

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА»

На правах рукописи

ЗАУСТ София Константиновна

**КОСТЮМ В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ
ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII–XIX В.**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
КОРНИЛОВА Анна Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
 ГЛАВА 1	
Костюм в составе исторической картины	21
1.1 Границы понятия «историческая живопись»	23
1.2 Семиотические основы изучения феномена костюма в живописи	28
1.3 Функции костюма в живописи	31
 ГЛАВА 2	
Костюм в русской исторической картине эпохи классицизма	43
2.1 Роль костюма в религиозной картине второй половины XVIII в.	46
2.2 Исторический сюжет в русской живописи второй половины XVIII в.	58
 ГЛАВА 3	
Эстетика романтизма и ее влияние на роль костюма в русской исторической картине первой половины XIX в.	70
3.1 Костюм как указатель национальной принадлежности в русской исторической картине	72
3.2 Исторические закономерности в живописном изображении костюма	81
3.3 Влияние костюма на общий композиционный и колористический строй произведений русских романтиков	90
 ГЛАВА 4	
Становление новой роли костюма в русской исторической картине второй половины XIX в.	102
4.1 Костюм в исторических картинах художников- передвижников	105
4.2 Исторические полотна И.Е. Репина и В.И. Сурикова	116
4.3 Трактовка боярского и городского костюмов в работах художников второй половины XIX в.	134
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ	 150
 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	 155
 ГЛОССАРИЙ	 198
 ОТДЕЛЬНЫЙ ТОМ	
Альбом иллюстраций	

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено семиотическим функциям и культурологической роли костюма в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в. и, как следствие, эволюции функции костюма от художественно-эстетической системы академизма до модерна.

Исторический жанр, будучи ведущим в иерархии жанров русской живописи на протяжении почти двух столетий, представлен в истории отечественного искусства работами большинства известных художников. В свою очередь, любая историческая картина предполагает присутствие в ней костюма, который являлся основным средством формирования зрительского отношения к изображаемым событиям и носителем значительного объема знаковой информации, позволяющей более точно интерпретировать семантические и синтаксические связи живописного произведения.

Известно, что, находясь внутри определенной этнической, исторической культуры и социальной структуры, костюм, как совокупность маркеров, выполняет стандартные функции информирования и формирования зрительского отношения к смыслу и авторскому замыслу. Однако, становясь одним из компонентов произведения изобразительного искусства, он соотносится с теми реалиями, которые произведение призвано символизировать. В контексте исторической живописи костюм – не атрибут конкретного персонажа (как в портрете), но часть семиотического образа, подчиненная общей живописной драматургии и сценографии. Так, костюм оказывается задействованным в формировании образности исторической картины дважды: как знак определенной эпохи и как знак, указывающий на то, что эта эпоха подверглась авторскому переосмыслению.

Актуальность **предпринятого** **исследования** определяется культурологической и семиотической емкостью исторической живописи как многозначного феномена, способного хранить и ретранслировать множество смыслов в культурологическом, историко-искусствоведческом и

повседневном контекстах. Помимо этого актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью темы костюма в сюжетной живописи. Несмотря на то, что некоторые аспекты этой темы были затронуты в исследованиях, подробно рассматривающих костюм в русской живописи второй половины XVIII–XIX в., авторы не фокусировали внимание на феномене костюма в исторической картине, не вводили его в круг научных проблем культурологии и не прослеживали семиотически-знаковую эволюцию костюма. В отечественном искусствознании процесс развития живописи означенного периода подразумевает довольно резкую смену одного направления (академизм) другим (модерном) лишь к его окончанию (конец XIX в.). Проследить за тем, как именно развивалась русская живопись, а именно – историческая картина второй половины XVIII–XIX в. можно, исследуя более продолжительный, динамичный и наглядный процесс эволюции костюма и его роли в произведениях исторического жанра.

Актуальным для отечественного искусствознания является комплексный подход к разработке темы: объединение теоретических знаний о русской исторической живописи и искусствоведческого исследования конкретных произведений означенного периода с особой оптикой, которая позволяет рассматривать костюм как культурный феномен, включая в парадигму обширные материалы исследований культуры повседневности, семиотики культуры, культурной антропологии и пр. Подобный подход способен не только оптимизировать проведение экспертизы и атрибуции произведений исторической живописи, но может стать основой для исследования проблемы национального в отечественном изобразительном искусстве, театре, кинематографе. При этом эстетический и социальный аспекты формирования художественных образов персонажей русской истории имеет большое значение для формирования идеи национального самосознания. Данный посыл был отчасти воспринят деятелями отечественной культуры (в основном, кинематографистами), при этом

определение «национального» в современном искусстве до сих пор не получило грамотного уточнения.

Актуальность диссертационного исследования подчеркивает рост общественного интереса к русскому изобразительному искусству, о чем свидетельствует популярность крупных ретроспективных выставок известных русских живописцев XIX – начала XX в. Между тем, даже считывая синтетический язык русской классической исторической картины, современный зритель оказывается не способным проследить за процессом трансформации ее стиля, который менялся вместе с изменением роли костюма.

Степень научной разработанности проблемы. Костюм в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в., (в отличие от костюма в портрете) никогда ранее не становился объектом отдельного исследования, не подвергался научному рассмотрению в специальных монографиях и статьях, не был экстраполирован в культурологические исследования обозначенной эпохи в качестве эмпирического материала. Между тем, ракурс, избранный для разрешения данной проблематики в рамках междисциплинарного исследования, предполагает конкретизацию и синтез уже имеющегося материала, его обобщение на нескольких уровнях, а также уточнение и дополнение как теоретической, так и практической частью.

В связи с этим, научной базой настоящего исследования стал целый ряд текстов, имеющих отношение, как к сфере искусствознания и культурологии, так и к литературе, истории, философии, истории театра¹, музыки, а также к специальным областям знаний (материалы, предназначенные для конструкторов и художников по костюмам).

Историко-искусствоведческая часть исследования складывается из четырех этапов. I этап (документально-биографический) охватывает период

¹ См.: Коваленко Т. В. Эволюция театральной жизни. Опыт информационно-культурологического осмысления. – М.: Либроком, 2012. – 250 с.

становления, утверждения и трансформации русской исторической живописи в отечественном искусстве второй половины XVIII–XIX в. Так, проблемы зарождения и становления русской исторической живописи XVIII–XIX в., в той или иной степени рассматривались такими видными исследователями как И. Э. Грабарь, П. П. Муратов, П. П. Гнедич, В. В. Стасов, А. Н. Бенуа. Чрезвычайно полезной для настоящей работы оказалась «История русской живописи в XIX веке» А. Н. Бенуа (1995)¹. Несмотря на некоторую субъективность оценок автора (которого критик В. В. Стасов считал выразителем модных тенденций в художественной критике), книга позволяет получить представление о русской исторической картине исследуемого периода. Наибольшую ценность представляют собой размышления А. Н. Бенуа по поводу концептуальных изменений в отечественной живописи в ходе постепенного отрыва ее от академизма, а также критические замечания о художественных достоинствах признанных шедеврами полотен русских классиков.

В контексте избранной тематики, в связи с тем, что единственной художественной школой в русском искусстве на протяжении почти двух веков оставался академизм, ценными для осмысления процессов, происходящих внутри исторического жанра в русской живописи, оказались руководства, составленные педагогами Императорской Академии художеств для ее учеников (начиная с момента основания вплоть до второй половины XIX века), а также Уставы академии, описания выпускных выставок и сборники статей: «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода» И. Ф. Урванова (1793)², «Сборник материалов о истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования» под редакцией П. Н. Петрова (1864–1866)³, «Регламент Академии наук и

¹ См.: Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1995. – 448 с.

² См.: Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, Основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. – СПб.: Тип. Мор. шляхет. кадет. корпуса, 1793. – 133 с.

³ См.: Сборник материалов о истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования в 4 т. / под ред. и прим. П. Н. Петрова; сост. А. Е. Юндовлов. – СПб., 1864–1866. – Т. 2. – 450 с.

художеств в Санкт-Петербурге» (1747)¹, «Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенные наград» (1803) и др. Материалы по истории академии, издаваемые и переиздаваемые в наши дни, представляют собой не меньший интерес при осмыслении степени влияния академического канона на развитие русского искусства второй половины XVIII–XIX в. Таковы, к примеру, «Исторический класс Академии художеств второй половины XIX в.» Богдан В.-И. Т. (2007)², «Древнерусские темы в Академии художеств в 1760–1770-х гг. и их источники» Рязанцева И. В., Евангуловой О.С. (1992)³, «Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств» А. Н. Оленина (2010)⁴, а также статьи об истоках русского искусства, размещенные на официальном сайте Российской Академии Художеств. При описании полотен художников, начиная с 1870 г. входивших в состав Товарищества передвижных художественных выставок, использовались уставы организации и выставочные каталоги, изданные в соответствующие годы.

Конкретизировать исследование и практически обосновать его позволили монографии, посвященные отдельным художникам, авторам исторических картин, а также статьи, сопровождавшие каталоги и альбомы, выпущенные в связи с открытием персональных и коллективных выставок русских живописцев второй половины XIX в. Речь идет, как о дореволюционных изданиях, так и о путеводителях и собраниях материалов советского и российского периодов, вплоть до каталога ретроспективы Ильи Репина в Третьяковской галерее, прошедшей в марте – августе 2019 г.⁵.

¹ См.: Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге 1747 // Уставы Академии наук / отв. ред. Г. К. Скрябин. – М., 1975. – С. 40–61.

² См.: Богдан В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX в. / В.-И. Т. Богдан; Научно-исследовательский музей Российской Акад. художеств. – СПб.: Научно-исследовательский музей Российской Акад. художеств, 2007. – 364 с.

³ См.: Рязанцев И. В., Евангулова О. С. Древнерусские темы в Академии художеств в 1760–1770-х гг. и их источники // Вестник Московского университета. Сер. 8.: История. – 1992. – № 2. – С. 67–83.

⁴ См.: Оленин А.Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / сост. Н.С. Беляев. – СПб.: БАН, 2010. – 135 с.

⁵ См.: Илья Репин. Каталог выставки, Москва, 16 марта–18 августа 2019. Государственная Третьяковская галерея; составители: С. В. Аксенова и др. авторы статей: Т. П. Бородина и др. – М., 2019. – 588 с.

Оценить исторический жанр русской живописи, в связи с общественными настроениями и характером времени помогли воспоминания об известных живописцах XIII–XIX в., работавших в историческом жанре, описания и критическая оценка их полотен современниками, переписка и мемуары художников: собрание описаний картины Карла Брюллова *Последний день Помпеи* (1833)¹, В. Д. Сиповский *«Родная старина: Отечественная история в рассказах и картинах»* (1833–1888)², *«Описание Бороздинского собрания рисунков к археологическому путешествию по России»* В. Д. Поленова (1871)³, Н. П. Собко *«Г. Г. Мясоедов: По поводу 35-летия его художеств. Деятельности»* (1895)⁴, Л.З. Мсерианц *«Две юбилейных выставки в память К. П. Брюллова в Москве»* (1900)⁵; А. Н. Мокрицкий *«Воспоминания о Брюллове»* (1855)⁶, *«Илья Репин»* К. И. Чуковского (1995)⁷, письма, воспоминания и дневники В. И. Сурикова, В. Д. Поленова и т.д.

II этап (общенаучный) связан с советским искусствознанием и его достижениями. Несмотря на идеологический контроль над наукой об искусстве в СССР, в многочисленных работах общего и монографического характера, посвященных исторической живописи второй половины XVIII–XIX в. и ее создателям, наблюдается системный подход. Именно в них, пусть по «касательной», впервые была затронута тема костюма. В числе подобных работ следует упомянуть: И. И. Иоффе *«Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления»* (1933)⁸, монографии О. А. Лясковской и Н. М. Молевой о творчестве русских художников и

¹ См.: *Последний день Помпеи: Репродукции / картина и фрагменты К. П. Брюллова; вступ. статья В.Н. Петрова.* – Л.: Художник РСФСР, 1960. – 20 с.

² См.: Сиповский В. Д. *Родная старина: Отечественная история в рассказах и картинах.* – М.: Белый город, 2006. – 288 с.

³ См.: Вздорнов Г. И. *История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век.* – М.: Искусство, 1986. – 384 с.

⁴ См.: Мясоедов Г. Г. *Альбом репродукций / сост. и авт. вступ. статьи Ф. Рогинская.* – М.: Изогиз, 1959. – 13 с.

⁵ См.: Мсерианц Л. З. *Две юбилейных выставки в память К. П. Брюллова в Москве / Левон Мсерианц.* – М., 1900. – 17 с.

⁶ См.: Мокрицкий А. Н. *Воспоминания о Брюллове / Акад. Аполлон Мокрицкий.* – СПб, 1855. – 184 с.

⁷ См.: Чуковский К. И. *Илья Репин.* – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 96 с.

⁸ См.: Иоффе И. И. *Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления.* – Л.: ОГИЗ-ЛЕНИЗОГИЗ, 1933. – 570 с.

отечественной художественной школе, М. Б. Аптекарь «Русская историческая живопись» (1939)¹, Т. С. Айзенман и О. О. Ройтенберг «Русская историческая живопись» (1955)² и др.

III этап (1970-е–1990-е гг.) является узкопрофильным. В это время вышли в свет общие труды о русской исторической живописи и творчестве отдельных ее представителей. Этот блок текстов, являющийся наиболее объемным в настоящей историографии, позволяет проследить становление и эволюцию исторического жанра в русском изобразительном искусстве на протяжении второй половины XVIII–XIX в. Авторы подобных монографий дают определение историческому жанру в русской живописи и предлагают интерпретировать известные произведения в контексте ведущего стиля эпохи, а также в соответствии с особенностями социального устройства, определяющего общественные настроения того или иного периода истории. Таковы тексты по истории русского искусства М. В. Алпатова и А. А. Федорова-Давыдова, о русской живописи Д. В. Сарабьянова, о национальном в отечественном искусстве В. В. Познанского, а также: «Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XIX в.» (1973)³ и «Русская историческая живопись и проблемы искусства «шестидесятых годов» А. Г. Верещагиной (1976)⁴, «Художественная критика и научное изучение искусства» М. С. Кагана (1976)⁵, М. М. Раковой «Русская историческая живопись середины девятнадцатого в.» (1979)⁶, Я. В. Брук «У истоков русского жанра» (1990)⁷.

Системным изучение исторического жанра в отечественной живописи становится в постсоветский период (IV этап). Проблемы стилей и жанров поднимают в своих работах: Е. И. Кириченко «Русский стиль: поиски

¹ См.: Аптекарь М. Б. Русская историческая живопись. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 101 с.

² См.: Айзенман Т. С. Ройтенберг О. О. Русская историческая живопись. – М.: [б. и.], 1955. – 44 с.

³ См.: Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. История одежды и утвари в средние века. – Т. 2. – Ч. 2. Европейские народы. – М.: Типография Грачева и Комп., 1875. – 74 с.

⁴ См.: Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – 204 с.

⁵ См.: Каган М. С. Художественная критика и научное изучение искусства // Советское искусствознание. – 1976. – № 1. – С. 318–343.

⁶ См.: Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX в. – М.: Искусство, 1979. – 243 с.

⁷ См.: Брук Я. В. У истоков русского жанра. – М.: Искусство, 1990. – 268 с.

выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII–XX вв.» (1997)¹, А. А. Карев «Классицизм в русской живописи» (2003)² и «Образ Александра Невского в русской живописи XVIII–XX вв. (2010)³, Н. А. Яковлева «Историческая картина в русской живописи» (2005)⁴. Современный взгляд на отечественное изобразительное искусство XVIII в. изложен в сборнике статей «Золотой осмнадцатый...: русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании» (2006)⁵. Живопись как отражение духа времени или его предвосхищение рассматривают: И. И. Григорьян «Русская историческая живопись» (2005)⁶, Е. Ф. Петина «От академизма к модерну: русская живопись конца XIX–начала XX в.» (2006), Н. В. Астахов «Историческая картина в русской живописи» (2008)⁷, Ю. И. Арутюнян «Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи» (2013)⁸, Т. В. Ильина и Е. Ю. Станюкович-Денисова «Русское искусство XVIII в.» (2015)⁹, В. С. Турчин «От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха» (2017)¹⁰, Е. А. Скоробогачева «Историческая живопись России: методическое

¹ См.: Кириченко Е. И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII–XX вв. – М.: Галарт, 1997. – 430 с.

² См.: Карев А. А. Классицизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2003. – 312 с.

³ См.: Карев А. А. Образ Александра Невского в русской живописи XVIII–XX вв. // Александр Невский. Государь, дипломат, воин. – М., 2010. С. 288–289.

⁴ См.: Яковлева Н. А. Историческая картина в русской живописи. – М.: Белый город, 2005. – 658 с.

⁵ См.: «Золотой осмнадцатый...»: русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании: сб. ст. / редкол.: д. искусств. Т.В. Ильина и др. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. – 183 с.

⁶ См.: Григорьян И. И. Русская историческая живопись. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 96 с.

⁷ См.: Историческая картина в русской живописи / ред. Н. В. Астахов. – М.: Белый город, 2008. – 936 с.

⁸ Арутюнян Ю. И. Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи // Вестник СПбГУКИ. – 2013. – № 1. – С. 90–98.

⁹ См.: Ильина Т. В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII в. – М.: Юрайт, 2015. – 611 с.

¹⁰ См.: Турчин В. С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха: В 2-х т. – М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 1104 с.

пособие» (2018)¹. Сакральным и религиозным смыслам русской живописи прошлых веков посвящен текст И. В. Шаховой (2018)².

Настоящее исследование опирается на целый ряд работ, изданных в разное время и посвященных истории костюма и его функциям. Среди авторов следует отметить специалистов: С. Г. Батыреву³, Р. М. Кирсанову, М. Н. Мерцалову, Р. В. Захаржевскую, Э. Б. Плаксину, Ф. Ф. Комиссаржевского, Н. В. Жилину, Ф. М. Пармона, Н. М. Тарабукина, А. Э. Жабреву, Е. В. Кирееву, А. Ю. Андрееву. Важно назвать и отдельные тексты, чьи авторы применяют структурный подход, прослеживают параллели стилистического развития костюма, как принадлежности предметного мира, и различных сфер искусства: В. В. Давыдова «Костюм в пространстве культуры» (2000)⁴, О. А. Хорошилова «Костюм в системе истории искусств» (2011)⁵, Н. А. Гангур «Традиционный костюм черноморского казачества (конец XVIII в. – 1860 г.)» (2012)⁶, С. М. Ванькович «Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации» (2015)⁷, Е. А. Нечиненный «Влияние творчества известных мастеров русского европейского искусства в решении костюма художником-стилистом» (2017)⁸.

Книги, посвященные театральному костюму и костюму в кино, предоставили исследованию недостающую структурную базу, позволили при

¹ См.: Скоробогачева Е. А. Историческая живопись России: метод. пособ.: для направления подготовки 54.05.02 «Живопись». Программа 01: «Художник-живописец (станковая живопись)». – Саратов, 2018. – 43 с.

² См.: Шахова И. В. Сакральные смыслы в русской живописи XIX–начала XX в.: монография. – Рязань: Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, 2018. – 163 с.

³ См.: Батырева С. Г., Мягмарсайхан А. Символика традиционного орнамента в дизайне монгольского кашемира // Искусство Евразии. – 2019. – № 2. – С. 21–34.

⁴ Давыдова В. В. Костюм в пространстве культуры // Серия Symposium. Виртуальное пространство культуры. Вып. 3: матер. науч. конфер. 11–13 апреля 2000 г., Санкт-Петербургское философское общество, – СПб., 2000. – С. 191–195.

⁵ Хорошилова О. А. Костюм в системе истории искусств: учеб. пособие: для студентов специальности 070906 (035400) «История искусств». – СПб.: СПбГУТД, 2011. – 84 с.

