, указание на будущую христианизацию мордовского народа. Примечательно, что жест направлен не на священнослужителя. Вытянутая в сторону рука представителя русского боярства, пересекая фигуру духовника, направлена точно на икону.

Таким образом, смысл изображенного события раскрывается как встреча дружественных народов, один из которых предстает в роли желанного гостя, а другой – радушного хозяина. В.А. Неясов провел подробное историческое исследование факта объединения. Несмотря на то, что формально мордовский народ присягнул Ивану Грозному и вошел в состав централизованного русского государства, это присоединение имело для России не меньшую важность, чем для Мордвы. Ярким показателем меры таланта художника может служить уровень смысловых обобщений. Неясов видел смысл события в воссоединении двух братских народов, единых изначально по своей природе. Само название

произведения уже содержит в себе его смысловую характеристику. Толковые словари Даля и Ожегова сообщают значение глагола «воссоединять» как «соединять вновь», «совокуплять разъединенное». Именно об этом свидетельствуют все, описанные выше особенности композиционного построения: слияние фигурных масс двух народов, условность границы между ними, два равнозначных композиционных центра, композиционное и семантическое равенство фигур. В. И. Титов отмечал, что поиски Неясова были направлены на выражение идеи добровольного присоединения. Однако, композиция эскиза, рассмотренного выше, нисколько не отрицает идеи добровольной присяги мордовского народа, однако, в этом случае, речь идет скорее о добровольном воссоединении. Присутствие образа русского царя в предварительном эскизе, исчезнувшее в окончательном варианте, неизбежно выступает определенным смысловым маркером. Соблюдение исторической правды исключает возможность семантического равенства фигур Ивана Грозного и представителя малого этноса. Только отказ от изображения фигуры царя позволил В.А. Неясову добиться смыслового содержания, отражающего его смысловое видение исторического события.

В результате длительных творческих поисков, смысл события «Воссоединения волжских народов с Россией» раскрывается шире, чем веха истории мордовского народа. Смысловое обобщение поднимается до идеи единства, как источника силы, изначального единства народов, проживающих на одной земле. В то же время, упорное стремление автора найти вариант композиции, отражающей встречу равного с равным, говорит о любви В.А. Неясова к мордовскому народу и глубокой преданности ему.

Среди исторической живописи В.А. Неясова тема героики гражданской войны занимает особое место. Диорамы «Бой на горе Извоз» и «Освобождение Челябинска», полотно «По тылам белых. Поход южно-уральских партизан под командованием В.К. Блюхера», представляют собой отражение важнейших

событий уральского партизанского рейда времен Гражданской войны. Приступая к данной теме, художник становился перед огромной ответственностью, в числе его зрителей и строгих критиков были сами участники изображаемых событий. Таким образом, возникала необходимость предельной исторической точности, с одной стороны, и, точности художественной, композиционной, колористической, с другой. В. И. Титов приводит воспоминания директора Верхнеуральского музея М.П. Зайцева. По его свидетельству именно инициатива непосредственных участников сражения послужила поводом к созданию диорамы «Бой на горе Извоз». Красные партизаны А.С. Сокулин, И. П. Батырев, И.Г. Лямин обратились в районный комитет партии с просьбой создать художественное полотно, запечатлевшее момент боя за Извоз–гору, с участием в нем братьев Кашириных. Воплощение этой идеи взял на себя В.А. Неясов¹. На примере этой работы, как нельзя лучше может быть рассмотрено отношение художника к фактическому материалу и исторической правде. Книга В. В. Блюхера «По военным дорогам отца» содержит в себе подробное исследование событий гражданской войны на Урале. Диорама Неясова упоминается сыном прославленного полководца как ценное произведение искусства, хранящее память упоминаемых событий. так характеризует исследователь работу художника.

Исследователь творчества художника дает такую характеристику работе: «Достоверными образами, запоминающимися деталями она раскрывает динамику жаркого боя, взятие приступом неприятельских укреплений на участке Верхнеуральского стрелкового полка»².