⁶ См.: Гангур Н. А., Шаповалова А. В. Традиционный костюм черноморского казачества (конец XVIII в. – 1860 г.). – Краснодар: Традиция, 2012. – 221 с.

⁷ См.: Ванькович С. М. Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации. – М.: Аватар, 2015. – 179 с.

⁸ См.: Нечиненный Е. А. Влияние творчества известных мастеров русского европейского искусства в решении костюма художником-стилистом (учитель и ученики): учеб. пособ. для подготовки бакалавров по направлению 54.03.03 Искусство костюма и текстиля. – М.: РГУ, 2017. – 90 с.

описании произведений исторической живописи использовать метод, характерный для временных искусств, занятых созданием исторического нарратива художественными средствами: Н. В. Гиляровская «Русский исторический костюм для сцены» (1945)¹, П. Г. Богатырев «Вопросы теории народного искусства» (1971)², К. В. Градова, Е. А. Гутга «Театральный костюм. Кн. 2-я: Мужской костюм» (1987)³, Э. П. Маклакова «Старинный костюм в кино: альбом (собрание киностудии им. М. Горького)» (2001)⁴, Л. Ю. Нови «Персонаж фильма и художественная функция костюма (От эскиза к костюму)» (1983)⁵.

Многоаспектный характер настоящего исследования потребовал привлечения материала, посвященного семиотическому механизму формирования и функционирования культуры, теории знаков, проблеме символа и его отношению с реалистическим искусством. Теоретическим подкреплением исследования стали монографии и статьи В. В. Кандинского, Ю. М. Лотмана, А. Ф. Лосева, Д. С. Лихачева, Ч. Морриса, Б. Гройса, Б. Ключникова, Ю. С. Степанова.

Между тем, существует целый ряд неопубликованных работ, предоставляющих настоящему исследованию определенную терминологическую базу. Таковы авторефераты диссертаций на соискание ученых степеней: В. С. Кеменов «Историческая живопись В. И. Сурикова 70–80-х гг.ов» (1958)⁶, А. П. Валицкая «Проблемы романтизма в русской живописи первой трети XIX в.» (1972)⁷, А.Г. Бойко «Произведение

¹ См.: Гиляровская Н. В. Русский исторический костюм для сцены: Киевск. и Моск. Русь / сост. Н. Гиляровская. – М.; Л.: Искусство, 1945. – 140 с.

² См.: Богдан В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX в. / В.-И. Т. Богдан; Научно-исследовательский музей Российской Акад. художеств. – СПб.: Научно-исследовательский музей Российской Акад. художеств, 2007. – 364 с.

³ См.: Градова К. В., Гутга Е. А. Театральный костюм. Кн. 2-я: Мужской костюм. – М.: Союз театральных деятелей, 1987. – 351 с.

⁴ См.: Маклакова Э. П. Старинный костюм в кино: альбом (собрание киностудии им. М. Горького). – М.: Арт-Индустрия, 2001. – 168 с.

⁵ См.: Нови Л. Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (От эскиза к костюму). – М.: ВГИК, 1983. – 60 с.

⁶ См.: Кеменов В. С. Историческая живопись В.И. Сурикова 70–80-х гг.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1958. – 28 с.

⁷ См.: Валицкая А. П. Проблемы романтизма в русской живописи первой трети XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Л., 1972. – 14 с.

изобразительного искусства как предмет искусствознания и музейной педагогики второй половины XIX–XX вв.»: (2003)¹, Т. О. Бердник «Архитектоника костюма» (2004)², Я. В. Быстрова «Символические функции костюма в культуре» (2003)³, Г. Д. Забродина «Синергия архитектуры и костюма в пространстве культуры» (2003)⁴, М. А. Михеева «Социальные функции костюма: костюм в предметной и культурной среде» (2009)⁵.

Единственным на сегодняшний день автором, наиболее полно раскрывшим тему роли костюма в живописи, является Р. М. Кирсанова. Однако монографии исследовательницы «Костюм в русской художественной культуре XVIII–первой половины XX в.» (1995)⁶ и «Портрет неизвестной в синем платье» (2017)⁷ представляют собой «опыты энциклопедии» и касаются, в основном, портретного жанра. Между тем, именно Р. М. Кирсанова ввела костюм в живописи в круг вопросов, требующих внимания специалистов отечественного искусствознания и культурологии, а также провела атрибуцию произведений русской живописи XVIII и XIX вв. с помощью семиотического анализа костюмов. Исследовательница дала определение костюму как феномену и описала основные его функции.

Объект исследования – феномен костюма как носителя и ретранслятора семиотической информации в русской исторической картине означенного периода.

Предмет исследования – семиотическая (знаковая) роль костюма в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в., которая анализируется в русле объективных закономерностей развития искусства и

¹ См.: Бойко А. Г. Произведение изобразительного искусства как предмет искусствознания и музейной педагогики второй половины XIX – XX вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – СПб., 2003. – 20 с.

² См.: Бердник Т. О. Архитектоника костюма: (Социокультурная динамика): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Ростов н/Д, 2004. – 28 с.

³ См.: Быстрова Я. В. Символические функции костюма в культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Великий Новгород, 2003. – 18 с.

⁴ См.: Забродина Г. Д. Синергия архитектуры и костюма в пространстве культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Саратов, 2003. – 20 с.

⁵ См.: Михеева М. А. Социальные функции костюма: костюм в предметной и культурной среде: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Нижний Новгород, 2009. – 25 с.

⁶ См.: Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. – М.: Большая Советская Энциклопедия, 1995. – 384 с.

⁷ См.: Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. – М.: Кучково поле, 2017. – 544 с.

культуры, а также в контексте специфики отечественного художественного процесса.

Цель исследования – анализ роли и функции костюма как носителя знаковых смыслов и компонента художественно-стилистического языка картины с учетом ее жанровой принадлежности. На основе этого анализа прослеживается степень воздействия костюма на концепцию исторической картины, которая закономерно трансформировалась на протяжении означенного периода.

Задачи исследования:

1. Изучить семиотические основы феномена костюма в исторической живописи с целью его включения в парадигму диахронических культурологических исследований и выявления функций костюма в культуре повседневности.

2. Проанализировать роль костюма как знакового средства создания образов сюжетного художественного произведения в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в.;

3. Охарактеризовать семиотическую роль костюма в религиозной живописи эпохи классицизма в контексте зарождения русской исторической картины второй половины XVIII в.

4. Выявить влияние эстетики романтизма на переосмысление знаковой роли костюма в русской исторической картине первой половины XIX в.

5. Проследить становление новой роли костюма в русской исторической картине и культуре второй половины XIX в.

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью описать процесс появления и становления исторического жанра в русской живописи со второй половины XVIII до конца XIX в. Во второй половине XVIII в., в связи с появлением в России Академии художеств, происходит утверждение исторической живописи в качестве ведущего академического жанра. К концу XIX в. значение Императорской Академии, как оплота

ведущей художественной школы, а также ее влияние на русское искусство в целом сходит на нет. Исторический жанр в живописи к началу 1900-х гг. обретает новую концепцию, связанную с отказом от исторической закономерности изображаемого в сторону художественной значимости образов. Внутри означенного периода можно выделить несколько важных для русской художественной школы временных отрезков: 1760-е–1830-е гг. – классицистический период; первая половина XIX в. – влияние на русский академизм эстетики романтизма; вторая половина XIX в. – появление альтернативной художественной школы вместе с созданием Товарищества передвижных выставок.

Источниками исследования стали художественные и литературные материалы. Первую группу составляют произведения исторической живописи из фондов Государственного Русского Музея, Государственного Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, музея Санкт-Петербургской Академии Художеств и других отечественных и зарубежных музеев, а также частных коллекций. Вторая группа – труды по истории и теории русской исторической живописи и русской художественной школы, монографии и альбомы о творчестве русских и западноевропейских художников, монографии по истории костюма, учебные пособия для конструкторов и художников по костюмам; каталоги выставок (коллективных и персональных) отечественных живописцев; мемуары и письма русских художников, посвященные им воспоминания современников; теоретические работы русских художников и художественных деятелей; работы по общим вопросам отечественного и европейского искусствознания, по истории русского изобразительного искусства, по истории образовательного процесса в Императорской Академии художеств; словари и энциклопедии по искусству; статьи по истории и теории русского изобразительного искусства в периодической печати.

Методология и методы исследования обусловлены его проблематикой, целью, а также задачами. Основой методики стали принципы комплексного подхода – использования теоретического и эмпирического методов, а также междисциплинарного сопоставления и сравнительного изучения специальной литературы (искусствоведческой, культурологической, эстетической, семиотической, художественной), посвященной проблемам настоящего исследования.

Историко-проблемный метод позволил задать рамки исследования, структурировать его и определиться с кругом источников; персонологический метод способствовал изучению работ целого ряда живописцев, стоявших у истоков исторического жанра, работавших в нем и способствовавших его развитию; сравнительно-аналитический метод предоставил почву для трактовки эволюционных процессов в контексте исторического жанра русской живописи в определенные исторические периоды; применение формально-стилистического и сравнительно-типологического методов, а также приемов иконографического и иконологического анализов позволили сделать выводы, касающиеся проблематики исследования на уровне междисциплинарных взаимодействий.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые было проведено комплексное исследование русской исторической живописи XVIII–XIX вв., в ходе которого была определена культурологическая роль костюма в составе исторической картины, прослежена степень воздействия костюма на концепцию исторической картины, а именно:

- определена роль костюма как средства создания образов сюжетного художественного произведения изобразительного искусства;
- охарактеризованы особенности костюма в религиозной живописи эпохи классицизма в контексте зарождения русской исторической картины второй половины XVIII в.;

– определена степень влияния костюма на общий композиционный и колористический строй произведений русских романтиков первой половины XIX в.;

– описаны и систематизированы новые функции костюма в картинах участников Товарищества передвижных художественных вставок;

– установлены особенности трансформации жанра на примере исторических полотен И.Е. Репина и В.И. Сурикова.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Костюм в составе исторической живописи в рамках русской культуры второй половины XVIII – XIX вв. являлся носителем знаковых и культурологических смыслов, выполняя ряд интерпретационных функций, что способствовало формированию общих канонов жанра и влияло на специфику восприятия семантики произведения.

2. В качестве знакового средства создания образов сюжетного художественного произведения изобразительного искусства костюм оказывал непосредственное влияние на становление канонов жанра русской исторической живописи и участвовал в уточнении его хронологических границ.

3. Костюм оказывал влияние на общий композиционный и колористический строй русской религиозной картины эпохи классицизма, рассматриваемой в контексте зарождения русского исторического жанра второй половины XVIII в.

4. Продолжая участвовать в организации общего композиционного и колористического строя исторических картин русских романтиков первой половины XIX в., костюм обретает принципиально новые функции, становясь указателем национальной принадлежности, маркером культурной идентичности и оказывая влияние на степень исторической достоверности изображения.

5. Авторы исторических полотен, участники Товарищества передвижных художественных вставок использовали весь спектр знаково-

символических функций костюма (чья эволюция в качестве одного из основных элементов образной выразительности русской исторической картины второй половины XVIII–XIX в. представляет собой восхождение от знака к метафоре), положив начало трансформации жанра.

Теоретическая значимость исследования обусловлена его обширным контекстом и узкой специализацией и заключается в последовательном объединении научно-методических основ таких исследовательских направлений гуманитарного цикла как культурология, семиотика, контрастивистика, искусствоведение, история театра, этнопсихология и пр.

Теоретические положения исследования могут способствовать лучшему пониманию процесса эволюции отечественной живописи в связи со сменой культурных парадигм и исследовательской оптики, которая связывает предметы, имеющие отношение к различным видам искусства. Исследование открывает перспективы дальнейшего изучения отечественного изобразительного искусства, исторической живописи, а также феномена костюма в контексте сюжетной живописи. Используемые в работе методы, а также сформулированные в ней выводы и обобщения, могут лечь в основу других научных работ, исследующих произведения, относящиеся к прочим жанрам, родам и видам искусств.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью использовать его материалы в научно-исследовательской и практической деятельности культурологов и искусствоведов, сотрудников музеев и галерей, при проведении экспертизы и атрибуции произведений русской исторической живописи, разработке учебных курсов и подготовке лекций, а также при создании костюмов для современного театра и кино.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных

ценностей и смыслов; 1.16. Традиции и механизмы культурного наследования; 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Достоверность результатов проведенных исследований и обоснованность научных положений обеспечивается методологической целостностью диссертационной работы, основанной на синтезе обширного материала (включающего значительный объем источников), а также его анализом, проведенным в соответствии с избранной методологией.

Апробация исследования осуществлялась в форме участия в научных и научно-практических конференциях, а также путем публикации основных положений исследования в ряде научных статей.

Основные положения диссертационного исследования отражены в 7 публикациях общим объемом 3,15 п.л, в том числе в 4 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждены на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: «Месмахеровские чтения» (Санкт-Петербург, 2017 и 2018).

Материалы диссертационного исследования были использованы в педагогической практике автора в рамках в лекционном курсе «История костюма» на кафедре дизайна костюма факультета дизайна Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица.

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы, глоссария и альбома иллюстраций, отражающих диапазон рассмотренного в работе визуального материала. Структура диссертации соотносится с ее целью и

задачами, фокусируя внимание на примерах, характеризующих костюм в составе русской исторической картины второй половины XVIII–XIX в. Общий объем диссертации 207 страниц. Список литературы включает 461 наименование. Иллюстративный материал размещен в отдельном томе.

ГЛАВА 1

КОСТЮМ В СОСТАВЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ

Искусство костюма подразумевает наличие архитектурной связи в качестве основного выразительного средства, тогда как его «художественная составляющая всегда выступает в сочетании с функцией утилитарной»¹. В то же время костюм в контексте произведения искусства становится не только его элементом, но и принимает участие в становлении его специфического языка, чье возникновение, как правило, подготавливается характером актуальных для времени художественных образов.

В период второй половины XVIII–XIX в. костюм оказался вовлеченным в создание подобных образов, при этом его формы и функции закономерно трансформировались в процессе аналитического усложнения, а после обобщения и упрощения русской исторической картины. Итогом этого процесса к концу XIX в. стал метафорический характер образов исторических полотен, создаваемых русскими художниками. Новая образность позволила зрителю отойти от буквального истолкования содержания исторической картины и начать вкладывать в нее свой собственный, ассоциативный смысл.

Обращаясь к проблеме метафоричности фигуративной живописи (именно к этому направлению относится основной массив произведений отечественного исторического жанра второй половины XVIII–XIX в.), современный российский искусствовед Борис Ключников упоминает труд Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» (1935), в котором философ анализирует картину Ван Гога «Башмаки» (1886). Разбирая знаменитое полотно, Хайдеггер отмечает, что произведение искусства может считаться таковым только при условии выхода его из утилитарного контекста. Так, в случае с Ван Гогом, именно «антиутилитарное изображение башмаков делает их выразительным средством, излучающим опыт

¹ Ванькович С. М. Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации. – М.: Аватар, 2015. – С. 4.

крестьянства. Крестьянка носит их, она не видит их истины»¹. Подобная параллель позволяет автору расширить определение метафоры в живописи. Так, метафора, по его мнению, переносит свойства одного объекта на другой, благодаря освобождению и поэтизации этого объекта.

Итак, костюм в русской исторической картине начала XX в. становится ретранслятором смысла, сообщенного ему языком картины. Этот язык, формируемый за счет цветовых и композиционных эффектов, не предполагает грамматического прочтения, но позволяет воспринимать произведение (объект герменевтического истолкования) на уровне эстетического переживания. Автор книги «Деталь в живописи» (2010)², французский историк искусства Даниэль Арасс использует альтернативный «языку» картины термин «механизм», утверждая, что деталь – это эмблема картины. По мнению исследователя, именно в изображении такой детали художник, организующий механизм картины, достигает высшего мастерства. Кроме того, деталь, в частности, деталь костюма, как утверждает исследователь, способна репрезентировать и саму живопись. «В первой четверти XVI века – пишет Арасс – полотнище ткани (изображенное по диагонали или сбоку) становится мотивом, который многие живописцы обыгрывают в различных вариациях, будто эта деталь, окончательно оформившаяся в эпоху Ренессанса, представляла для них особый интерес. Поскольку сам мотив не имеет никакой иконографической или символической ценности, похоже, он использовался лишь для того, чтобы благодаря его эффекту предъявить зрителю изображение как живописную репрезентацию или, если обыгрывать двойной смысл слова, как репрезентацию самой живописи»³.

Таким образом, костюм в живописи русских художников, работавших в историческом жанре со второй половины XVIII до конца XIX в. может быть назван не только стаффажем, элементом или компонентом картины, но и

¹ Ключников Б. Метафора vs. Фигура. Что философы нашли в художниках? 27.09.2016. Colta.ru: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12558-metafora-vs-figura-chto-filosofy-nashli-v-hudozhnikah>.

² См.: Арасс Д. Деталь в живописи. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 464 с.

³ Там же. С. 275.

эмблемой исторической живописи, репрезентирующей стиль каждого из авторов.

1.1 Границы понятия «историческая живопись»

Помимо определения места костюма в составе знаковой культуры повседневности, русской исторической картины и описания его роли в этом контексте, данное исследование подразумевает уточнение понятия «историческая живопись», стилистических характеристик и хронологических границ жанра в русской художественной культуре. Для этого необходимо выяснить, что подразумевалось под историческим событием в тот или иной период времени, а также выяснить, что ожидали увидеть на историческом полотне художники, зрители, заказчики, критики.

Историческое событие в представлении русского общества начала XVIII в. – это баталия. Батальный жанр (приобретавший черты исторического благодаря тому, что изображаемые им события имели историческое значение) требовал от художников доакадемической эпохи, работавших в рамках универсального исторического жанра, максимальной информативности. Так появляются многофигурные живописные композиции, организованные по принципу европейской картины, построенной согласно законам прямой перспективы и, подобно гравюре, представляющие несколько уходящих вглубь планов. Такие полотна отечественные художники создавали с использованием знаний об аналогичных европейских образцах, а также с оглядкой на традиции русской живописи XVII в. с ее условностью и схематизмом. Примером может служить «Куликовская битва» кисти неизвестного художника и полотно «Полтавская баталия», написанная придворным художником Петра I, французом Луи Каравакком. Здесь можно заметить, как мотив повторяемости упрощенных форм, из которых складывалось изображение, распространялся на костюмы, которые в

батальной картине наделялись функциями смысловых и колористических маркеров. Форма и цвет деталей военных мундиров указывали на принадлежность участников батальной сцены к той или иной армии, позволяя зрителю получить представление о массовом распределении сил на поле битвы, чей исход уже известен.

Русская историческая живопись, чье становление обусловила необходимость откликаться на события повседневности (подобно гравюре успевая запечатлеть многочисленные петровские преобразования) и служить декором триумфальных арок, с середины 1760-х гг. официально провозглашалась обязательным и наиболее достойным живописным программным жанром для учеников Академии художеств, претендующих на золотые медали. Социальная значимость исторического жанра в живописи изначально отделила его от других тематических жанров и классов, во второй половине XVIII в. оттеснив на второй план религиозный, мифологический и аллегорический жанры. Закономерно, что, как в советской, так и в современной российской историографии (А. В. Верещагина, С. М. Ванькович) появление первых исторических картин в русской живописи связывается со временем становления исторической науки (1760-е – 1780-е гг.) и появлением трудов М. В. Ломоносова, Ф. А. Эмина, В. Н. Татищева, М. М. Щербатова. Однако тема национальной русской истории задолго до первых серьезных исторических трудов освещалась драматургией – таковы, к примеру, известные трагедии А. П. Сумарокова. Между тем, как утверждает Н. А. Яковлева: «Русская историческая живопись сформировалась как часть искусства Нового времени – искусства европеизированного <...> Может даже показаться, что русских корней историческая живопись не имеет, что она дитя только европейской системы художественного мышления. Но это лишь видимость»¹.