Бой на горе Извоз, или Извоз-горе в воспоминаниях участников события, состоялся 31(28) июля 1918г. Это сражение стало заключительным этапом в процессе наступления на Верхнеуральск Уральским сводным отрядом РККА под командованием Н. Д. Каширина. Как свидетельствует В.В. Блюхер

¹ Титов В. И. Василий Андреевич Неясов. Страницы жизни. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013 С.- 38

² Блюхер В. В. По военным дорогам отца. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984 С. - 45

«Верхнеуральский полк состоял из казацкой бедноты и безлошадных крестьян. А взаимодействовал он с 1-м Уральским полком, который ... был почти сплошь рабочим»¹. Гора Извоз являлась важнейшим стратегическим пунктом, с которого прекрасно просматривались все подступы к городу. К моменту подхода отряда Каширина Извоз-гора была уже хорошо укреплена занявшей ее артиллерией Белой гвардии, были установлены системы ограждения и пулеметные гнезда, под обстрелом находились все подходы к Верхнеуральску. В.В. Блюхер приводит описание боя из первых уст ветерана сражения – Я. М. Кривошекова: «Мы карабкались на крутую безлесую гору под посвист пуль. До проволочных заграждений доползли в ополовиненном составе. У вершины – заминка. Приотстал правый фланг, где в пешем строю шли казаки-верхнеуральцы. Они наткнулись на вражеский заслон ... «Провокации не поддаваться! Бей белую сволочь» - крикнул командир сотни Семен Галунов и помчался вперед вместе с комвзвода Кожевниковым. По ним застрочили из пулемета. Галунов рванул из-за пояса гранату и метнул ее. Стрекотня пулемета оборвалась. Верхнеуральцы пошли врукопашную. Мы поддержали их дерзкий бросок...»². Еще одно воспоминание, приведенное В.В. Блюхером, принадлежит другому участнику партизанского рейда – И.Г. Лямину: « Белогвардейцы не дураки... перекопали склоны траншеями, оборудовали десятки пулеметных гнезд. Впереди выставили колья с колючей проволокой, нарыли множество волчьих ям. И эту крепость мы штурмом взяли. Нашим полком Иван Васильевич Погорельский командовал. То был настоящий народный герой...»³. Н.Д. Каширин был тяжело ранен накануне сражения, тем не менее, он принимал в нем участие, «оказывая на протяжении всего партизанского рейда большую помощь новому главкому по оперативным и другим вопросам»⁴.

¹ Блюхер В. В. По военным дорогам отца. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984 С. - 40

² Блюхер В. В. По военным дорогам отца. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984 С. - 40

³ Блюхер В. В. По военным дорогам отца. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984 С -40

⁴ Блюхер В. В. По военным дорогам отца. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984 С. - 41

В.А. Неясовым была проведена огромная подготовительная работа по сбору материала во время поездок 1954 и 1960 гг. по местам похода южно-уральских партизан. Диорама В.А. Неясова с документальной точностью воспроизводит описанные реалии боя. Н.Д. Каширин изображен на заднем плане, следящий за ходом боя, командир приближается к окопам слева, но не вступает в бой. Именно командир полка И.В. Погорельский, названный И.Г. Ляминим настоящим народным героем, изображен в центре живописного плана диорамы. Натурный план диорамы составляют брошенный станковый пулемет, патронные ящики, винтовки, гранаты, казачьи седла и шашки. В работе над натурным планом Неясову помогали Ю.И. Данилов и Я.З. Корсунский. Вспоминая посещение мастерской художников, В.И. Титов описывал свое впечатление от увиденной работы над натурным планом – «Когда деталь была готова, трудно было сказать, что она вся исполнена с помощью клея и бумаги...Художники стремились даже в мелочах быть предельно исторически точными...¹».

Композиционное решение живописного плана диорамы отражает описанную ситуацию отчаянного, победоносного рывка. Фигура И.В. Погорельского, стреляющего в воздух, как бы салютует будущей победе. Фигурная масса наступающих бойцов Красной армии изображена в едином наклоне вперед, создающем иллюзию решительного движения. В центральной части диорамы изображены три эпизода начавшейся схватки: юноша, замахнувшийся прикладом на офицера, сидящего в окопе; бегущий боец, на ходу опрокидывающий солдата-неприятеля; боец, изображенный в момент широкого сабельного замаха. Сабли и приклады, занесенные перед ударом, представляют собой яркие акценты динамичной композиции. Бойцы РККА изображены только в атакующих, наступательных позах. Эпизод конного сражения, изображенный по центру заднего плана, представляет собой своего рода кульминацию этой тенденции.