Исследователь излагает теорию происхождения общечеловеческого и национального исторического чувства из Средневековья, представленного в

¹ Яковлева Н. А. Историческая картина в русской живописи. – М.: Белый город, 2005. – С. 13.

истории русской культуры иконой. Аналогично фреске, которая считалась достоверным изображением событий Священной истории, реальная история достаточно отразилась в русской иконе – продолжает Н. А. Яковлева. Именно в иконе, национальный идеализм которой, выйдя за пределы религиозного сознания, оказал влияние на сознание художественное, по мнению исследовательницы, зародилась «генетическая цепочка» жанров русской живописи, как простых, так и сложных – сюжетных, исторических.

Таким образом, мы имеем возможность прочертить нижнюю границу исторического жанра в отечественной живописи: ею станет русская средневековая иконопись. «Отыскивать живые реалии в каноническом символично-догматическом искусстве занимательно и бесполезно. Икона, особенно поздняя, а еще в большей мере книжная миниатюра и стенопись могут немало рассказать о реальной – материальной – жизни наших предков»¹. В пользу символического характера русской исторической картины, который начал проявляться уже к началу XIX в., говорят «основы изобразительной деятельности» языческой Руси, с господствовавшим символическим началом. Именно на него было наложено символично-догматическое византийское искусство – заключает Н. А. Яковлева.

Аналогичное определение исторической живописи содержит «Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона»², зафиксировавший факт идеализации исторической живописью в период ее зарождения действительно происходящих событий. Классический энциклопедический текст отмечает и соединение исторической живописи со стилем в XVII в., а также выдержанность этого стиля, намеченную немецкими художниками начала XIX в. («назарейцы» Петр Йозеф фон Корнелиус, Иоганн Фридрих Овербек, Франц Пфорт). Последние определяли жанр, как переход факта из области случайного в сферу закономерного.

¹ Яковлева Н. А. Историческая картина в русской живописи. – М.: Белый город, 2005. – С. 13.

² См.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: В 86-ти т. – Т. XIII (25): Имидоэфиры – Историческая школа. – СПб.: Семеновская Типо-Литография, 1894. – 480 с.

Движение исторического жанра к реализму, заметное еще «у нидерландцев»¹ (художники Северного Возрождения) позволяет впервые обозначить тему значимости элементов исторической картины, одним из которых является костюм. Для того чтобы эти элементы попали в поле зрения критика, необходима соответствующим образом настроенная оптика. В интересах настоящего исследования – обратиться к подробному анализу картины и выявить функции каждой детали, за каждой из которых, согласно выражению Аби Варбурга, «стоит Господь Бог»². Однако, как сетует исследователь детали в живописи Д. Арасс «чаще всего историки искусства весьма наивно употребляют само понятие «деталь», как будто это понятие есть нечто само собой разумеющееся и является инструментом, функционирующим достаточно эффективно, чтобы возникла необходимость изучать его механизм. Будто функция детали состоит лишь в том, чтобы дать себя обнаружить <...> И, что важнее, как только историк расшифровал деталь и преодолел сопротивление, которое она оказывает, ускользая от прочтения, деталь уже воспринимается чем-то обыкновенным, почти банальным»³. Между тем связь исторической картины с действительностью намечается именно с помощью деталей, в том числе, деталей костюма.

Итак, историческая картина репрезентирует идею человечества и движущей им воли: историческая живопись «рисует всякого рода жизненные сцены большей или малой значимости. Нет индивида и нет действия, которые не имели бы никакого значения: во всех них и посредством всех их все более и более раскрывается идея человечества. Поэтому нет решительно ни одного события человеческой жизни, которое могло бы быть изъято из живописи»⁴. Так определял задачу исторической живописи немецкий философ Артур Шопенгауэр в своей центральной работе «Мир как воля и представление» (1818). Вслед за этим философ называет великой

¹ См.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86-ти т. – Т. XIII (25): Имидоэфиры – Историческая школа. – СПб.: Семеновская Типо-Литография, 1894. – 480 с.

² Арасс Д. Деталь в живописи. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – С. 15.

³ Там же.

⁴ М. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 616 с.

несправедливостью снисходительное отношение к живописцам «нидерландской школы» из-за того, что они изображают повседневность, а не события из мировой или библейской истории. Вслед за этим А. Шопенгауэр развивает мысль о двух значительностях – внешней и внутренней. При этом именно внутренней значительности он делегирует свойства глубинного прозрения в идею человечества. «Только внутренняя значительность принадлежит искусству; внешняя относится к истории»¹ – резюмирует автор.

Связь исторической картины с символическим, а также постепенное сближение ее с более интимными и аналитическими жанрами (портрет, пейзаж, бытовой жанр), соотнесенными с отображением культуры повседневности, – поводы для того, чтобы привести настоящее исследование к определению верхней границы жанра русской исторической живописи. Оставаясь в хронологических рамках исследования, укажем в качестве таковой конец XIX в., а именно – появление полотна «Взятие снежного городка» В.И. Сурикова (1891), когда, согласно утверждению А.А. Федорова-Давыдова, «жанр становится историческим»², то есть, историческая живопись предоставляет другим жанрам возможность трактовать историю по-своему, становясь ее свидетелями и соучастниками. Иные возможности предоставляла историческая живопись предшествующего стиля (В. Г. Шварц, М. П. Клодт, А. Д. Литовченко, К. В. Лебедев), трактовавшего историю «как ряд живых картин»³. Несмотря на то, что на данной высоте историческая живопись удержалась недолго, историческая драма с ее динамикой и переживаниями, созданная кистью В. И. Сурикова и И. Е. Репина, «сыграла свою роль в том смысле, что, когда вновь вернулись к “быту и нравам”, – оказалось, что момент фабульности уже никого не

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – с.68

² Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / послесл. Г. Стернина. – М.: Искусство, 1975. – С. 135.

³ Там же.

интересовал»¹. В рамках нового стиля в русской жанровой живописи XX в. заметно возрастает роль и значение орнамента, предметов интерьера, костюма.

1.2 Семиотические основы изучения феномена костюма в живописи

В рамках культурологической парадигмы и цели настоящего исследования необходимо последовательно и всеохватно представить исследуемый материал в диахроническом аспекте, учитывая множество ситуационных факторов, оказавших несомненное влияние как на становление самого феномена костюма в культуре повседневности, так и на его авторскую интерпретацию в полотнах исторической живописи.

Поскольку семиотика сформировалась как самостоятельная метанаука на границе самых разнообразных областей знания, которые характеризуются известной обособленностью своего теоретического, методологического и эмпирического аппарата, ее потенциал вполне может быть использован для систематизации разрозненной исследовательской информации, подбора логически связанных и репрезентативных примеров, учета множества факторов, оказывающих влияние на качество изучения любого феномена культуры повседневности. В рамках каждой науки гуманитарного цикла присутствует собственная знаковая система, которая и является языком коммуникации общей семиотики. Именно посредством обращения к гибриднему по своей сути семиотическому знанию у исследователя появляется возможность изучать знаковые системы, их характеристики и специфику функционирования, фрагменты и целые пространства их представленности в соответствии с выбранным объектом исследования. В данном случае, привлечение потенциала семиотики к анализу роли, функции

¹ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / послесл. Г. Стернина. – М.: Искусство, 1975. – С. 135.

и эстетики костюма в русской исторической живописи второй половины XVIII – XIX вв. позволяет обогатить исследование в количественном и качественном отношении, проанализировать полотна с позиции культурологического подхода, учитывая специфику времени создания и отображаемой действительности во всем многообразии факторов.

Интеграция семиотического подхода в культурологически ориентированные исследования также предоставляет важное преимущество – исследователь получает возможность подвести единую, систематизированную базу под изучение таких разобщенных предметных сфер как цивилизация, социум и культура. Изучение семиотической роли костюма в рамках исторической живописи невозможно при игнорировании социума как множества пользователей знаков и интерпретаторов художественного полотна, цивилизации – как множества текстов, в том числе и живописных, и культуры, как бесконечного множества кодов прочтения любого текста.

Согласно традиции, заложенной Московско-Тартуской школой семиотики, в настоящее время научное пространство уделяет особое внимание междисциплинарным исследованиям, в частности, семиотическому изучению культуры как иерархии знаковых систем с собственной логикой развития, способной представлять знаковые отношения посредством абсолютно любых форм выражения. Бесспорно, не каждый феномен культуры обладает развитым семиотическим потенциалом и является носителем множества закрепленных смыслов: часть из них не интерпретируется в связи с изменением культурного горизонта коммуникаторов, часть потеряла актуальность в связи с подчеркнутой сложностью или примитивностью входящих в состав артефакта знаков, часть не была интегрирована в актуальный культурный контекст или ограничена сугубо авторским кодом. Здесь уместно указать на особую роль и особый статус костюма как феномена, с легкостью интерпретируемого современниками и способного сохранять высокий семиотический статус на

протяжении длительного времени, когда все смыслы, заложенные автором или этнической культурой в костюм, успешно воспринимаются и декодируются коммуникаторами новых исторических контекстов.

Костюм традиционно являлся не только композиционным и эстетическим элементом культуры, но и феноменом, интегрирующим в себе множество смыслообразующих компонентов, которые отражали авторскую интерпретацию классических образцов, историческую эпоху, актуальные тренды (в т.ч. и в живописи), жанровые ограничения и каноны и пр. Знаковые, иконические и символические значения костюма неразрывно связаны со временем его формирования, локацией возникновения, культурой социальных страт и пр. Анализируя авторские полотна в жанре исторической живописи необходимо понимать, что эстетика, функции и смысловая наполненность костюмов на полотнах русских художников второй половины XVIII–XIX вв. являлись не столько продуктом культуры повседневности определенного этноса, социальной группы, исторической эпохи создания костюма, сколько результатом авторского видения и интерпретации композиции картины.

Несмотря на очевидное замещение канонических символических атрибутов в составе костюма субъективными, эстетическими элементами, важнейшей функцией костюма остается семиотически-знаковая, благодаря которой артефакт способен сообщить зрителю обширный объем кодированной информации – об авторе, носителе костюма и герое живописного полотна, жанре произведения, временном контексте, субъективном отношении и пр. Так, костюмы в религиозных картинах второй половины XVIII в. в полном объеме хранят атрибуты традиционных знаковых систем – цвета, орнаменты, фасоны, детерминируют социальные роли носителей, с легкостью включаются в коммуникацию и интерпретируются зрителем в силу своей однозначности и каноничности. Подобный же возврат к традиционным символическим значениям костюма произойдет в конце XIX в., когда на смену сугубо авторскому пониманию

роли костюма в композиции живописного произведения и субъективному впечатлению зрителя, придет стремление к исторической точности, каноническому соответствию костюма и его компонентов изображаемой эпохе (см. § 4.3, полотна А. П. Рябушкина, С. В. Иванова и пр.).

Семиотические основы изучения роли и функции костюма в исторической живописи позволяет адаптировать исследование под синхронные и диахронические срезы, учитывает культурно-историческую динамику формирования и трансформации феноменов материальной культуры, не оставляет без внимания роль автора и субъективные характеристики художника-интерпретатора, что, без сомнения, обогащает исследование и выводит анализ костюма как элемента культуры повседневности на новый уровень.

1.3 Функции костюма в живописи

Костюм как «паспорт человека», элемент предметной среды, а также область прикладного искусства, подчиненного определенным законам, описывается современными исследователями в контексте его истории и семиотического статуса. При этом основной задачей, с которой он призван справляться, знатоки предмета считают необходимость служить совокупностью маркеров внутри заданной социальной структуры, выполняя функции «информирования и формирования»¹. К первой ветви относятся функции: отражения национальной принадлежности, указания на вероисповедание, указания на профессиональную принадлежность, указания возраста, указания пола, выражения бытовых различий в сфере семейных отношений, указания на вид занятий. Ко второй – функция формирования фигуры, обрядовая, праздничная, формирования художественного образа.

¹ Давыдова В. В. Костюм в пространстве культуры // Серия Symposium. Виртуальное пространство культуры. Вып. 3: матер. науч. конфер. 11–13 апреля 2000 г., Санкт-Петербургское философское общество, – СПб., 2000. – С. 191.

В качестве системы знаков одежда начала рассматриваться на рубеже XIX–XX вв., войдя в словарь существующих языков человеческой коммуникации как первейший из невербальных знаков под наименованием «костюм». Костюм с его формами и цветом является пластическим воплощением идеала времени и, входя в состав произведения искусства, соотносится с теми его реалиями, которые произведение призвано символизировать. Между тем при описании функций костюма как средства создания художественной образности (будь то сценический костюм или костюм как элемент живописного произведения) нельзя не учитывать проблему жанра. К примеру, в работе Р. М. Кирсановой «Портрет неизвестной в синем платье»¹ костюм рассматривается в качестве средства атрибуции и интерпретации произведений портретного жанра, становясь инструментом для распознавания «неизвестных» на русских портретах второй половины XVIII и первой половины XIX в., а также для уточнения хронологических границ произведения. Наряду с мемуарной литературой, костюм становится уникальным источником информации (шифром), повествующем о социальном статусе и личном вкусе портретируемых. Именно из такой информации складываются представления об эстетических представлениях эпохи.

В контексте исторической картины костюм – не атрибут изображенного персонажа, но часть его образа, которая подчиняется общей драматургии и сценографии: аналогичным образом «играет» в спектакле сценический костюм. Временные искусства – театр и кино – вводят в свой состав костюм, чьи знаково-символические функции делают его сценическое воплощение «знаком знака». Удвоение смысловой нагрузки происходит благодаря перенесению костюма в символическое пространство, которым являются театральные подмостки или съемочная площадка: «театральный костюм – это составная сценического образа актера, это внешние признаки и характеристика изображаемого персонажа, помогающие перевоплощению

¹ См.: Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. – М.: Кучково поле, 2017. – 544 с.

актера; средство художественного воздействия на зрителя. Для актера костюм – это «материя, форма, одухотворенная смыслом роли»¹.

Эстетика – утверждал Ю. М. Лотман в статье², посвященной театральному языку и живописи, – не раз отмечала связь феномена искусства с удвоением реальности. В свою очередь, фольклорист П. Г. Богатырев пишет, что в основе фантастичности народного театрального костюма лежит необходимость отделить актера от публики, чего требовало отсутствие сцены в крестьянском театре. Так костюм, помимо его основной функции – характеризовать персонаж, указывал на то, что актер в данный момент не принадлежит большинству – он не простой крестьянин данной деревни. Именно этим автор объясняет нереалистичность исторических костюмов в народном театре, который, по его мнению, близок «старой живописи, в которой библейские воины также изображались в костюмах современных художнику солдат <...> Актеры не заботятся об исторической правде, а стремятся дать необычный костюм, как того требует их театр <...> Кроме того, следует иметь в виду, что и современные солдаты для крестьян своим костюмом театральны»³.

Тот факт, что исторический жанр в русской живописи XVIII – начала XX в. более других был связан с общественными науками; особое место жанра в системе русского художественного образования; специфика исторической картины – «сцены» для реализации авторского замысла о том или ином сюжете – позволяют утверждать, что на протяжении почти двух веков костюм в исторической картине участвовал в создании художественного образа эпохи, будучи двойным знаком и совмещая в себе функции культурного и эстетического феноменов.

О тесной связи функций одежды с духом временем пишет М. Н. Мерцалова, подтверждая тезис о том, что понятная (а, следовательно, интересная современникам) форма костюма создается с помощью

¹ Захаржевская Р. В. История костюма. – М.: Рипол Классик, 2005. – С. 12.

² См.: Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись. (К проблеме иконической риторики) // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388–400.

³ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 116.

конкретных художественных средств. Поэтому процесс формообразования в сфере костюма не может оказаться вне сферы влияния художественного стиля актуального для эпохи: «в костюме, в его чистом виде, неизменно присутствует эстетическая ценность времени...связь костюма с эпохой, с искусством очевидна»¹.

Отмеченная тесной связью со временем и актуальными для него общественными настроениями, русская историческая картина изначально имела в своем арсенале костюм как основное средство формирования зрительского отношения к освещаемым событиям. Называемые историческими, первые, созданные в стенах Петербургской Академии художеств начала 1760-х гг. полотна, согласно традициям всех академий мира, были связаны с античными и библейскими сюжетами. Однако первые шаги в сторону создания национальной школы исторической живописи уже были сделаны. Так А. П. Сумароков, выступая на открытии Академии, задал будущим художникам направление – изображать историю отечества в лице своего монарха и своих героев. В 1764 г. М. В. Ломоносов составил список сюжетов из национальной истории, достойных кисти молодых живописцев, однако отчасти эта программа начала реализовываться позже, когда потребностью времени стало художественное освещение национальной темы. О пользе исторических сюжетов русскими художниками говорил Н. М. Карамзин, предлагая достойные темы и осуждая искажение русской истории; тогда же соответствующие правила добавляются к академическому Уставу, утвержденному Александром I². Как известно, наиболее распространенными источниками тем и сюжетов первых академических картин исторического жанра являлись: «Древняя российская история» и «Идеи для живописных картин из российской истории» М. В. Ломоносова, «История российская от древнейших времен» М. М. Щербатова, а также

¹ Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. – М.: Молодая гвардия, 1988. – С. 3.

² Верещагина А. Г. Критики и искусство: очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX в. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 219.

переиздававшийся восемь раз, начиная с 1714 г. «Синописис, или Краткое описание от различных летописцев о начале словенского народа...».

С началом 1770-х гг. костюм в исторической картине (исторический жанр к тому времени стал ведущим академическим жанром) наделяется функциями сценической декорации. Тогда же на первый план выходят аллегорические композиции. Потребность в аллегории с ее сценическим пафосом возникла в годы реакции, когда самодержцы слишком часто сменяли друг друга, и каждый нуждался в возвеличивании своей персоны средствами изобразительного искусства. Так появилось пышное, без меры прославляющее государыню полотно итальянца С. Торелли «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами» (1772). Позже художник увековечит «Коронование Екатерины II 22 сентября 1762 года» (1777), где все изображенные в белых, изумрудных и красных одеждах напоминают мотыльков, со сложенными крыльями поклоняющихся закрытой дымкой зефирной фигуре Екатерины.

В этот период наряду с архитектурными деталями и драпировками, организующими смысловое пространство полотна, построенного согласно академической геометрии, костюм участвует в решении композиции, строгость которой уже можно назвать классицистической. Изображаемые костюмы становятся буквально передвижными декорациями, которые художник расставляет там, где того требует композиция.

О костюме как «двигающейся декорации», в контексте истории театра пишет Р. В. Захаржевская, утверждая главенствующую роль такой декорации в отношениях с актером, временем, историей, художественным оформлением сцены. Об удачном сценическом и кинообразе исследовательница говорит: «Костюм приживляется к своему владельцу, выражая его вкусы, желания, настроения, и нет лучше и вернее материала для написания характерного портрета»¹.

¹ Захаржевская Р. В. История костюма. – М.: Рипол Классик, 2005. – С.12.

Безусловно, применительно к исторической картине второй половины XVIII в. говорить о характерности героев преждевременно. Роль декорации, которую играл в исторической картине костюм (по большей части драпированный), была обусловлена, скорее, регламентацией процесса обучения художников. Известно, что результатом академического обучения становились главенство рисунка и привычка изображать обнаженных натурщиков в стандартных позах, отсылающих к античной скульптурной пластике. Композиции учебных работ представляли собой комбинирование антиков согласно предложенному преподавателем сюжету; костюмы в ученических работах в условиях академии XVIII в., как правило, были представлены драпировками, изображение которых оттачивалось годами.

Обнаженная натура являлась частью классицистического канона и наряду с костюмом, долго оставалась средством указания на статус отношений между персонажем и декорациями. Изображая героев обнаженными, художник получал возможность продемонстрировать их физическую и душевную силу, либо показать беззащитность перед внешней угрозой. Аскетизм и идеализация обнаженных тел, принимающих заданные античностью позы, не выражали стремления художников к естественности. Изображая персонажей частично обнаженными (если того требовали обстоятельства действия, или патетика сюжета) отечественные академики не задавались целью добиться подлинности характеров, передать их непосредственность и степень внутренней свободы.