¹ Титов В. И. Василий Андреевич Неясов. Страницы жизни. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013 С 42

Среди живописных произведений В.А. Неясова, посвященных событиям гражданской войны особого внимания, с точки зрения драматургии сюжета, заслуживает полотно «По тылам белых. Поход южно-уральских партизан под командованием В.К. Блюхера», хранящееся в Верхнеуральском краеведческом музее. Первые этюды были сделаны В.А. Неясовым во время первой поездки по территории Урала 1954г. Однако, работа была приостановлена, и возобновилась лишь в начале 60-х годов¹.

В августе 1918г., после победного, но бесперспективного похода на Верхнеуральск, состоялся очередной военный совет командиров уральских частей РККА в Белорецке. Было принято решение двигаться через уральские хребты, чтобы встретиться с основными частями Красной Армии в районе Таныпа или Красноуфимска². Этот этап рейда партизанского отряда В.К. Блюхера принято считать решающим. «Бои в обширном районе близ рек Зилим, Белая и Сим явились решающими при прорыве Сводного Уральского отряда к Самаро-Златоустовской железной дороге. К тому времени отряд пополнился двумя полнокровными красногвардейскими полками – Богоявленским под командованием Михаила Васильевича Калмыкова и Архангельским во главе с Владимиром Григорьевичем Данбергом»³. К этому этапу похода отряда Блюхера относится форсирование реки Сим, запечатленное на полотне «По тылам белых...». На этом этапе отряд В.К. Блюхера насчитывал уже не сотни, а тысячи бойцов. Таким образом, событие, выбранное в качестве сюжетной основы, отражает целый этап Гражданской войны на Южном Урале.

Создание окончательного варианта композиции «По тылам белых...» также, как и случае с «Воссоединением волжских народов с Россией» сопровождалось длительными творческими поисками. С одной стороны, композиционное построение картины отражает подробности исторических реалий события. Оценку

¹Титов В. И. Василий Андреевич Неясов. Страницы жизни. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013 С 34

² Блюхер В. В. По военным дорогам отца. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984 С. - 53

³ Там же С.- 56

соответствия сюжета картины Неясова исторической правде приводит в статье – «Образы историко-революционных произведений изобразительного искусства Южного Урала» доктор исторических наук Е.В. Волков. «На переднем плане полотна рядовые партизаны переходят вброд реку... Их ведет проводник-башкир, обернувшийся в сторону Блюхера... Чуть дальше, на втором плане, изображен еще один красный командир в кожанке и папахе, с биноклем на груди...и указывает нагайкой, куда следует двигаться партизанам. Безусловно, прототипом данного образа являлся Н.Д. Каширин, по социальному происхождению оренбургский казак и уроженец этих мест»¹.

Изображение переправы через реку обладает достаточно широким спектром смысловых значений. Это, в первую очередь, переход некоего рубежа – движение с одного берега на другой. В окончательном варианте картины мы видим момент самого первого вхождения в воду. В центре переднего плана группа пулеметчиков первыми форсируют реку, дабы прикрыть, в случае необходимости, остальную часть отряда. Важной особенностью композиционного построения можно назвать динамизм фрагментарного построения композиции в сочетании со статичными монументальными мотивами. В композиции можно выделить три монументальных центра: это фигура самого В.К. Блюхера в правой части полотна; фигура Н.Д. Каширина по центру, жестом приказывающего двигаться вперед; и группа из четырех всадников, в левой части картины, застывших у самого берега. Перечисленные фигуры отмечены почти скульптурной статичностью и героикой поз. Образы узнаваемы и почти хрестоматийны. В фигуре полководца на коне, круто заломившем затылок; всадника, глядящего из-под руки за реку; наконец боевого командира, на вздыбившемся коне, широким жестом призывающего идти вперед, читается героический пафос Гражданской войны. Перед зрителем, предположительно, вырисовываются три архетипа героя: мудрый полководец, отважный командир, гордый красноармеец. Три монументальных центра резко

¹ Волков Е.В. Образы историко-революционных произведений изобразительного искусства Южного Урала//Вестник ЮУрГУ, № 28(204), 2010

выделяются из общей фигурной группы, решенной в бытовой пластике. Основная масса фигур динамична, персонажи схвачены в процессе своих рутинных занятий, создается впечатление момента, случайно выхваченного из трудных будней военного отряда.