Мастера исторического жанра продолжали заполнять пространство картины телами в заданных позах, графикой драпировок и фрагментами облачений. Драпированные костюмы, как правило, связывали между собой различные части классической композиции, задавали дополнительный объем фигурам, делали персонажей более устойчивыми или воздушными, в зависимости от их роли в описываемом действии. Так в живописи реализовывался сугубо театральный композиционный прием, когда

«скупость декораций компенсируется тщательным художественным решением костюма – красотой формы и цвета»¹.

О внимании к форме и цвету свидетельствуют решения костюмов в мифологических, библейских полотнах, а также картинах на сюжеты из древней российской истории академистов А. П. Лосенко, Г. И. Козлова, Г. И. Угрюмова, И. А. Акимова. Колористическое решение костюма в исторической картине находилось в зависимости от линий и освещенности обнаженных и облаченных в одежды тел, которые определяли композиционный рисунок. Постепенно колорит костюмов становился акцентом, необходимым для общего представления о цветовой гамме всего полотна. С середины XVIII в. колорит костюмов решается последовательно, согласно логике разворачивающегося на холсте повествования о подвиге – самоотверженном поступке представителя народа, вступившего в неравный бой с врагом.

Новый концепт, положенный в основу русской исторической живописи – повествование о жертве одного ради многих – передавался цветовой партитурой: облачения участников сцены связывались между собой посредством совпадения или контраста цветов. Центральный персонаж больше не выделялся насыщенностью колорита одеяний – цветовая гамма его костюма соответствовала заданному освещением настроению картины.

В 1795 г. ведущая роль исторической картины была подтверждена особым, изданным в академии указом, а в начале XIX в. историческими в России стали называть события, важность которых улавливалась не только ретроспективным взглядом, но оказывалась очевидной современникам. Тогда же черты историзма приобрели картины, чьи сюжеты связывались с эпизодами русской истории, значимыми в имперских масштабах. В первой половине XIX в. в историческом жанре работают О. А. Кипренский, Д. И. Иванов, А. И. Иванов, В. К. Шебуев.

¹ Захаржевская Р. В. История костюма. – М.: Рипол Классик, 2005. – С. 12.

В начале XIX в. о назидательной роли отечественной истории писали А. И. Тургенев и А. А. Писарев. Отечественная история в 1802 г. официально признавалась уставом академии приоритетной, и внутри российской истории велся поиск мужественных и одновременно великодушных героев, которые после делались центральными фигурами исторических картин.

Элементы костюмов тщательно отобранных конкретных исторических личностей и окружавших их персонажей-статистов позволяли не только выявить роль каждого в сюжете. Благодаря детальной проработке костюма художник предоставил зрителю возможность выдвигать собственные предположения относительно обстоятельств персональной истории героя. Необходимые смысловые акценты художники расставляли увеличением объемов фигур, изображая их в окружении материалов визуально тяжелых, ломких или, напротив, кажущихся полупрозрачными и легкими, фактур.

Атрибутируя живописные произведения (портреты) русской художественной школы второй половины XVIII – первой половины XIX в., Р. М. Кирсанова касается проблемы передачи пластических свойств тканей¹. Исследовательница утверждает, что плоскостное изображение не в состоянии передать сорт материи, из которой выполнен костюм, однако указать на наименование этой ткани, без сомнения, можно. Историческая картина не имеет отношения к процедуре атрибуции, но имеет дело с соблюдением исторических закономерностей в изображении костюмов. Пластические свойства тканей, как и пластика тел, которые напрямую связаны с их живописной репрезентацией, имеют отношение к выявлению функциональной эволюции костюма. Именно поэтому использование названий той или ткани применительно к живописи классицизма и романтизма способно дополнить представление о развитии исторического жанра в живописи в условиях академической художественной школы.

Романтические веяния, проникшие в русскую академическую среду из западноевропейской живописи в первой половине 1800-х гг., частично

¹ Кирсанова Р. М. Портрет неизвестной в синем платье. – М.: Кучково поле, 2017. – С. 17.

изменили отношение художников к телесной пластике изображаемых моделей. Внимание к живому телу и тому, что оно способно выразить помимо продиктованных каноном идей, позволило отечественным авторам выразить соответствующие человеческие эмоциональные состояния. Вместе с тем иначе стал использоваться и костюм, чья живописная пластика следовала за порывистыми, все более естественными движениями участников исторической сцены. В наибольшей степени тенденции русского романтизма проявились в творчестве К. П. Брюллова, чье знаменитое полотно «Последний день Помпеи» (1833) является примером использования сразу нескольких функций костюма в рамках одной композиции. Подобная практика была актуальной для западноевропейской исторической живописи, где романтизм и, соответственно, реализм появились раньше, чем в России и утвердились на ином, более глубоком уровне (среди представителей эталонного романтического историзма – французы Теодор Жерико и Эжен Делакруа).

Между тем, «смирившись» с романтизмом к 30-м гг. XIX столетия, русский академизм неожиданно для себя начал готовить почву для развития реалистических начал в живописи, в частности, в исторической картине. Аксиомы реализма в русском живописном историзме сформулировали Ф. А. Бруни и А. А. Иванов. Следует отдать должное и русским художникам-академистам XIX в., которые сумели установить связь между смысловой нагрузкой сюжета и его эстетической интерпретацией, несмотря на то, что зачастую аналогия «герой-костюм» приводила к ложной многозначительности полотен исторического жанра. Это во многом совпадало с заданной вступившим на престол Николаем I тенденцией к прославлению монархии пластическими искусствами. Более важным оказалось переосмысление мастерами исторического жанра основной функции костюма, который перестал подчиняться исключительно композиционным требованиям. В результате, в костюме через цвет и линию проступил характер героя. Аналогичным образом трактуется

исследователями преобразование куска материи в костюм как произведение искусства; в вещь, одухотворенную своей историей: «как только кусок ткани попадает в какие-либо сложные обстоятельства с определенным местом действия.., так его геометрические и технологические характеристики отступают за кулисы, и на авансцене появляется новое «лицо»... Понятие «образ костюма» может возникнуть только при взаимодействии одежды и человека»¹.

Особое значение для русской живописи периода становления и утверждения исторического жанра имеет категория национальной принадлежности. Процесс утверждения ценности этой категории начался во второй половине XVIII в., когда отечественная живописная школа нуждалась в собственной, отличной от других школ идеологии и оригинальном сонме сюжетов. Продолжением культивации интереса к национальному в живописи оказались следствия волны патриотических настроений, охвативших русское общество в связи с Отечественной войной 1812 г. Тогда же знаковая нагрузка компонентов исторической картины возросла за счет того, что костюм (прежде других компонентов картины) взял на себя функцию информирования зрителя о национальной принадлежности изображаемых героев.

Выводы по главе 1

При разработке внешнего облика персонажей древнерусской истории художники XVIII в. довольствовались приемами стилизации античных образцов, однако необходимость ввести в картину знаки, указывающие на происхождение героических сюжетов, потребовала от живописцев-романтиков более пристального внимания к передаче национальных черт в образах знаменитых исторических персон и их окружения. На волне

¹ Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов. – Т. 1. – М.: Академия моды, 1993. – С. 269.

патриотизма в моду высших слоев общества даже вошли внешние признаки национальной принадлежности – русские сарафаны с завышенной, «ампирной» талией. Однако, последовавший вслед за введением повсеместной николаевской цензуры (как реакции на восстание декабря 1825 г.) процесс замены патриотизма верноподданническими настроениями, оказался губителен для романтизма и эстетизации русской истории. Не исправило положение и введение в 1834 г. указом Николая I нового придворного женского платья, которое непременно должно было дополняться кокошником.

И все же, утвердившись и будучи подкреплённой соответствующей образовательной академической программой, новая функция костюма оказалась востребованной в дальнейшем. Историческая достоверность деталей картины, первой из которых стал костюм с его возможностями маркировать национальную идентичность персонажей, положила начало реалистической живописной интерпретации исторических сюжетов.

Так, костюм, бывший вспомогательным элементом композиционно-колористического строя русского исторического полотна XVIII в. и неотъемлемым элементом образности конкретного героя в начале XIX в., к началу XX в. становится свидетелем стилевой целостности и жанрового своеобразия картины, в основе которой – историческое событие или бессобытийный исторический сюжет. Направления поисков, которые предпринимали русские художники, работавшие в историческом жанре на этапе его зарождения и становления, менялись в зависимости от степени освоенности языка картины, поводами для использования которого в XVIII и XIX вв. служили элементы этого языка – костюм и цвет.

Известно, что цвет одежд иконописных персонажей, «если и был предопределен традицией, то только в самом общем смысле. Нахождение точного цвета, *этого* цвета, цветового оттенка было полностью во власти художника»¹. В отличие от русских иконописцев, художники светских

¹ Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985. – С. 105.

жанров (в частности, исторической картины) вынуждены были выбирать цветовой оттенок для костюмов своих персонажей с помощью подражания действительности или в результате поисков «типичного» цвета – пишет исследователь цвета в живописи Н. Н. Волков. Так из необходимости передать легенду или растолковать исторический сюжет, формировались колористическая и образная мысль художника.

ГЛАВА 2

КОСТЮМ В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

В отечественном искусствознании классицизм определяют периодом «с конца XVIII века по 1840-е гг., дифференцируя два связанных между собой этапа – ранний и поздний. Рубеж обозначается в этом случае 1820-ми гг. Если второй период (1820-е – 1840-е гг.) стилистически связывают с историзмом, то первый соответственно – с классицизмом в его зрелом определении Empire»¹. «В искусстве нового времени были периоды излишне категоричные в требовании стилевой чистоты предметных форм, например, русский классицизм»² – пишет С. М. Ванькович, исследуя историзм – новое направление в культуре XIX в. столетия. Основой и идеологическим кредо этого направления был историзм мышления – интерес к прошлому и истории разных стран и народов. В качестве стиля, отмечает исследовательница, историзм, не покидая недр классицизма, обозначился в последние десятилетия XVIII в. Основой нового направления стала эстетика романтизма, сочетающая в себе осознание историчности настоящего и пристальное внимание к прошлому. В отличие от европейцев, которые воспринимали возрождение античности как возврат к собственной ренессансной культуре, представители русского общества только начинали убеждаться в абсолютной ценности античного искусства. Так классицизм в России опосредованно открывал греко-римскую древность.

К началу XIX в. романтизм пробудил интерес к прошлому и исторической судьбе отечества: если в Англии, таким образом, возник культ Средневековья и готики, то в России произошло обращение к народной архитектуре, а также русской традиции в целом. Кроме того, в русском классицизме не проявилась идея жесткого подчинения личности

¹ Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985. – С. 105.

² Ванькович С. М. Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации. – М.: Аватар, 2015. – С. 18.

государственному началу, чей характер признавался абсолютным. Здесь прослеживается сближение русского классицизма с аутентичным античным искусством, воплотившим принципы естественности, простоты, верности логике, разуму, природе – то есть, исходных критериев прекрасного, согласно просветительской философии.

Русская историческая живопись на протяжении XVIII – первой половины XIX в. занимала высшую ступень в иерархии жанров, утвержденной Академией художеств, однако костюм в исторических картинах выполнял вспомогательную функцию. Согласно требованиям классицизма, как господствующего стиля конца XVIII – первой трети XIX в., основной целью исторического живописца являлось воплощение идеи гражданского долга и служения отечеству, которая выражалась в сюжетах и образах античной, библейской, а позднее и русской истории. Причем требования соблюдения исторической достоверности, то есть правдивой передачи места действия и костюмов персонажей, вначале не ставились перед художниками. Достаточно было, оперируя даже самыми общими сведениями о культуре изображаемой эпохи, стилизовать их в характере того времени, к которому относилось то или иное историческое событие.

Костюм использовался и как средство характеристики персонажей, их социальной и статусной роли в обществе, что для исторической картины было особенно важно. Выделяя героя произведения блестящими серебряными доспехами (в случае изображения воина), или дорогими одеждами (если это правитель), акцентируя национальные особенности, используя при этом возможности костюма и его деталей, художник мог верно передать дух и аромат эпохи. Кроме того, костюм способствовал раскрытию внутреннего мира героев, помогал расставить верные акценты в раскрытии сюжета произведения.

Интерес к костюму и его истории в педагогической системе Академии художеств возник лишь в начале XIX в. и был связан с именем А. Н. Оленина, который с началом своего президентства включил в

академическую программу курс знакомства воспитанников с материалами коллекции образцов исторической одежды, оружия и утвари. В 1829 г. под руководством А. Н. Оленина была учреждена «Рюсткамера» с коллекциями оружия различных народов. К концу 1840-х гг. расширилась коллекция Костюмной палаты, в которой ранее ученики академии работали лишь с манекенами и натурой. В 1863 г., благодаря вице-президенту академии Г. Г. Гагарину появился Костюмный класс, просуществовавший до 1891 г. Собранная за это время Коллекция костюмов, пополнявшаяся благодаря подаркам от коллекционеров, этнографов и «конторы Императорских театров», продолжала пополняться вплоть до 1912 г.

До начала XX в., работая над историческими и этнографическими сюжетами, воспитанники использовали академическое библиотечное собрание книг и эстампов по истории быта и костюма, опубликованное художником и архитектором Ф. А. Клагесом: «Труды XVII–XIX веков описывали не только русское платье и оружие, но и традиции Древнего мира, античности и средневековья, восточные одеяния, версальские праздники времен Людовика XIV, венецианские карнавалы, придворные церемонии, облачения священников разных конфессий, военную форму и парижские моды, театральные костюмы и типажи итальянских улиц, национальные одежды Польши, Пруссии, Индии, Китая...»¹.

Наряду с архитектурным пейзажем, деталями быта, особенностями пластики тел и типологией лиц, костюм являлся компонентом, от которого зависело соблюдение исторической достоверности картины, заботясь о которой, с начала XIX в. академия начала предоставлять ученикам образцы исторического костюма для наглядного изучения. Существенную роль костюм выполнял и в создании композиционно-колористического строя исторической картины. Общественные взгляды в Европе и России XVIII в. были тесно связаны с идеалами Просвещения. Господствующими идеям

¹ Арутюнян Ю. И. Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи // Вестник СПбГУКИ. – 2013. – № 1. – С. 93.

стали любовь к отечеству, нравственный подвиг и гражданский долг. Это не могло не отразиться не только на политической стороне жизни Российской империи, но и на искусстве того времени, когда господствующим стилем стал классицизм, а главенствующую роль играла Императорская Академия художеств, утвердившая приоритет исторического жанра над всеми остальными. При этом живописцы ориентировались на идеалы античности. Именно в античной истории находили они те возвышенные сюжеты, которые соответствовали идеям классицизма и эпохе Просвещения. Однако исторический жанр включал в себя не только подлинно исторические сюжеты, но также библейские и евангельские. Именно они стояли во главе угла классицистической исторической живописи в середине XVIII в., уступив позднее сюжетам из русской и античной истории. Воспитанникам Императорской Академии художеств, согласно учебной программе, давались задания, связанные с изображением образов из Ветхого и Нового Заветов. Даже в натурных академических постановках использовались персонажи библейской истории, как например, известные «Каин» и «Авель» А. П. Лосенко. Однако истинным представителем классицизма художника сделали вторая поездка в Париж и поездка в Италию, которая особенно «усилила влияние античности, открывшейся в этот период глазам А. П. Лосенко особенно явственно»¹.

2.1 Роль костюма в религиозной картине второй половины XVIII в.

Исторический жанр на протяжении XVIII–XIX вв. официально являлся ведущим жанром русского изобразительного искусства, т.к. основным предназначением станковой живописи (согласно требованиям классицизма конца XVIII – первой трети XIX в.) считалось воплощение идеи

¹ Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – С. 278.

гражданского долга и служения отечеству, что с наибольшей наглядностью выражали сюжеты и образы истории – античной, библейской, а позднее и русской. Исторический жанр в эту эпоху являлся универсальным и включал в себя мифологическую, аллегорическую, а также религиозную картины.

Для того чтобы проследить процесс становления исторического жанра в русской живописи XVIII в. необходимо обратиться к религиозным картинам, которые на начальном этапе отождествлялись с историческими и представляли собой основной материал академической программы. Характер религиозной русской картины второй половины XVIII в. полностью ориентировался на западноевропейские образцы. Следуя общим канонам западноевропейской живописи на религиозные сюжеты, цвет в русской религиозной картине не являлся средством толкования изображенного (совсем иначе цвет воспринимали древнерусские иконописцы). «Поскольку выбор цвета не связан здесь с прямым подражанием природе (обратим внимание хотя бы на лики ангелов и сравним их с цветовой характеристикой лиц у любого художника Возрождения), однородные цветовые пятна, ритм линий, ограничивающих пятна, «узор» пятен прямо определяют здесь общий эмоциональный тон, дают общий ключ к пониманию идеи» – пишет Н. Н. Волков о светской живописи.

Если в древнерусской иконописи, выросшей на исторической почве, облаченные в древнегреческие туники и хитоны ангелы не оказывали на зрителя непосредственно эмоционального воздействия, но оно задавалось «тем целостным цветовым впечатлением, которое нарочно сохраняет наша память»¹, то в религиозных картинах русских художников XVIII – начала XIX в. запомнить можно было лишь цвет одежд изображенных Ветхозаветных и Новозаветных персонажей. Таким образом, соблюдая определенные каноны, с помощью колористического решения костюмов живописцы XVIII в. пытались предать героям конкретные характеристики,

¹ Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – С. 108.

указать на их иерархию в составе композиции. Между тем, в общем колористическом строе костюм участвовал лишь на уровне соблюдения элементарного цветового баланса локальных цветов.

Конструктивно, изображенный на ранних исторических картинах костюм, представлял собой, в основном, драпировки, напоминающие античные образцы лишь формально. Способов ношения костюмов (сделанных из кусков ткани одной формы и величины, не теряющих при этом своей индивидуальности, вторящих пластике тела и передающих музыкальность лучистых складок) ученики русской академии еще не изучали. Так, сложные древнегреческие и древнеримские драпированные предметы одежды были представлены в полотнах первых русских классицистов скульптурно застывшими формами.

Пристальное внимание к содержанию религиозной картины XVIII в. не подразумевало соблюдения исторических закономерностей в изображении ее компонентов (достоверной передачи обстановки места действия и реальных образцов костюмов персонажей). Между тем, несоответствия, возникавшие в результате подобного подхода, не волновали ни авторов полотен, ни преподавателей академии, ни зрителей.

Критическое отношение к подобному явлению стало возможно намного позже – во второй половине XIX в., когда о программных картинах стали открыто и нелестно отзываться современники живописцев (критики А. Н. Бенуа, В. М. Гаршин, В. В. Стасов). Так в 1877 г. В. М. Гаршин писал о картине «Брак в Кане Галилейской» художника А. Д. Кившенко, персонажей которой последний писал с известных нескольким поколениям академистов задрапированных натурщиков: «Гости толкуются без всякого толка и смысла... трудно сказать, что они выражают своими позами и лицами. Вероятно, удивление. И я тоже был удивлен, заметив, что плечо одного из них посыпано снежком, – однако при внимательном рассмотрении снежок оказался вышивкою белыми нитками. Очень интересная подробность костюма древних евреев. Или это прямое указание, извинение перед

публикой: извините, мол, белыми нитками шита картина, для наглядности изобразил»¹.

Поскольку библейские сюжеты занимали особое место в универсальном историческом жанре XVIII в., ученики Императорской Академии на протяжении всего многолетнего периода обучения получали темы, связанные с отображением притч из Ветхого и Нового Заветов. Именно подобные методы считались способом воспитать художников в соответствии с канонами классицистической живописи. Кроме того, русская религиозная картина эпохи раннего классицизма во многом опиралась на авторитетный европейский опыт, поэтому ее компоненты (в том числе, одежды героев) долгое время не рассматривались в качестве поводов для становления собственной живописной традиции.

Так, характер творчества А. П. Лосенко во многом определил тот факт, что, став одним из первых пенсионеров Академии художеств, он работал во Франции под руководством Жана Рету и Жозефа-Мари Вьена. Произведения А.П. Лосенко этого периода отмечены близостью к работам его учителей, что проявлялось в построении композиции и колорите, свойственном живописи рококо. В стиле рококо Ж. М. Вьен работал некоторое время. Так, его полотно «Продавщица амуров» (1763) ассоциируется с резким стилевым переломом во французском искусстве середины XVIII в. Знакомство художника с подлинными образцами древнеримского искусства позволило ему отойти от чувственности рококо к рационализму и строгости классицистов. Ж. М. Вьен использует здесь античную композицию, но интерпретирует ее согласно вкусам своей эпохи. Античность здесь оказывается адаптированной, понятной зрителю середины XVIII в. Прически и костюмы персонажей картины отвечают вкусам аристократов – современников художника.

Полотно Ж. М. Вьена «Прощание Гектора с Андромахой» (1787) стало иллюстрацией чрезвычайно популярного среди художников сюжета из

¹ Гаршин В. М. Красный цветок. Рассказы. – СПб.: Лениздат, 2013. – С. 89.

«Иллиады». Это сцена символизировала семенную добродетель, которая вскоре трансформировалась в осознание каждым своего долга перед государством. Не случайно, что именно к этому сюжету позднее обратился и А. П. Лосенко.

Влияние другого художника, директора Королевской академии в Париже, Ж. Рету заметно в рисунке А. П. Лосенко «Нептун на водах» (начало 1760-х.). Однако автор религиозных композиций и портретист Ж. Рету не смог усовершенствовать русского ученика в академическом рисунке. Мифологическая композиция, изображающая повелителя морей и его колесницу, выглядит динамичной, но перегруженной – в этом сказалось влияние эстетики барокко, чьи нормы пенсионер Петербургской академии усвоил благодаря учителю.

Первое полотно, дошедшее до нас из французского периода А. П. Лосенко, – «Товий с ангелом» (1759) повествует о событиях, описанных в Книге Товита. Художник изображает момент, когда Товий, решивший искупаться в реке, обнаруживает, что «...рыба стала выскакивать из воды, словно хотела пожрать его. Затем ангел сказал ему: Бери рыбу. И юноша лег, придерживая своим телом рыбу и вытащил ее на берег»¹.

Данная работа классицистическая по своей композиции. В ней можно увидеть четкое деление пространства на планы и кулисную систему построения. На переднем плане представлен Товий, склонившийся над водой, из-за его спины выглядывает пес, сопровождающий хозяина в путешествии, а над ним возвышается ангел, указывающий перстом на только что пойманную рыбу. Прямого источника света нет, но создается впечатление, что автор выводит своих персонажей на сцену театра. Освещение с одной стороны исходит с небес, олицетворяя тем самым божественный промысел, а с другой – извне, из-за спин героев. Фигура Товия, повернутая к ангелу, выхвачена лучом света. Все, кроме двух

¹ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2007. – С. 866.

центральных фигур, помещено в полумрак. Колорит работы подчеркнута холодный.

Даже золотистый гиматий Архангела Рафаила написан через голубоватый подтон. Это намеренное цветовое решение понадобилось автору для того, чтобы передать прохладу, которую источает река Тигр в столь знойный день. Хитон Товия изумрудно-бирюзового цвета вместе с одеждами ангела поддерживается пульсирующим над ними небосводом, а также тонкой полоской воды у края картины и чешуей рыбы. Таким образом, живописец создает цельное полотно не только с помощью композиционных приемов, но и с помощью цветового решения одежд.

В более поздних картинах А. П. Лосенко выведет значение одежд на совершенно иной уровень, но пока драпировки, покрывающие фигуры персонажей, помогают в создании образа лишь за счет своего колористического, нежели исторически-правдивого решения. В 1762 г., в период обучения у Ж. Рету, А. П. Лосенко создает полотно на Новозаветный сюжет – «Чудесный улов», где он отказался «от барочной патетики французского мастера и как можно проще и естественнее, жизненнее трактовал евангельскую тему»¹. В отличие от предшествующей картины, художник избирает многофигурную композицию, в которой можно увидеть как классицистические мотивы, так и детали стиля рококо. Прежде всего, этот синтез жанров можно проследить в разном подходе к трактовке образов героев. Художник несколько отошел от классицистического канона, объединив в своем полотне два события: проповедь Иисуса Христа на берегу Геннисаретского озера и последующий чудесный улов большого количества рыбы. События происходят ранним утром, и нимб Спасителя выступает здесь не только как признак его божественности, но и как сравнение с восходящим солнцем, освещающим своим светом всех собравшихся. Авторский подход к выбранной теме неслучаен. С помощью метафоры свечения и круговой композиции мастер создает развернутое повествование, заключенное в рамки

¹ Ильина Т. В., Станюкевич-Денисова Е. Ю. Русское искусство XVIII в. – М.: Юрайт, 2015. – С. 475.

одной картины. Зритель может видеть как начало проповеди Господа, так и события, последующие за ней.

Интересно также расположение второстепенных персонажей, сгруппированных вокруг главной фигуры. Они плотно окружают Христа и скомпонованы таким образом, что создают впечатление «водоворота» из человеческих тел. Этот композиционный прием роднит А. П. Лосенко «с уходящей эпохой барокко, сквозь которую уже пробиваются черты нового направления – раннего классицизма¹. Центральное место в картине отведено фигуре Христа, возвышающейся над бурлящей толпой. Он одет в пурпурный хитон, поверх которого накинут гиматий насыщенно-кобальтового цвета. Эти оттенки избранны намеренно, художник руководствовался в их выборе иконописными канонами для изображения одежд Иисуса. Однако было бы ошибочным сказать, что эти цвета исторически достоверны. Известно, что сын Божий вместе с апостолами странствовал в достаточно аскетичных одеждах. Это были домотканые вещи, сшитые из льна или козьей шерсти. Простые люди не могли позволить себе окрашенные ткани, тем более пурпур: этот цвет был символом принадлежности человека к высшему сословию. Таким образом, вводя в свое полотно исторически неверные оттенки одежд Христа, художник скорее придавал им символическое значение божественного начала, принадлежности к древнему роду царя Давида, а также цвету крови, пролитой Спасителем.

Костюму главного героя вторят, не менее насыщенные по колориту, туники апостолов. По правую руку находится Симон Петр, слева – Апостол Андрей. Но если одежды Апостола Андрея канонично написаны в красном и зеленом цветах, то Петр изображается в ярко-зеленом, тогда как в православной и католической школе он, как правило, облачен в желто-синий гиматий. Возможно, отказ от синего в одеждах одного из приближенных к Христу учеников, был намеренным приемом, подчеркивающим центричность фигуры Иисуса не только композиционно, но и

¹ Ильина Т. В., Станюкевич-Денисова Е. Ю. Русское искусство XVIII в. – М.: Юрайт, 2015. – С. 475.

колористически. Одежды второстепенных персонажей менее насыщены по тону, но, несмотря на это, достаточно разнообразны по цветовому решению. Чем дальше персонаж находится от источника света и центра полотна, тем более приглушенным выглядит его костюм.

Несмотря на то, что облачения изображенных не соответствуют историческим образцам, полотно выглядит единым и стилистически. Единственный костюм, бросающийся в глаза и кажущийся здесь нарочито выписанным – это костюм молодой девушки, находящейся по левую руку от Христа. Она, кажется, сошла с ранних картин учителя А. П. Лосенко, Ж. М. Вьена, так ее образ напоминает идеализированных персонажей эпохи рококо.

Сравнивая работы А. П. Лосенко более раннего периода с данным произведением, можно отметить усиление роли костюма, которая, начинает заметно возрастать несмотря на то, что, как и прежде выполняет служебную функцию. Это уже не просто красиво задрапированные ткани, а одежды, несущие в себе символическую нагрузку. Полотно «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака», написанное в 1765 г., станет итогом обучения художника во Франции. Тема была достаточно распространенной для того времени, с ее помощью у мастеров появлялась возможность передать патетические страсти древней библейской трагедии.

Художник избирает традиционную композицию. В центре полотна изображен полулежащий на жертвеннике Исаак. Его руки связаны за спиной, глаза прикрыты повязкой, поза расслабленная, но, в то же время и внутренне напряженная. Над сыном с занесенным клинком возвышается Авраам с занесенным клинком в руке, которую в последний момент остановил вестник Бога. Именно их скрещенные руки и образуют композиционный центр, чуть смещенный от оси полотна. Пространство картины кажется несколько ограниченным, создается ощущение некой тесноты. Герои находятся на одной из гор в земле Мория, но мастер почти не показывает их окружение. Окутанные дымкой персонажи как будто стоят на краю мира. Лишь агнец,

запутавшийся в кустах, посланный на смену Исааку, возвращает нас на землю. В произведении А. П. Лосенко поражает «...сила выражения чувства, которое наполнило исступлением прекрасную голову Авраама, судорогой свело узловатые старчески пальцы его левой руки и ступни покорно замершего на жертвеннике Исаака»¹.

Удивительно гармоничными по цвету выглядят одежды изображенных. В данной работе художник приходит к своей особой палитре, насыщая ее жемчужными оттенками. Оливковый цвет хитона Авраама поддерживается нежно-зеленым облачением ангела; поддерживающий хитон пояс находит свое продолжение в драпировке, простирающейся у сложенных в жертвенник дров, а голубовато-серая накидка прослеживается в цвете земли под ногами героев и перекинутой через руку ангела хламиде. Перламутровые ткани играют уже не только роль простых одежд, коими покрыты фигуры героев, они все больше и больше выходят на первый план, создают особую атмосферу, помогают автору в решении сложных задач, связанных с изображением катарсиса персонажей.

В 1769 г. художник пишет два полотна: на мифологический («Зевс и Фетида») и религиозный («Святой апостол Андрей Первозванный») сюжеты, где с определенной дерзостью демонстрирует прекрасное знание анатомии, а также способность мастерски передавать пластичность материала. Костюмы героев скрывают или обнажают тела, становятся второй кожей изображенных людей, «разговаривают» складками.

За картину «Жертвоприношение Авраама» А. П. Лосенко получил первую золотую медаль Парижской Академии художеств. Можно сказать, что именно работы, сделанные живописцем во Франции, стали базой для последующих поисков. В них художник нашел свою индивидуальную манеру, которая впоследствии ярко проявится в работах, связанных с отображением исторических сюжетов. По приезде на родину мастер продолжит свой путь на поприще исторического живописца. Здесь он еще

¹ Яковлева Н. А. Григорий Угрюмов 1764–1823. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – С. 24.

сильнее заинтересуется сюжетами, воспевающими героические подвиги выдающихся деятелей прошлого, и этот выбор будет не случайным.

В то время как будущий мастер русской исторической картины, А. П. Лосенко совершенствовал свое искусство, будучи пенсионером академии, в ее петербургских стенах работал Г. И. Козлов. Будучи крепостным по происхождению, молодой художник написал картину на религиозный сюжет для того, чтобы стать классным художником (адъюнктом¹) Академии художеств (в следующем году академия выкупила художника). «Апостол Петр отрекается от Христа» (1762) – единственное сохранившееся полотно автора. Художник запечатлел момент, когда апостол Петр, уличенный одной из женщин в знакомстве с Иисусом, прилюдно отрекается от своего учителя. В центре композиции – фигура Петра, вокруг него – разномастная, оживленная городская толпа. Вопреки канонам, спаситель изображен на заднем плане, в окружении стражников, ведущих его во двор после судилища. Драма здесь создается спиралевидной композицией и «естественным» освещением – пламенем костра, блики от которого падают на собравшихся. Лица персонажей, изображенных в естественных, «живых» позах, даны обобщенно. Акцент не сделан даже на лице главного героя.

Каноничные цвета одежд апостола (синий плащ и желтая туника) – единственные колористические акценты картины; ярче них только пламя костра, рядом с которым греется Петр. Близость фигуры апостола к языкам пламени создает ощущение тревоги, так же, как и стоящий спиной к зрителю воин в римском шлеме с перьями, кирпичного цвета тунике и железных наручах – именно к нему Петр обращает свою защитную речь. Все костюмы изображены в соответствии с их тектоникой; они естественным образом «сидят» на фигурах, чьи пышные объемы отсылают к живой, а не скульптурной пластике.

¹ Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге 1747 // Уставы Академии наук / отв. ред. Г. К. Скрябин. – М., 1975. – С. 41.

Пример русской религиозной живописи 60-х гг. XVIII в., данная картина больше тяготеет к монументально-декоративным эффектам, чем классицистическим канонам, что не удивительно, так как художник, работавший до этого над росписями дворцовых плафонов и занимавшийся оформлением придворных спектаклей, не был погружен в академическую атмосферу.

Синтезировать все то, что создали в религиозной картине его предшественники, сумел Г. И. Угрюмов. В картине «Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне» (1785), «Угрюмов должен был изобразить эпизод печальной истории рабыни библейского старца Авраама, матери его сына Измаила, изгнанной Авраамом из дома по наущению жены его Сарры»¹. Мотив спасительного божественного вмешательства, использование трехфигурной композиции и иконографический формат близки живописным принципам А. П. Лосенко, однако композиция картины Г. И. Угрюмова представляет собой два плана, что открывает глубину и развернутость условного пейзажа. Пластику персонажей художник передает плавными линиями и обобщенными формами, отказавшись от барочных форм. Мягкость рисунка лишила персонажей той исступленности, которой их наполнял библейский текст.

Теплый колорит (без любимых А. П. Лосенко пронзительно-жемчужных оттенков) распространяется на одежды героев, на землю под их ногами, на виднеющийся вдали островок зелени: «нежно-зеленое тонкое покрывало Агари, ее плащ более плотного и теплого зеленого цвета, красный цвет драпировки, окутывающей фигуру Измаила, светлое одеяние ангела на фоне коричневатого-зеленого пейзажа образуют мягкую достаточно гармоничную гамму»². Художник наделяет персонажей картины, организованной по принципу алтарной, соответствующими цветовыми характеристиками: на божественную природу ангела указывает белая, едва

¹ Яковлева Н. А. Григорий Угрюмов 1764–1823. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – С. 22.

² Там же. – С. 25.

колышущаяся туника; земное начало Агари отмечено длинной паллой цвета охры, а жертвенное начло Измаила – красной драпировкой, словно «разлившейся» вокруг него.

Учеником А. П. Лосенко был и один из наиболее востребованных художников 70–80-х гг. П. И. Соколов, чьи работы мифологической тематики («Меркурий и Аргус», 1776; «Дедал привязывает крылья Икару», 1777; «Венера и Адонис», 1782) также причислялись к историческому жанру. Однако развить свое мастерство и даже приблизиться к учителю автору не удалось в силу ряда причин, среди которых – давление на Академию «послепугачевской» политики Екатерины II, отошедшей от своего просветительского пути.

И все же, повторяющая западноевропейские образцы и стремящаяся к соблюдению канонов католической иконографии религиозная картина наметила те принципы, в соответствии с которыми русскими академистами начали параллельно разрабатываться принципы исторической картины. Именно библейскому сюжету посвящали свои первые значительные работы мастера русской исторической картины второй половины XVIII в. На основе христианской мифологии художники осваивали искусство создания живописного нарратива. Несмотря на то, что драпированный костюм в этих работах не являлся формообразующим элементом, его участие в композиционно-колористическом построении решало важную задачу. В результате русские художники смогли приступить к освоению символической функции костюма.

2.2 Исторический сюжет в русской живописи второй половины XVIII в.

Классицизм в России XVIII в. диктовал условия построения композиции и цветового решения живописных полотен, создаваемых художниками, воспитанниками Академии художеств. Между тем первопроходцы в историческом жанре не уделяли должного внимания историческим закономерностям в передаче деталей обстановки, пейзажа и костюма. Во многом это происходило из-за недостатка образцов для изучения, однако свое влияние оказывала и связанность художников классицистическими канонами и предписаниями, регламентирующими работу компонентами картины.

В 1770 г. по приезде на родину после поездки во Францию свое становление в качестве исторического живописца продолжил А. П. Лосенко. Поощряемый академией, художник принялся за освоение сюжетов, воспевающих героические подвиги прошлого – такую тенденцию задала эпоха, ознаменованная в Европе идеями Просвещения. Между тем патриотизм, культ нравственного подвига и гражданского долга не могли не отразиться на характере политической жизни Российской Империи, а также русском искусстве середины XVIII в. В 1750-х гг. основной тематикой универсального исторического жанра в русской живописи являлись мифологические и аллегорические сцены. Именно в античной истории отечественные академики находили героические и патриотические темы, соответствующие идеям просветителей. Так, А. П. Лосенко пишет картину на античный сюжет – «Прощание Гектора с Андромахой» (1773), повествующий о трагических событиях, связанных с легендарной Троянской войной.

Классицистическая композиция этой картины впоследствии явилась эталоном для других русских академистов, последователей мастера, которые решали свои полотна согласно заданному А. П. Лосенко принципу. Полотно демонстрирует момент прощания главного военачальника троянских воинов,

отправляющегося на войну Гектора, с его женой Андромахой. Описанный в Гомеровской «Илиаде» сюжет художник видит исключительно в классическом композиционно-колористическом решении. Автор использует кулисную композицию, призванную представить зрителю персонажей согласно их иерархии. В центре художник размещает основную группу героев: Гектора, Андромаху, держащую на руках младенца (сына Астианакса), а также женщину, исполняющую роль плакальщицы. Гектор изображен воздевающим левую руку к небу и обращающим к богам свою молитву. Костюм полководца состоит из золотого хитона, металлической кирасы и алого палудамента, застегнутого посередине груди на небольшую фибулу. Правую руку герой возложил на своего малолетнего сына Астианакса, благословляя его перед разлукой. Взгляд Андромахи устремлен на мужа; художник облачает ее в многослойный золотистые и довольно объемные одежды, напоминающие женский костюм раннего периода эпохи Римской республики, состоящий из туники, столы и паллы.

Освещенное верхним светом, героическое, светящееся золотом одежд семейство окружают статисты, которых художник не «заставлял» принимать позы и «позволил» естественно расположиться на затемненной периферии «сцены». Костюмы легендарных троянцев достаточно достоверно передают образцы (северо-запад Малой Азии, XIII–XII вв. до н.э.), несмотря на неизбежную декоративность – результат работы с академической коллекцией античных слепков и парковой скульптурой. Задний план отведен соответствующему патетике сцены архитектурному «заднику». Обилие театральных эффектов не позволило художнику передать в этой работе смысл эпического сюжета, который описывал камерное и короткое свидание Гектора со своим семейством. Однако тектоникой изображенных костюмов картина обязана именно театральным приемам, т. к. сценическое пространство позволяет с максимальной вариативностью, во всех ракурсах продемонстрировать фигуру.

Одним из первых удачных живописных экспериментов, посвященных теме русской истории, стало ключевое для творческого пути А. П. Лосенко полотно «Владимир перед Рогнедой» (1770), содержание которой оказалось принципиально новым «по отношению ко всей предшествующей истории русского искусства»¹. Благодаря этой картине А. П. Лосенко вошел в отечественную историю как родоначальник исторического жанра в русской живописи. Взяв за основу сюжет из древнерусской истории, художник демонстрирует развязку трагических событий, вызванных жестким отказом полоцкой княжны Рогнеды (объявленной невесты киевского князя Ярополка) стать женой его брата, новгородского князя Владимира. Композиционным центром полотна автор делает скрепленные руки главных героев. Владимир (для этого персонажа позировал актер И. А. Дмитриевский, игравший князя на сцене) является ключевой фигурой; Рогнеда, девушка-служанка, а также дружинники, сопровождающие князя, располагаются вокруг него, образуя плотное кольцо вокруг и без того камерной сцены.