Фигуры четырех всадников изображены как бы предстоящими у рубежа, застывшими в готовности его преодолеть. Красное знамя поднимается над гривой коня как обещание новой эпохи, готовой начаться на другом берегу реки. Поворот головы В.К. Блюхера, наблюдающего вход в реку, спокойная уверенность позы полководца выдают одобрительную оценку происходящего, уверенность в принятом решении. Особенно резкий контраст возникает между группой пулеметного расчета и фигурой Н.Д. Каширина. Фигурная группа пулеметчиков прописана очень подробно. Художником тщательно проработаны положения тел, направления взглядов. Фигуры бойцов неустойчивы, спины несколько сгорблены, один из мужчин придерживается за камень, заходя в воду. Их глаза слегка прищурены, что создает иллюзию внимательного, сосредоточенного и осторожного взгляда. Такое построение, с одной стороны, отражает бытовую физическую правду изображенного момента, с другой, усиливает смысловой эффект образа реки как границы, акцентирует внимание на трудном и опасном преодолении рубежа. В то же время, небольшой наклон фигур вперед сообщает движению целенаправленность, некое волевое усилие. В ответ на героический импульс, побуждающий к решительному рывку, мы видим осторожное, но в то же время уверенное движение вперед к неизвестной, но необходимой цели на противоположном берегу реки, к результату преодоления рубежа. В этой осторожности читается ответственность первопроходца перед идущими следом за ним.

Как и в случае «Воссоединения волжских народов с Россией», имеет смысл говорить об интегрированности фигурных групп в общую массу фигур. В композиции картины «По тылам белых...» мы снова наблюдаем единый поток,

растворяющийся за пределами живописного горизонта. За первопроходцами следует не просто отряд, но целая армия, если не сказать больше – народ.

Таким образом, драматургия события возникает из резкого контраста между героической легендой Гражданской войны и тяжелыми рутинными буднями партизанского отряда. Отряд героев, ведущий вперед отряд рядовых партизан, раскрывает смысл изображенного как великого патетического события, которое вершится малыми прозаическими поступками. В то же время, представление о малом как об основе великого выявляет героизм тихого, непарадного подвига. При более внимательном рассмотрении, перед нами две равнозначных стороны героизма.

Жанр исторической картины в творчестве В.А. Неясова характеризуется оригинальными композиционными построениями, представляющими собой уникальные варианты иконографии исторических событий. Предельная искренность творческого самовыражения живописца открывает для зрителя самобытное, абсолютно неповторимое видение событий отечественной истории. Неравнодушие, которое В.А. Неясов проявлял в своей работе, как и умение находить баланс между исторической и художественной правдой картины, не раз отмечалось исследователем его творчества и личным другом художника, В.И. Титовым. Смысловое содержание исторических картин В. А. Неясова, раскрывающееся в процессе нашего анализа, показывает, что авторская трактовка исторического факта не сводится только к критической оценке его исторического значения, или восприятию через призму общепринятой идеологии. Событие прошлого, досконально изученное В.А. Неясовым, находит эмоциональный отклик в его и нашем сознании. Значение исторического события для художника находится в связи с миром его ценностей, приобретает для него личную значимость. Именно глубоко небезразличное отношение к факту события и виртуозное мастерство живописца формирует высокий уровень смысловых обобщений и создает уникальную драматургию изображенных событий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматургия сюжета исторической картины формируется за счет вовлеченности изображенного события в комплекс причинно-следственных связей, раскрывающих его смысловую и знаковую сущность. Специфика драматургии исторической живописи состоит в неразрывном взаимодействии объективных исторических реалий и авторского осмысления выбранного события. При этом, уровень обобщения, до которого поднимались ведущие мастера исторической картины, нередко выходил за пределы оценки только исторического смысла события, раскрывая многоуровневые пласты его общечеловеческих, философских или даже метафизических смыслов.