Облачения героев являют собой авторский синтез греко-римских драпированных одежд, театральных костюмов и одежды крестьян древней Руси. Результат подобной художественной интерпретации указывает на высокий социальный статус изображенных и отражает характер их роли в живописной сцене. Так, Рогнеду можно посчитать персонажем трагическим, а Владимира – романтическим. Подобное решение не противоречит обстоятельствам времени, в которых создавалась картина: уровень исторических знаний середины XVIII столетия не предоставлял возможностей для достоверной детальной передачи костюма допетровского времени, поэтому единственной задачей автора становилось самостоятельное создание образа. Эту задачу А. П. Лосенко решает, облачив княжну Рогнеду Рогволодовну в наряд, стилизованный в античном духе. Персонаж князя Владимира автор решил в фантастическом ключе: в особенности интересен

¹ Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. История одежды и утвари в средние века. – Т. 2. – Ч. 2: Европейские народы. – М.: Типография Грачева и Комп., 1875. – С.13.

эkleктичный головной убор – невероятная смесь короны с зубцами, отороченной горностаем шапки и экзотических страусовых перьев. Связь с реальными образцами древнерусских образцов одежды демонстрируют лишь некоторые элементы: сарафан девушки, сидящей на коленях у ног Рогнеды; лента на ее голове; сапоги Владимира; отороченные мехом верхние одежды князя и княжны, отдаленно напоминающие костюмы русский знати X в. Сам А. П. Лосенко так комментировал свою работу: «Что же касается одеяния и обычаев тогдашних, то по темноте Российской истории, я не мог сделать лучше... Ежели бы я мог достать всему тому натуру, что надлежит сделать в моей картине, то я бы... предпочел натуральное идеальному»¹.

Став одним из первых художников, обратившихся к русской истории, А. П. Лосенко первым использовал светские мотивы в композиционно каноничной картине. Позволив себе вольную интерпретацию одежд исторических персонажей, художник использовал костюм в качестве инструмента, необходимого для достижения эффектной образности.

Тенденциозный интерес к сюжетам из истории Древней Руси возникает в среде отечественных живописцев в 70-х гг. XVIII в. – «это означает, что события российской древности приравняются по значению к свершениям античной поры – уже тогда признанным общезначимыми, общечеловеческими»². Темы, отображающие события древнерусской истории, явились источником вдохновения и для Г. И. Угрюмова, сумевшего приблизиться к реалистической трактовке исторического костюма. По мнению исследователей, в произведениях академика «наметилось новое понимание национальной истории. Картины Угрюмова посвящены, как правило, крупным событиям государственной жизни»³.

Полотно «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немцами» (около 1793) создавалось для

¹ Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. История одежды и утвари в средние века. – Т. 2. – Ч. 2: Европейские народы. – М.: Типография Грачева и Комп., 1875. – С. 15.

² История русского искусства: В 2-х т. – Т. 1.: Искусство X – первой половины XIX в. / ред. М. М. Ракова, И. В. Рязанцев. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – С. 141.

³ Там же. – С. 149.

Алекسانдро-Невской лавры, однако в ходе работы художник отказался от решения картины по принципу иконы; отверг он и концепцию монументальной росписи. В результате появился самостоятельный исторический образ, а не «посредник» для передачи абстрактной идеи героизма. Кроме того, автор старался максимально приблизиться к реалистичности и историческому соответствию изображаемого. Так, на дальнем плане художник пишет традиционный для Руси XIII в. крестово-купольный храм и стены Кремля во Пскове, а крестьянок изображает в сарафанах, а не античных одеяниях. Приближено к оригиналу и обмундирование княжеского полка.

Благодаря вовлеченности в смысл происходящего персонажей-статистов (которые ранее использовались художниками только как стаффаж), мастер смог указать на тот факт, что центральный живописный характер картины воплощает собой не только героизм, но и идеалы добродетели. Так, князя Александра Невского окружают не просто дружинники и пленные рыцари, но спасенные им воины обеих враждующих сторон. Автор смело обращается с цветом; отказывается от линейной, одномерной трактовки фигур в пользу светотеневой моделировки; избегает искусственного света, помещая участников многофигурной композиции под лучи солнца, которые выигрышно подчеркивают нужные акценты и выделяют главного персонажа. И все же, полностью отказаться от классицистических канонов живописец не решился: так, костюм Александра Невского больше напоминает царское облачение периода XVII в., нежели княжеское обмундирование XIII в.: бархатные мантия и шапка победителя оторочены горностаем. Точной деталью княжеского костюма нельзя назвать и красные сафьяновые сапоги конного Александра.

В 1797 г. Г.И. Угрюмов создает еще одну историческую картину – «Испытание силы Яна Усмаря», за которую он был удостоен звания академика. В программах, по которым писались исторические картины, как известно, описывались лишь сюжет и его смысловая трактовка. В программе

на создание данной исторической картины нужно было представить: «на ратном поле в присутствии Великого князя Владимира Российского воина меньшей сын показывает опыт своей необычайной силы над разъяренным быком, которого на всем бегу, ухватив за бок рукой, вырывает кожу и мясо, коликo захватил»¹.

Согласно общей академической установке на идеализацию и подражание античности, киевский кожевник Ян Усмович трактован Г. И. Угрюмовым как атлетически сложенный Геракл, укрощающий разъяренное животное и тем доказывающий князю Владимиру свою необыкновенную силу. В отличие от предыдущей, данная работа не нуждалась в дополнительных характеристиках образа: «здесь нет ни слез, ни умиления, нет ни женщин, ни детей. Да и к чему они тут, где все – олицетворение героической мужественности»².

Летописный русский богатырь X в. Ян Усмарь (Усмошвец), согласно классицистическому канону, изображен полуобнаженным: его могучий торс прикрывает лишь алая драпировка, перехваченная золотым поясом – одеяние более уместное для характеристики античного героя, нежели при пересказе легенды о простом кожевнике из Киева. Князь Владимир, изображенный восседающим на возвышении, в правом верхнем углу полотна, облачен в богато расшитую золотую рубаху, на его ногах – высокие сандалии. Воеводу охраняет стражник, чей костюм также решен в античной стилистике: голову венчает блестящий шлем, на теле короткая туника, поверх нее – металлические пластины. Дальний план Г. И. Угрюмов заполняет горным пейзажем, на фоне которого изображен разбитый войском князя лагерь.

Особую важность для художника в этой картине представлял момент столкновения животной силы и духовной мощи человека, поэтому всех остальных персонажей он предпочел «скрыть» в легкой утренней дымке.

¹ Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, Основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: Тип. Мор. шляхет. кадет. корпуса, 1793. – С. 166.

² Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 23.

О смысловой нагрузке и детальной проработанности полотна исследователи писали: «В “Яне Усмаре” меньше историко-этнографических подробностей, чем в других работах того же мастера, зато заметно совершенно явное желание автора поднять образ главного действующего лица до уровня всемирно известных героев античности. Поэтому Ян Усмарь не только совершает подвиг, подобно Гераклу или Антею, но и внешне, обнаженный, как и прославленные сыны Эллады, похож на них»¹. Колорит картины также сильно отличается от привычной для художника палитры. Вместо пастельных, нежных голубых, розовых, золотистых, мастер использует насыщенные локальные цвета. Это касается как пейзажа, в котором присутствуют достаточно плотные синие и зеленые оттенки, так и одежды героев. Красный колер автор использует для маркировки главных действующих лиц (князя и богатыря).

Приблизительно в те же годы Г. И. Угрюмов пишет «Призвание Михаила Феодоровича Романова на царство 14 марта 1613 года» (не позднее 1800). Картина представляет собой достоверное свидетельство исторического события благодаря тщательному изучению автором имеющихся в его распоряжении источников. При этом драматургия полотна, красноречивые жесты персонажей, а также образ царя, представленного томным отроком, выдают театральное начало в решении поставленной перед художником задачи. Между тем здесь, как и в других работах серии, заметно стремление мастера облачить своих героев в костюмы, которые могли бы слиться с их образом, представ единым «посланием» зрителю.

В продолжение серии работ, посвященных героям русской истории, Г.И. Угрюмов создает произведение «Взятие Казани Иваном Грозным 2 октября 1552 года» (не позднее 1800). Работая над сюжетом, который повествует о присоединении Казанского ханства к Руси, художник изобразил конного Ивана IV перед поверженным ханом и его коленопреклоненной

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 23.

семьей: «перед Иваном IV – несчастные жены хана с детьми, молящие о великодушии. Так неожиданно, казалось бы, но, в сущности, весьма закономерно, в исторической живописи на рубеже века слышатся отголоски сентиментализма, художественного течения, модного в России и на Западе в конце XVIII века»¹.

Образ русского самодержца намеренно идеализирован: Иван IV написан в виде молодого безбородого юноши с шапкой густых волос на голове. Подобное представление о грозном царе не соответствовало исторической достоверности, но было данью моде. Фигура и лицо государя во многом схожи с изображением Александра Невского в более ранней работе мастера, однако, на этот раз живописец создает героический типаж. Костюм царя отсылает к современным художнику образцам, а одежды окружения Ивана является традиционной стилизацией античных облачений; члены семьи казанского хана одеты в костюмы, напоминающие театральный синтез античных и восточных мотивов. Так, Г. И. Угрюмов в очередной раз привлекает костюм к созданию оригинальной образности своих исторических картин.

Графическая работа Г. И. Угрюмова, уделявшего много внимания развитию отечественного рисунка, «Минин взывает к князю Пожарскому о спасении Отечества» (1800-е), согласно нововведению мастера, выполнена на белой, а не тонированной (как это делалось обычно) бумаге. Необычным являлось и использование смешанной техники. Однако в рисунке сложно распознать героев русской истории XVII в., возглавивших народное ополчение, которое освободило Москву от оккупантов. Жесты и костюмы изображенных принадлежат античной мифологии и таким образом создают динамику, формируют образ героев, которые оказываются вне времени и не принадлежат к истории конкретного народа.

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 22.

В историческом живописном жанре работал и ученик А. П. Лосенко – И. А. Акимов. Кисти художника принадлежат несколько полотен, посвященных изображению событий русской истории X в. Такова программная работа «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (1773). Картина повествует о прибытии новгородского князя из Дунайской Булгарии: «тема защиты отечества сочетается в картине с темой семейного счастья героя, возвращающегося с победой. Полотно кисти девятнадцатилетнего художника свидетельствует о его весьма уверенном владении многофигурной композицией в духе классицизма, а тем самым и об успехах русской академической школы XVIII века»¹.

Главные герои композиции выделены пучком света (тот же прием использовал в своих полотнах А. П. Лосенко). Световая и колористическая гармония, как и уравновешенность композиции – соблюденные художником принципы, которые, однако, не сделали картину примером качественной классицистической живописи. В произведениях А. П. Лосенко античные костюмы героев русской истории выглядели органичными благодаря их яркой образности, между тем, решенное аналогичным образом полотно его ученика лишь демонстрирует несоответствие между костюмами и эпохой. Так, художник стилизовал классические античные одежды, оторачивая мехом накидку – паллу, а от пелюды оставив только верхнюю часть, принимающую вид головного убора.

Мифологические сюжеты, к которым обращался художник по заданию академии («Прометей делает статую по приказанию Минервы» 1775 и «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета», 1782) предваряют его главную работу на тему из древнерусской истории. Они демонстрируют высокий уровень мастерства художника, могущего свободно обращаться с пластикой тела и драпировками.

¹ История русского искусства: В 2-х т. – Т. 1.: Искусство X – первой половины XIX в. / ред. М. М. Ракова, И. В. Рязанцев. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – С. 146.

Работой, посвященной истории зарождения древнерусской государственности, стала картина И. А. Акимова «Крещение княгини Ольги в Константинополе» (1792). Центр композиции – группа: сама киевская княгиня, патриарх Феофилакт, император Константин VII и священнослужители, совершающие таинство крещения. По обеим сторонам от главных участников действия располагаются зрители, знать и дружинники. Как и в предыдущей работе, здесь присутствуют несколько цветовых акцентов: колер, наряду с освещением, способствует созданию специфического ореола вокруг главной героини. События, связанные с русской историей 955 г., трактованы сквозь призму античного видения: интерьер православного храма далек от представлений о византийском соборе X в.; действие помещено, скорее, в пантеон, нежели в христианский интерьер. На дальнем плане автор пишет колонны, а Ольгу размещает на полукруглом невысоком мраморном помосте, огороженном балюстрадой. О том, что на картине изображено совершение религиозного обряда, сообщают лишь сакральные предметы: икона, кадило, патриаршее облачение (однако, одежды священнослужителей представляют собой образцы церковных одежд XVII, а не X столетия).

Стилизованные костюмы остальных персонажей не позволяют установить хронологию происходящего – это синтез античных тог и женского византийского предмета одежды, который частично представлен на княгине (мафория). Приближенным к реальным историческим образчикам является лишь костюм восприемника княгини, императора Константина VII Багрянородного.

Полотно И. А. Акимова подтверждает гипотезу о необязательности соблюдения исторических закономерностей в живописных произведениях русских академистов XVIII в. Некоторые исключения можно расценивать как результат личной заинтересованности авторов.

Выводы по главе 2

В целом, костюм в составе первых русских исторических картин XVIII в. служит основанием для работы художников с цветом и композицией. Костюмы сопровождают скульптурную пластику героев или «пытаются» соответствовать пластике реального тела, идеализируя его. Будучи частью декоративного оформления композиции, выполняя роль сценических декораций, костюмы представляют собой объемы, которыми художник заполняет пространство полотна, осваивая и осмысляя его таким образом.

Необходимость следования академическим канонам требует от художников и решения проблемы цвета. В связи с аскетическим окружением героев исторического живописного сюжета, костюмы «берут на себя» всю цветовую нагрузку. При этом цвет костюма в исторической картине не раскрывает смысла повествования, но лишь служит живописным эффектом, призванным поддерживать колористическую гармонию картины. Цвета поддерживают друг друга, насыщают композицию, внося минимальное разнообразие и динамику в религиозные и исторические полотна.

Явившись основой русской исторической картины, религиозная отечественная живопись ориентировалась на западноевропейскую религиозную картину, но никак не задествовала традиции русской иконописи. Последнее обстоятельство определило светский характер решения религиозных сюжетов в рамках универсального исторического жанра, признанного главным согласно уставу Императорской Академии художеств.

С одной стороны, этот факт способствовал развитию исторического жанра в отечественной живописи. С другой – русская религиозная картина оказалась лишенной тех достоинств, которыми была отмечена русская икона: внутреннего свечения, смысловой насыщенности, глубины цвета, композиционной сложности и статичной повествовательности.

Для обогащения новыми качествами и изменения колористического строя картины необходимы были новые изобразительные и художественные задачи. Постановкой таких задач перед русской исторической картиной «займется» романтизм западноевропейского образца.

Всего за полвека в отечественной исторической живописи произошел скачок от устойчивого представления об эстетическом главенстве античности до попытки самостоятельного переосмысления образов. Художники всеми силами стремились передать правдивый облик исторических персонажей, в связи с чем, двойная знаковая функция костюма (связующего звена между героем и окружением, идеей и зрителем) из служебной преобразилась в нечто большее. Так было положено начало расширению диапазона функций костюма в составе русской исторической картины, в связи с чем, в ходе анализа русской исторической живописи XIX в., появляются основания для того, чтобы говорить не об условном драпированном костюме, но о костюме как пластическо-цветовом ансамбле.

ГЛАВА 3

ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РОЛЬ КОСТЮМА В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Романтизм в русской живописи первой половины XIX в. не мог стать тем национально-своеобразным (как в Великобритании и Испании), мистическим (как в Германии и Австрии) или публицистическим (как во Франции) революционным направлением. На отечественной академической почве не прижились и консервативные идеи романтизма, с помощью индивидуального восприятия и трагической безысходности образов призванные открыто прославлять монархию или приводить к религиозному аффекту. Однако именно в России XIX в. романтизм приравнялся к патриотизму.

Пейзаж и портрет – жанры, работая в которых западноевропейские художники-романтики могли прикасаться к реализму, по-прежнему оставались незначительными упражнениями в системе ценностей русских академистов, всю свою жизнь посвящавших стилизации батальных, религиозных, мифологических и аллегорических композиций. Именно эти сюжеты служили формированию представления общества об истории в начале XVIII в. В начале – первой половине XIX в. русскую живопись лишь слегка затронули романтические веяния. Русский романтизм оказался, однако, специфически академическим явлением («романтическая мода в академической редакции»¹), и рассматривать его вне контекста отечественного академизма, а значит, исторической живописи XIX в., было бы неверно.

Несмотря на сложности, с середины XVIII в. до начала XIX в. исторический жанр в русском изобразительном искусстве успел сформироваться, занять ведущую позицию и даже оказаться

¹ История русского искусства: в 2 т. – Т. 1.: Искусство X – первой половины XIX в. / ред. М. М. Ракова, И. В. Рязанцев. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – С. 131.

переосмысленным. Оставаясь ведущим, он разделился на несколько самостоятельных ветвей: батальную, религиозную, историко-бытовую картины, а также исторический пейзаж и исторический портрет. Между тем, XIX в. привнес в ведущий жанр сначала романтические эстетические принципы, а после, с ростом национального общественного самосознания, интерес к отечественной истории. В искусстве оба эти явления, в угоду настоящей исторической обстановке, тесно связывались с традициями классицизма.

Изменения коснулись методов обучения художников в петербургской Императорской Академии, чья школа рисунка считалась лучшей в Европе. Так русский академизм взял курс на серьезное изучение природы, работу в анатомическом театре (где анатомия изучалась уже не на таблицах, а на примере специально подготовленных для этого трупов): «профессора академии следят за тем, чтобы натура была изображена не только правильно, но и выразительно, чтобы ученики изображали натуру такой, какой она находится перед ними в действительности, а не была похожа на мертвый гипс»¹.

Однако русский романтизм первого десятилетия XIX в. не получил объективной (исторической) причины и существовал исключительно как интуитивное подражание новым веяниям европейского искусства. Вопрос о национальной принадлежности в отечественной исторической картине, ранее поднимавшийся лишь в воззваниях известных русских ученых мужей, начал актуализироваться в связи с войной 1812 г., которая явилась поводом к развитию национальной темы в рамках жанра.

¹ Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. – М.: Просвещение, 1982. – с. 20.

3.1 Костюм как указатель национальной принадлежности в русской исторической картине

В начале нового, XIX в. во вкусах и увлечениях русского общества наблюдалось вынужденное разнообразие: с одной стороны – устойчивое поклонение классицизму, с другой – следование новому, модному романтическому порыву, который, в конце концов, наметил путь для становления национального самосознания. Именно в последнем процессе А. Н. Бенуа увидел причину общественного обновления, в результате чего «наносная скорлупа спадала, и стоило только Наполеону вступить за русскую границу, как эта скорлупа вся треснула и разлетелась...»¹. Отечественная война 1812 г. явилась причиной, которой ранее не доставало для официального утверждения романтизма в русском искусстве.

Романтической волне предшествовал ряд интуитивных попыток выразить идею прекрасного в рамках живописных канонов классицизма. Этот процесс также имел свою специфику. Особенностью представления о прекрасном в интерпретации отечественных академистов стало обращение не только к внешнему пластическому совершенству идеально сложенных моделей, но и интерес к этической сущности их натур, изображенных исключительными и помещенными в исключительную же ситуацию.

В составе выращенной на этических принципах новой живописной образности, продолжавшей существовать в рамках исторического жанра, костюм на полотнах русских академистов приобретает новую функцию: на начальном этапе он еще робко характеризует национальную принадлежность персонажей к определенной культуре. Процесс вхождения данной функциональности в силу иллюстрируют полотна предшественников романтизма в исторической живописи, созданные накануне 1812 г. Один из таких художников – О. А. Кипренский, родившийся в семье крепостного

¹ Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. – М.: Просвещение, 1982. – С. 49.

бригадира. «Юпитер и Меркурий, посещающие в виде странников Филимона и Бавкиду» (1802) – ранняя картина художника, в основе которой популярный мифологический сюжет. Юпитер (Зевс) и отвязавший свои крылья Меркурий (Гермес) не будучи признанными, стучались в дома простых жителей, прося приюта. В одной из хижин их приняли пожилые супруги Филимон и Бавкида, получившие за радушие к неизвестным странникам вознаграждение в виде исполнения заветного желания. Сцена поклонения добродетельной супружеской пары раскрывшему себя гостю решена согласно классическим канонам, однако уже здесь заметна динамика, которая создается благодаря естественным позам персонажей, их «говорящей» жестикуляции, а также струящимся складчатым одеждам и эффектно уложенным, развеваемым наполняющим картину воздухом драпировкам.

Выпускник академии, удостоенный большой золотой медали, за программную работу «Дмитрий Донской на Куликовом поле» в 1805 г., Кипренский трактовал известный сюжет с «явным намерением растрогать зрителя»¹. В этой работе критики нашли что-то «слезливое, карамзинское»², зная о личной склонности художника к сентиментализму, а также, вероятно, наблюдая в картине логику, согласно которой решали свои полотна художники конца XVIII в. Таковы, к примеру, картины «Владимир перед Рогнедой» и «Прощание Гектора с Андромахой» кисти А. П. Лосенко, с их патетикой, театральной жестикуляцией и скульптурными позами персонажей.

Однако в полотне О. А. Кипренского, помимо признаков позаимствованного у европейцев сентиментализма, угадывается желание продемонстрировать живую натуру исторических личностей, о характере которых зрители получили возможность судить самостоятельно, став читателями популярных исторических очерков «Вестника Европы», издававшегося в 1802–1803 гг. под редакцией самого Н. М. Карамзина. В

¹ Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. – М.: Просвещение, 1982. – С. 49.

² Там же.

соответствии с заветом «свидетельствовать о величии древних сынов России»¹, историческое полотно О. А. Кипренского демонстрирует князя-победителя среди его верных воинов, которые обнаружили князя раненым. Поля битвы художник не изображает, тем самым снижая общий пафос картины. О том, что полководец ранен, говорит лишь его поза – художник изобразил героя сидящим.

Отойдя от строгого композиционного канона, картина трактует формы довольно свободно, но не отказывается от следования правилам классицистической сценографии. Пластика фигур от классицистической бесстрастности и величавого спокойствия переходит к бурному движению. Персонажи в едином порыве устремлены к князю, восседающему под сенью дерева. Костюм в этом движении еще статист. За ним по-прежнему закреплена традиционная оформительская функция участия в композиционном построении и колористической схеме. Облаченные в древнеримские драпированные плащи и туники (раздуваемые ветром, словно паруса, или одежды Зефиров), князь и его воины, оставаясь статичными, поделены на две группы. Связь между героями обеих групп осуществляется стоящим спиной к зрителю персонажем, который указующим жестом одной руки и сдерживающим другой уравнивает две части картины, намечает ее смысловой центр. Этому движению вторят складки одежд изображенных: складчатые линии, словно лучи, указывают на сцену, которая разворачивается в правой части полотна.

В ярко-красном, как и положено главному герою картины, палудаментуме, Дмитрий Донской воздевает руки к небу: и тени страдания или злобы нет на его лице – волнение живописной сцены создается тектоникой материала разноцветных одежд, которыми, по сути, занята большая часть площади картины. К библейскому происхождению композиции исторической картины отсылает пластика фигур: так,

¹ Карамзин Н. М. Избранные сочинения. – М.; Л., 1964. – Т. 2. – С. 97.

склонившаяся у ног князя фигура в белой тунике напоминает коленопреклоненного ангела.

Своих героев художник облачил не в римские сандалии и не заставил их босиком ступать по сентябрьской холодной земле (битва состоялась 8 сентября 1380 г. в районе к югу от впадения реки Непрядва в Дон). Все персонажи обуты в подобие мягкой обуви, напоминающей типичную для знатных славян XIV в. обувь из кожи. Известно, что О. А. Кипренский, окончивший академию без блеска (в 1803 г.), не был отправлен за границу, будучи выпускником, и до 33-летнего возраста оставался в России. В этом А. Н. Бенуа увидел пользу для развития природного таланта художника, который получил нечаянную возможность дольше других наблюдать окружающую его на родине действительность. Возможно, поэтому медные меч и шлем, упавшие к ногам Дмитрия Ивановича, своими формами и деталями декора больше походят на древнерусскую чеканку, чем на древнеримские или европейские средневековые образцы оружия и обмундирования. Картина, представленная в конкурсной программе академии, удостоилась похвалы, в том числе и за то, что «костюм в одеяниях и в воинских доспехах соблюден точно для того времени»¹.

Русских художников-академистов, начавших работать в начале XIX в., часто считают более консервативными классицистами, чем их учителя, сохранявшие приверженность идеалам искусства XVIII в. Подобным молодым ревнителем классицизма можно назвать Д. И. Иванова, автора исторической картины «Марфа Посадница», написанной в 1808 г.

Еще в 1805–1806 гг. была написана картина «Смерть Пелопида», в основе которой лежал сюжет из древнегреческой истории (известно, что прообразом одного из воинов, в порыве самоотверженности срывающего повязки со своих ран, явился главный герой греческой скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья»). Сцена трагической гибели героя представляет

¹ Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенныя наград. – СПб., 1803. – С. 5.

собой многофигурную композицию. Каждый участник ее демонстрирует ту или иную «говорящую» позу, однако все они остаются визуально разрозненными. На заднем плане, больше напоминающем театральный задник, художник изобразил все еще продолжающуюся, несмотря на гибель военачальника, битву между защитниками города Фессалии и войсками Ферского тирана Александра. В этой работе костюм – средство, с помощью которого распределяются цветовые объемы, а, следовательно – смысловая нагрузка. Так, драпировки белого цвета указывают на близость смерти, а кирпично-красные – на предшествующую ей агонию жизни. Известно, что картина имела конкретного адресата: она стала своеобразным мемориалом, увековечившим память участника «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» поэта и публициста И. П. Пнина.

Однако ученик «столпа» академии, Г. И. Угрюмова, однофамилец художников Андрея и Александра Ивановых, Д. И. Иванов удостоился особой похвалы не за это полотно, а за картину «Марфа Посадница». Современники имели возможность познакомиться с ее сюжетом: одноименная повесть и статья Н. М. Карамзина уже публиковались в «Вестнике Европы». Несмотря на то, что, в действительности новгородская посадница XV в. являлась сторонницей феодальной раздробленности, ее самоотверженный поступок считали поучительным. По указанию Марфы, ее дед Феодосий Борецкий вручил Мирославу, избранному в супруги ее дочери Ксении, меч для борьбы за независимость Новгорода.

Трактовка образа главной героини (в которой нет ничего слабого, истинно человеческого, зато есть внутренняя красота и внешнее величие), а также композиция картины – строго классические. В треугольнике, состоящем из трех фигур, Марфа представляет вершину. Костюмы локальных цветов в этой статичной сцене призваны формировать такую же статичную пластику фигур, освещенных рассеянным светом. Основная нагрузка костюма в этой композиции – цветовая. В полумраке декораций существуют только три выразительных колера: красный, желтый и охра.

Подобное решение достоверно, т. к. новгородцы в XIV–XV вв., в основном, носили одежду из крашенных тканей. Зажиточные горожане одевались в привозные ткани.

Мирослав в римском палудаментуме и тончайшей (напоминающей древнерусские образчики) кольчуге, плотно облегающей тело, профилем и прической напоминает римлянина, согласно академическим традициям, которые требовали переносить античные черты на лица изображаемых, кем бы они ни были. Нижняя мужская повседневная одежда, бывшая чрезвычайно узкой, подчеркивает атлетическое телосложение будущего борца за новгородскую независимость. Мирослав обут в сапоги тонкой кожи, и во всем его облике нет ничего русского, однако желание художника показать, как новый герой перенимает меч правосудия у представителя предыдущего героического поколения, подчеркивает романтический тон полотна. Именно в колористическом решении костюма Мирослава консервативный живописец позволил себе новаторство, нарушив общепринятые академические правила и продемонстрировав, «как от красного плаща Мирослава падают отсветы на его кольчугу и (что уже совсем смело) на его лицо и даже на бело-желтую накидку Марфы»¹.

Статная новгородская горожанка Марфа с римскими чертами лица, обликом и жестом руки выражает одобрение происходящего. Единственной деталью костюма, которую можно рассмотреть подробнее, является желтая накидка-палла, покрывающая всю верхнюю часть тела героини. Несмотря на это, ясно, что художник не облачил Марфу в многослойные одежды, которые, как известно, носили в средние века новгородские женщины. Зритель видит лишь фрагмент манжеты и выреза светлой туники (или рубахи). Тонкая юбка героини сливается с общим фоном темного помещения, в котором разворачивается действие, а также с драпировкой «задника». Известно, что верхняя одежда новгородских жительниц

¹ Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенныя наград. – СПб., 1803. – С. 25.

покрывалась вышивкой льняными, серебряными или золотыми нитями, а также драгоценными камнями. Вышивка красными нитями заметна на накидке, наброшенной на сложный головной убор Марфы Посадницы, очевидно имеющий твердую основу и формой напоминающий кокошник с налобным украшением (поднизью).

Завершением композиционного треугольника является Феодосий Борецкий, в чьих руках находится легендарный меч – центр картины. Поза этого персонажа, больше других походящего на представителя русской нации, зеркально отражает коленопреклоненную позу молодого Мирослава. За исключением объемной накидки, наброшенной не тело старца, подобно гиматию, костюм его может считаться наиболее приближенным к облику средневекового новгородца. Феодосий изображен в нижней одежде – узких портах и белой, льняной рубахе. Перехваченные у колен порты, в которые художник облачил деда Марфы Посадницы, по мере приближения к босым ступням, становятся все более прозрачными. Их визуальная прозрачность и чрезмерная узость указывают, скорее, на образцы, которые носили древнеримские воины.

Между тем, туника Феодосия, напоминающая скорее русскую крестьянскую рубаху, представляет собой самый светлый цветовой акцент картины. Связь с этим светлым пятном поддерживает выбеленная падающим на нее светом, расположенная в другой части полотна, кисть руки Марфы с белоснежной манжетой. Именно этой рукой героиня указывает на Мирослава, как бы благословляя его и заранее ограждая от грядущей опасности.

Еще одним показательным историческим полотном, созданным в начале века (1810), стала картина «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» кисти Андрея Ивановича Иванова – отца художника Александра Иванова. Академист А. И. Иванов никогда не был догматическим последователем классицистических правил, будучи

убежденным в том, что у всякого живописца имеется своя этическая и гражданская миссия.

«Убежденный и строгий схоласт»¹, А. И. Иванов, как показывает полотно, изображающее эпизод осады Киева печенегами, не заботился полной антиисторичностью перенесения правил древнегреческого искусства на почву Древней Руси, так как это несовпадение искупалась здесь (как и в картине 1812 г., демонстрирующей единоборство Мстислава Удалого с Редедей) более важным для автора «прославлением победы русского над чужеземцем»². Летописный сюжет картины повествует о событиях второй половины X в., когда кочевники-печенеги осадили Киев во время отсутствия в городе князя Святослава. Главный герой картины – безвестный юный киевлянин. Из древнего текста известно, что, зная язык печенегов, он, сбросив свою одежду, прошел с уздечкой в руках сквозь вражеский лагерь. Когда враги окликали его, юноша отвечал, что ищет убежавшего коня, а, переплыв Днепр, разыскал русскую дружину и привел помощь к осажденному городу.

А. И. Иванов изображает юношу уже подошедшим к Днепру: у его ног лежит раненный кочевник в металлических доспехах – пластинах, нашитых на панцирь, как правило, бывший у римских воинов кожаным (чешуйчатые доспехи отсылают к кольчугам тюркоязычных кочевых племен). Раненый воин протягивает руку к юноше и вопрошает о чем-то, но не получает ответа (вероятно, стрела, попавшая в печенега, предназначалась киевлянину). Объемные штаны и сапоги сраженного кочевника уходят в глубину картины; его мощная фигура хоть и лежит на земле, но все еще внушает трепет зрителю.

Оставшийся неузнанным врагами, киевлянин, словно один из древнегреческих богов, летит над землей, едва касаясь ее пальцами ног. Обернувшись в ту сторону, откуда была пущена стрела, герой демонстрирует

¹ Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенны наград. – СПб., 1803. – С. 102.

² Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 25.

классический наклон головы, продолжая движение. Обнаженная натура призвана облагородить его образ, указать на его самоотверженность: юноша лишь прикрыт красной драпировкой, которую он держит в той же руке, в которой демонстративно несет уздечку. Красная материя, развевающаяся за его плечом, становится единственным ярким пятном картины.

В то же время, все остальные элементы: всадники, детали архитектуры и растительности, а также конь, скачущий вслед за юношей, сливаются в единый фон. На этом фоне фигура киевлянина предстает единственной достойной сопереживания. Напряжение картины создается за счет эмоционального контраста между античной наготой молодого тела и воинственностью одетого. Побеждает здесь самоотверженная молодость – вывод, который мог быть сделан не без оглядки на эстетику романтизма.

Предположения о том, что ученики Императорской Академии художеств XVIII – начала XIX в. не имели представления об исторических закономерностях костюма и быта, объясняют появление в русской живописи несуразных иллюстраций к событиям из отечественной истории. Так, А. Н. Бенуа, утверждал, что для отечественных академически-исторических живописцев древнерусская история, формировавшая представление о русской древности (совокупности культурных представлений о времени), оставалась чуждой, и даже при наличии обширного материала, с недостаточной серьезностью изучаемой.

Между тем, известно, что еще в первой трети XIX в. достоверная трактовка исторического сюжета стала одним из требований в рамках академического обучения. Таким образом, то, что критик называет несуразностью и комичностью, есть «своеобразный диалог»¹ классицистической традиции и поисков, характерных для романтической эпохи.

¹ Арутюнян Ю.И. Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи // Вестник СПбГУКИ. №1 (14) март. 2013. – с.93.

3.2 Исторические закономерности в живописном изображении костюма

Историческая достоверность в живописи становится предметом для дискуссий публики и критики на рубеже XVI – XVII вв. (именно в этот период появляются первые Академии художеств). Так, представитель академической школы Джованни Беллори упрекал Микеланджело Караваджо в недостоверной трактовке костюмов героев картины «Призвание апостола Матфея» (1599): «После того как Караваджо не посчитался с величием искусства, каждый стал делать, как ему нравится, и пренебрегать красотой вещей; античность и Рафаэль утратили свой авторитет: живописцы предпочитали работать с моделями и изображать головы с натуры. <...> Началось воспроизведение вещей низких, поиски мерзостей и уродства. <...> Людей одевали в чулки, штаны и береты, а когда писали фигуры, то особенно старательно воспроизводили морщины...»¹.

Истоки противоречий, возникавших в ходе формирования образного языка исторической живописи, исследователи видят в концепции жанров («низких» и «высоких»), существовавших в рамках академической доктрины. Из-за того, что система иерархии, в которой главенствовала историческая живопись, так и не была четко структурирована, жанровая принадлежность исторической картины до сих пор определяется с известной долей сомнения.

Жанровую проблематику продолжает соотношение классических актуальных для Императорской Академии представлений о древности с темой отечественной истории в академических живописных программах. Принято считать, что интерес к русскому прошлому традиционно связывается с проникновением в отечественное искусство идей романтизма (когда слово «отечество» наполнилось «конкретным, до боли близким, кровью утвержденным содержанием»²), а также с вызванным войной 1812 г. подъемом патриотических настроений в обществе. Между тем,

¹ Арутюнян Ю. И. Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи // Вестник СПбГУКИ. – 2013. – № 1. – С. 90.

² Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 26.

патриотические сюжеты разрабатывались в академии и раньше: в 1763–1773 гг., а также в 1790-е гг.¹. Так педагог И. Ф. Урванов в своем руководстве «к познанию рисования и живописи исторического рода» напутствует исторического художника: «Должно знать ему сложение тела, осанку и вид представляемых им, и какую повествуемая особы употребляли одежду»².

Отечественная война 1812 г. послужила одной из причин появления нового этического идеала, в основе которого лежало представление о независимой, гордой личности, обуреваемой сильными страстями, которые, однако, не противоречили бы добродетельности. Этот романтический цельный образ стал возможен в результате того, что русское общество, сплотившись в ходе войны, впервые за долгий период осознало себя как нация. Русское высшее общество, воспитанное на французской культуре, обрело собственных российских героев, которым по контрасту с западноевропейскими, следовало придать национальный облик.

Конкурсная программа на золотую медаль для класса исторической живописи от 6 мая 1812 г., сохраняя верность академическому взгляду, предлагала сюжет из отечественной истории: «представить в действии известного нижегородского гражданина Козьму Минина, подвигнувшего сердца всех сограждан своих и пожертвовавшего всем существом своим к спасению Отечества»³. В 1813-м на большую золотую медаль задавались сюжеты с заданием изобразить «великодушные русских воинов, уступающих свою кашницу претерпевшим от голоду пленным французам»⁴ или «верность богу и государю русских граждан, которые быв расстреливаемы в Москве, с твердым и благочестивым духом шли на смерть, не соглашаясь исполнить

¹ См.: Рязанцев И. В., Евангулова О. С. Древнерусские темы в Академии художеств в 1760–1770-х гг. и их источники // Вестник Московского университета. Сер. 8.: История. – 1992. – № 2. – С. 67–83.

² Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, Основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. – СПб.: Тип. Мор. шляхет. кадет. корпуса, 1793. – С. 41.

³ Сборник материалов о истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования: В 4-х т. / под ред. и прим. П. Н. Петрова; сост. А. Е. Юндолов. – СПб., 1864–1866. – Т. 2. – С. 40.

⁴ Верещагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. – Л.; М., 1960. – С. 75.

повеление Наполеоново»¹. В результате появились одноименные полотна «Расстрел французами русских патриотов в Москве в 1812 году» (1813) М. Т. Тихонова и В. К. Сазонова. Классицистические во всем картины были не способны передать трагедию, имевшую место в реальной совсем недавней истории. Стало ясно, что условность и идеализация, которые предлагал классицизм, не подходят для тех целей, которые ставила перед художниками сама академия.

Так в отечественной живописи официально утвердилось новое направление – романтизм, существовавшее параллельно с рациональностью классицизма. Однако время требовало принципиально иной (нежели предлагали религиозные и мифологические сюжеты) меры героизма. В 1818 г. вышли восемь, а после – еще три тома апологетической «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. На основе сюжетов из этого труда были созданы такие, все еще мелодраматические и ориентированные на античные каноны, но любопытные с точки зрения интерпретации русского исторического костюма работы, как «Первая встреча князя Игоря с Ольгой» и «Дмитрий Донской на Куликовом поле» В. К. Сазонова (1824). Но уже после антигосударственного выступления группы дворян 14 декабря 1825 г. у здания Сената в Петербурге, народный патриотический подъем сменился страхом общества перед гневом монарха и страхом монархии перед революционным движением в России и Европе. Как следствие, в стране была введена цензура, повсеместно насаждалось единомыслие: «официальные охранительные меры, свыше одобренный консерватизм привели к тому, что некогда героический русский классицизм переродился в верноподданнический академизм, а строгие эстетические нормы, присущие этому стилю, привели к догматизму и бездушной «одинаковости», иссушавшей самое душу искусства»². Так, подвиги, совершенные

¹ Верещагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. – Л.; М., 1960. – С. 25.

² Там же. – С. 28.

историческими персонажами ради пользы отечества, стали трактоваться как деяния, чья единственная цель – доказать преданность монарху.