Предметом изображения исторической живописи выступают события, имевшие решающее, поворотное значение в жизни отдельных исторических личностей, народов и государств, таким образом, реалии исторического контекста являются источником драматизма исторического жанра в изобразительном искусстве. Возникновение драматизма неизбежно приводит к ситуации взаимного декодирования между театром и живописью. Любое действие, либо бездействие персонажей в условиях драматичного жизненного положения будет иметь характер активного деятельного переживания противоречий текущей ситуации.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, о том, что историческая живопись, по определению, обладает сюжетной драматургией и содержит в себе театральное начало.

Исторический жанр занимает особое место в системе творчества В.А. Неясова. Изучение драматургии исторических полотен художника позволяет выявить их смысловую структуру, неочевидную на первый взгляд. Первый уровень смыслового обобщения раскрывает субъективную оценку исторической

значимости события. На этом уровне изображенные события могут быть охарактеризованы как важные вехи политической, национальной или военной истории России. Следующий уровень обобщения соответствует личностному осмыслению исторической значимости, и формирует над-исторический смысловой пласт. На данном уровне обобщения смысл события раскрывается как утверждение общечеловеческих ценностей. Высокий уровень обобщения и предельная историческая точность составляют те особенности произведений исторического жанра в творчестве В.А. Неясова, которые позволяют сравнивать их с работами лучших мастеров отечественного искусства. Художественной искренностью В.А. Неясова, глубоким личностным осмыслением фактов истории обусловлено уникальное смысловое звучание его картины на исторический сюжет.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 1 Титов В. И. Василий Андреевич Неясов. Страницы жизни. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013
- 2 Трифонова Г.С. Василий Андреевич Неясов. 1926-1984. личность и творчество - Челябинск – 2006
- 3 Егоров Б,Ф, Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Таборисская Е.М., Штеингольд А.М., Сюжет и фабула//Вопросы сюжетосложения 1978. Вып. 5 С. – 8
- 4 Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика. М.: - Аспект пресс 2002.
- 5 Кожин В.В., Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы.м.: Наука, 1964
- 6 Волков Н. Н., Композиция в живописи - М. - 1977
- 7 Фаворский В. А., Литературно-теоретическое наследие – М. Советский художник, 1988
- 8 Жегин Л.Ф., Язык живописного произведения – М. Искусство, 1970
- 9 Гончаров А.Д., О композиции (проблемы теории композиции и предметного изображения на плоскости) Доклад, сделанный на сессии Академии художеств СССР в 1979 году - <http://a-goncharov.ru/article/10.html>
- 10 Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н., Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. С – 306
- 11 Чистюхин И.Н., О драме и драматургии/учебник. Изд.: Евоос, 2002
- 12 Хализев В.Е., Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978
- 13 Мочалов Ю., Композиция сценического пространства. М.: Просвещение, 1981
- 14 Кривонденченков С.В. Основные тенденции развития искусствоведческих методов исследования отечественного изобразительного искусства в XX в.// Вестник СПбГУКИ №4(29) декабрь 2016 С. 140 – 143
- 15 Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980

- 16 Успенский Б.А., Поэтика композиции. - М.: Искусство, 1970
- 17 Моррис, Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1982.
- 18 Жалковский А.К., Щеглов Ю.К., Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст – М.: АО Прогресс, 1996
- 19 Левин Ю.И., Избранные труды. Поэтика. Семиотика. - М.: «Языки русской культуры», 1998
- 20 Лотман Ю.М., Об искусстве. Спб.: Искусство, 1998
- 21 Верещагина А.Г., Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. Спб.: Искусство, 1973
- 22 Верещагина А.Г., Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. – М.: Искусство, 1990
- 23 Алленов М.М, Евангулова О.С., Лифшиц Л.И., Русское искусство XX – начала XX века. М.: Искусство, 1989
- 24 Стернин Г.Ю., От Репина до Врубеля. – М.: Галарт, 2009
- 25 Ляковская О.А., Илья ефимович Репин. – М.: издательство ГТГ, 1953
- 26 Черейская М. Г., Советская историческая живопись - М. – 1969
- 27 Юрченков В.А. Мордовский народ: вехи истории. – Саранск: Научно-исследовательский институт гуманитарных наук, 2007
- 28 Блюхер В. В. По военным дорогам отца. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984
- 29 Волков Е.В. Образы историко-революционных произведений изобразительного искусства Южного Урала//Вестник ЮУрГУ, № 28(204), 2010