Наряду с этим, в первой половине века самостоятельными отраслями знания стали археология, историография, источниковедение. В академическую программу в этот период была введена не только история, извлеченная из священных и светских бытописаний, но и археология, повествующая о древностях и обычаях народов. Однако, несмотря на расширение объема знаний художников, национальная тематика в официально процветающей исторической живописи постепенно угасла. Оба противоречащих друг другу процесса иллюстрирует полотно А. И. Иванова «Крещение великого князя Владимира в Корсуни», написанное в 1829 г. В этой картине отсутствует чувственное напряжение, которым была отмечена более ранняя программная работа художника; нет здесь и романтической композиционной динамики. Организованная по принципу театральной сцены, картина не может претендовать на полную историческую достоверность передачи деталей, однако она позволяет визуально проследить синтез материала, структуры и функционального назначения костюмов.

Начало христианского периода русской истории часто становилось темой академических программ, поэтому А. И. Иванов выбрал эпизод крещения князя Владимира в завоеванном городе Корсуне (Херсонесе) в 988 г. Известно, что Владимир Святославич отправился с войском в Византию, чтобы подавить вспыхнувшее там восстание; в обмен на эту услугу византийский император Василий II обещал выдать за Владимира свою сестру Анну, при условии, что Владимир примет крещение. Когда же невеста не прибыла, князю пришлось взять Корсунь приступом.

Согласно легенде, осаждая византийский город около полугода, Владимир полностью ослеп; способность видеть вернулась к нему только после обращения в православную веру. Однако классицистическая организация картины никак не выдает волнения, которое должно было бы сопровождать момент прозрения Владимира; он лишь вопросительно

разводит руками, стоя на ступенях храма, освещенный исходящим из него светом. Красный палудаментум князя не развеивается ветром (картина статична и не содержит намека на вмешательство сил природы), он теряет свое цветовое первенство, становясь бледно-розовым из-за падающего на него света, источник которого находится в верхнем углу полотна. Нижняя часть плаща запуталась в ножнах и выглядит более яркой; между тем, цветовое указание на князя как на главного персонажа композиции более не является актуальным.

Деление полотна на две части осуществляется графикой ступеней храма. На вершине ряда ступеней размещены представители духовенства, а снизу поднимаются язычники – дружинники Владимирова войска. Центральными фигурами изображаемой сцены становятся корсунский священник и русский князь. Жестикуляция обоих героев позволяет композиционно задействовать костюм каждого. Белоснежно-золотая фелонь священника (такое облачение указывает на чин диакона или иерея в православной иерархии), за счет образованных на ней складок, вторит его жесту, как будто приветствуя восходящего наверх князя: «во время священнодействия фелонь поднимается обеими руками, и эти руки, как крылья, означают ангельское достоинство, а действия, ими совершаемые, действительную силу, которой совершает Таинство иерей»¹. Митра, которую мог носить лишь Константинопольский патриарх, формой напоминала одну из корон византийского императора периода заката империи; в составе облачения живописного священника этот головной убор служит дополнительным световым акцентом, в то время как золото венца-короны на голове Владимира и его кольчуга света не излучают.

Белый цвет и сложносоставное облачение священника композиционно главенствуют, однако не за счет обилия драпировок, движения материи или заполнения ею большего объема полотна: статика носителя духовного зрения (которое вот-вот передастся русскому князю) задает картине определенное

¹ Верещагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. – М.; Л., 1960. – С. 108.

сюжетное развитие и эмоциональный строй. Детали княжеского костюма, соответствующего образцам обмундирования римского воина, составляют единый ансамбль, позволяющий прочесть историю пришлого язычника, обретшего веру в конце долгого и трудного пути. Образ претерпевшего многие лишения князя читается благодаря рваному краю узких штанов немного ниже колен, плотно облегающих ноги. В период расширения Римской империей своих владений, подобные штаны из эластичной шерстяной ткани носили римские воины.

Историческая точность передачи деталей более очевидна в картине В. К. Шебуева «Подвиг купца Иголкина» (1839). Как говорили современники, художник «имел смелость» сохранить желтые обшлага на синих мундирах шведских солдат в картине, повествующей об известном эпизоде Северной войны. Написанное В. К. Шебуевым 18-ю годами ранее полотно «Смерть Камиллы, сестры Горация» посвящено эпизоду из древнеримской истории. В замкнутой, даже тесной, но цельной композиции художнику удалось передать интимный характер момента – трагической гибели сестры от руки брата. Красный плащ, как будто ставший продолжением руки убийцы, контрастирует с белоснежными одеждами умирающей, бледной жертвы его слепого гнева.

Продолжая наделять цвет одеяний своих персонажей особым значением, В. К. Шебуев создает героический образ исторической личности – купца Иголкина, ставшего популярным в России еще в XVIII в., благодаря сочинению И. И. Голикова «Деяния Петра Великого». Этот текст на протяжении долгого времени оставался единственным источником информации о петровском времени, а в 1839 г. писатель и драматург Н. А. Полевой опубликовал драму «Иголкин, купец Новгородский», вскоре поставленную на сцене. Картина В. К. Шебуева появилась одновременно с театральной адаптацией, но известно, что над этим сюжетом художник начал работать еще в 1811 г. Согласно сюжету, новгородец Иголкин, ведущий торговлю в Швеции, с началом Северной войны был интернирован и

заключен под стражу. Однажды купец услышал, как стражники отпускают грубые шутки в адрес Петра I. Просьбы заключенного прекратить оскорблять самодержца были проигнорированы. Тогда он выхватил штык из рук одного солдата и заколол им двоих его напарников. Сдавшись прибежавшим стражникам, купец предстал перед судом шведского короля. Услышав рассказ подсудимого, Карл XII проникся уважением к новгородцу, освободил его и отпустил на родину.

В. К. Шебуев изображает героя, который уже расправился с одним стражником и, находясь в полном спокойствии, ожидает приближающихся солдат. Об этой картине А. И. Иванов писал своему сыну: «В композиции примечается нечто не довольно обдуманное. Иголкин, убив шведа, сидит очень покойно, у ног его валяется тело убитого, вбегают другие и с таким жаром, что, кажется, пробегут мимо того, кого им надобно, между тем Иголкин сознается, что он убил...»¹. Композиция картины, действительно, усложнена двумя порывистыми фигурами, которые кажутся чуждыми и замкнутому пространству импровизированной темницы под открытым небом; и статичной фигуре русского героя, жестом руки указывающего на себя, как на виновника произошедшего. Здесь автор следует эстетическим принципам романтиков, заменяя образностью реальное распределение структурных, живописных и композиционных акцентов.

Современники В. К. Шебуева знали о том, что хорошо организованное и вооруженное войско шведского короля Карла XII являлось самым мощным в Европе. Активно поддерживаемая духовенством, накануне Северной войны шведская армия не без оснований считалась европейцами непобедимой. Изображенные на картине с предельной достоверностью воины армии шведского короля, были призваны внушать российскому зрителю трепет перед образом недавнего врага и одновременно предоставить повод гордиться соотечественником, сопереживать ему. Столь эффектный образ пехотинцев создается за счет детального изображения военных мундиров,

¹ Коровкевич С. В. Андрей Иванович Иванов. 1775–1848. – М., 1972. – С. 92.

полностью соответствующих реальным историческим образцам одежды каролинцев (солдат Каролинской пехоты – отборного военного экспедиционного корпуса Карла XI и Карла XII). Мундиры всех троих персонажей (двух бегущих и одного лежащего) можно внимательно рассмотреть, что позволяет проследить за тем, как в костюме выражена обусловленная функциональностью, совместная работа материала и конструкции.

Солдаты одеты согласно уставному унифицированному образцу, существовавшему в шведской армии начала XVIII в. Единый образец кафтана синего сукна был введен для каролинцев еще в начале XVIII в.: именно этот мундир стал характерным для солдат шведской армии в период Северной войны (1700–1721). Солдат, уже занесший шпагу для того, чтобы немедленно нанести удар убийце, изображен в полный рост. Художник облачил его в однобортный приталенный синий кафтан с отложным воротником и нарукавными обшлагами разрезного типа. Полы кафтана подвернуты вверх, демонстрируя подкладку, и пристегнуты по углам; они снабжены карманами с клапанами, на которых видны три крупные желтые пуговицы. Таких пуговиц белого олова на клапанах мундиров шведских пехотинцев изначально было пять, но уже после 1707 г. пуговицы по борту ниже пояса нашивать перестали. Известно, что к плечам кафтанов крепили погоны с обшивкой (данной детали художник не предусмотрел), форма головного убора шведской пехоты соответствует тому, что можно увидеть на полотне русского художника.

Изображенный безоружным (поднявшим обе руки, как будто готовясь схватить несчастного старца), каролинец возвышается над вооруженным солдатом, вероятно превосходящим его в быстроте реакции; его фигура возвышается над головой центрального персонажа-шведа во многом за счет головного убора (черной шляпы-треуголки с отогнутыми к тулье полями). Такие шляпы были валяными, шились из шерсти или пуха. Известно, что с точки зрения функциональности эффектная треуголка была вещью

малопригодной: плохо защищала от холода и не переносила влаги. Художник не упустил и такой детали как галстук с бантом, характерный для эпохи конца XVII – начала XVIII в. В руках шведских солдат В. К. Шебуев изобразил соответствующие реальным образцам шпаги с длиной клинка до 90 см. и медным эфесом, а также непрременные отомкнутые штыки. Центральный персонаж (солдат без головного убора) и убитый Иголкиным пехотинец одеты в короткие плащи (епанчу) из синего сукна с отложным воротником и подкладкой приборного цвета, которые каролинцы носили поверх кафтана в холодное время года.

Мятежный купец Иголкин представлен в образе седобородого старца в подпоясанной красной рубаше с длинными рукавами (чей цвет указывает на купеческие привилегии), и широких портах. Герой изображен босым, но в этой естественной для его положения детали нет связи с исторической действительностью, это – прием, необходимый для полноты образа, который, однако, получился слишком «парадным», в отличие от кажущихся реалистичными шведов (начиная от пластики и вплоть до наиболее мелких деталей).

Внимание критиков, как в начале XIX в., так и в начале XX в., привлекал желтый, характерный для большинства полков шведской армии и соответствующий основному цвету полкового знамени, приборный цвет обшлагов шведских кафтанов. Наличие в академической картине этой детали позволяет утверждать, что функциональность костюма в русской исторической живописи вышла на принципиально новый уровень. Внимание живописца к цвету чисто функциональных конструктивных элементов костюма (подкладки и обшлагов), а также стремление продемонстрировать за счет этого не символическую, но реальную историю изображаемых, приближают картину к образцам западноевропейского романтизма.

В целом, историческая закономерность в изображении костюма не была откровением отдельных художников, став характерной чертой времени, наряду со стремлением академистов отойти от официоза классицизма и

приблизиться к изображению чувств живого человека. За счет уточнения деталей обстановки и костюмов художники, воспитанные в академических традициях XVIII в. пытались отыскать собственную, творческую индивидуальность. Однако в русской живописи вплоть до второй половины XIX в. так и не появилось ни одной исторической картины с не античным сюжетом, которая представляла бы собой подобие исторической достоверности.

Об исторической правде можно рассуждать и в связи со знаменитым полотном «Последний день Помпеи» (1833), в котором русский романтизм проявился с наибольшей полнотой. Напомним, что А. Н. Бенуа сравнивал эту картину с хорошо поставленной оперой, указывая на тот факт, что К. П. Брюллов был с детства приучен к «римским драпировкам и преторианским шлемам»¹.

3.3 Влияние костюма на общий композиционный и колористический строй произведений русских романтиков

Учеником В. К. Шебуева, А. И. Иванова, и А. Е. Егорова с 1809 по 1822 гг. был К. П. Брюллов, которого уже современники называли «блистательным». Между тем, А. Н. Бенуа считал, что, благодаря своему дару именно художник мог вырваться на свободу из стен академии, но сделать это ему воспрепятствовало тогдашнее русское общество, находившееся в «нервном патриотическом возбуждении, которое явилось отголоском революционного движения на Западе и развившееся затем в борьбе с Наполеоном... Общество было тогда в каком-то приподнятом настроении, оно проснулось от летаргии и как-то лихорадочно хотело во всем увидеть чрезвычайное и высшее»². В свою очередь В. В. Стасов отмечает, что К. П. Брюллов вовсе не заметил того движения, которое в 20-

¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1995. – С. 132.

² Там же. – С. 100.

х гг. XIX в. происходило в Европе: это и выход содержания картин на первое место, и отход техники на второй план, и вновь открытая разница между греческим и римским искусством, и интерес искусства к национальной культуре (не только к итальянской, но и ко всем прочим).

Общественные надежды, возлагаемые на выпускников академии в 1820-е гг., были обусловлены не только состоянием общества, но и тем, что, вступивший на престол Николай I, «пожелал сейчас же, как по волшебству, вызвать к поразительной и ослепляющей действительности решительно все силы своего государства»¹.

Тенденция, заданная самодержцем, который имел склонность направлять художников, спровоцировала поток заказов, обрушившийся на подданных академии, и дисциплина, во всем присущая Николаю I, совпала с принципами академического обучения, не привнеся в него ничего нового. Наряду со многими другими талантливыми академистами, будучи не в силах противостоять этой дисциплине, К. П. Брюллов стал официальным художником и не сумел более создать ничего подобного «Последнему дню Помпеи» – картине, написанной, «согласно назревшему внутри его, и еще со школьной скамьи, горячему честолюбию»². Однако, став профессором, К. П. Брюллов не стал строго последовательным классицистом: его педагогическая система и творчество шли вразрез с традициями академического искусства, несмотря на то, что именно его имя, прогремевшее по всей России, привлекало внимание к академии.

Важной особенностью обновленного русского академизма считается отсутствие четкой программы, единой черты или убежденности в правоте ложноклассической системы, которая придавала художникам конца XVIII – начала XIX вв. известную почтенность, и которую невозможно было оспорить. В том, что некогда твердые убеждения, наконец, пошатнулись, критики видели косвенное влияние романтизма.

¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 101.

² Там же. – С. 101.

Картину «Последний день Помпеи» можно назвать наиболее отчетливым выражением русского романтизма в исторической живописи первой половины XIX в. Идеи направленность этого полотна оказалась наиболее актуальной, соответствующей времени, а о содержании картины Н. В. Гоголь писал: «...Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою»¹. Вкус, о котором пишет Н. В. Гоголь, находится в прямой связи с эстетикой романтизма, так как конфликт и кризис считаются характерными признаками романтического произведения. Сюжет полотна оказался неслыханным для художественной практики классицизма. Картина изображала не подвиг одного героя (одинокого или окруженного восхищенными свидетелями), но бедствие, которое обрушилось на головы многих, ничего не ожидавших и ни в чем не повинных, обычных, слабых, несовершенных людей.

Отправившись за границу, за счет общества поощрения художников, в 1822 г., К. П. Брюллов вскоре оказался в Риме, где «живопись была не в моде»², веяния романтизма не проявлялись, и все внимание художников было обращено, прежде всего, на скульптурные памятники древнего мира. Это не могло не сказаться на русском живописце. Находясь в поисках достойной темы для будущего шедевра, он оказался захвачен сюжетом популярной тогда оперы, повествующей о гибели древнеримского города Помпеи, который оказался погребен под слоем вулканического пепла в 79 г. н.э. Вернувшись домой из театра, художник «немедленно и сразу набросал почти целиком всю композицию новой картины»³. Альтернативной причиной начала работы над темой считается тот факт, что в 1827 г. художник посетил раскопки города Помпеи. Тогда же, приступая к работе, мастер изучил исторические документы, касающиеся извержения Везувия в 79 г. н.э. Раскопки древних городов, которые погибли в результате извержения вулкана, были популярной темой своего времени. Начавшись в 1748 г.,

¹ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 23-х т. – М., 1952. – Т. 18. – С. 109.

² Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С.106.

³ Там же. – С. 106.

раскопки продолжились и в начале XIX в., который откликнулся на трагедию, создавая посвященные ей произведения искусства. Масштабное полотно, посвященное Помпее, создал английский живописец Джон Мартин в 1822 г. Опера итальянца Джованни Пачини появилась двумя годами позднее.

Важной для автора задачей явилась достоверная передача деталей, заполнение лакуны в знаниях современников о жизни древних римлян. В полотне изначально закладывалась идея проиллюстрировать эпизод из древней истории, до сих пор бывшей лишь предметом поклонения академистов. Так К. П. Брюллов, наряду с мастерами бытовой живописи, деятелями литературы и науки приблизил русскую историческую живопись к современному им уровню знаний и уже имеющихся представлений о прошлом.

Натура и специфика персонажей картины (также и их костюмы) в точности соответствуют свидетельствам очевидцев и археологов, а также являются результатами работы самого К. П. Брюллова, много писавшего современных итальянцев, делавшего эскизы местности, рисунки образцов эллинистической скульптуры, интересующегося вазописью. Основной объем эскизов картины был сделан с 1827-го по 1830 гг. Впервые о своей работе над новой темой живописец упоминает в одном из писем в марте 1828 г. Окончательные варианты великого полотна появились только спустя пять лет. Однако свободно схватить и пережить эту историю, как и передать глубину сцены, у К. П. Брюллова не получилось – он вынужденно остановился на театральных эффектах помпейской трагедии, которая так поразила художника на театральных подмостках. Шедевр русского живописца не достигает драматичности, натурализма и эмоционального напряжения полотна «Плот Медузы» (1819) кисти ярчайшего представителя живописи западноевропейского романтизма начала XIX в., французского художника Т. Жерико, также изображающего трагическое положение людей в борьбе с природной стихией. Во время работы над полотном,

повествующим о трагедии королевского фрегата «Медуза», художник около года прожил в отшельничестве, закрывшись от мира в своей мастерской. Чтобы не отвлекаться от работы, Т. Жерико даже обрил наголо. Долго и мучительно художник добивался правдивых, естественных ракурсов и живых поз изображаемых людей. При этом живописец составлял композиции из вылепленных им же самим миниатюрных фигурок, которых он раскладывал на таком же миниатюрном плоту. Дело в том, что Т. Жерико не устраивала работа натурщиков. В результате он убедился в том, что самое профессиональное позирование не может передать естественное положение тела. Тогда мастер обратился к зарисовкам с натуры и стал посещать городские больницы, где наблюдал за умирающими. Т. Жерико делал наброски в моргах.

Нет в брюлловском шедевре и уровня исторических картин Э. Делакруа, которому «всего менее дела было до верности костюмов и обстановки, до школьной правильности рисунка и опрятности живописи. Ему нужно было выразить лишь психическую, «страстную» сторону происшествий»¹. Вне зависимости от причины, побудившей К. П. Брюллова озаботиться исторической достоверностью изображенных на картине деталей, можно утверждать, что, зародившаяся в начале XVIII в. новая функциональность костюма оказалась лишь в определенной степени, выраженной в картине «Последний день Помпеи».

Основная, традиционная функция костюма, по-новому проявившаяся в знаменитом полотне – формирование его композиции и колористического строя. Человеческие фигуры, составляющие композицию картины, интересовали художника не как аллегии – что не исключило подобного толкования современниками, – но реальные изображения безвестных (за исключением древнеримского писателя Плиния Младшего, изображенного в наиболее драматичной связке со своей престарелой матерью) жителей гибнущего древнеримского города, больше напоминающих собрание

¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 130.

восковых фигур. Между тем, пластика каждой из таких фигур формируется при участии тектоники костюма: характер драпировок призван выразить специфику персонажа, в результате чего зритель получает возможность прочесть историю каждой из представленных историй.

Композиционно картину можно разделить на несколько фрагментов, из которых лишь два представляют собой академические треугольники. Остальные персонажи – это пары, а фигуры дальнего плана и вовсе изображены как скопление трудноотделимых друг от друга тел. Каждый фрагмент организован за счет пластического распределения нагрузки между его участниками, которые демонстрируют различные варианты поведения людей, оказавшихся жертвам стихии. В центре картины, вопреки традициям классицизма, среди живых и борющихся людей, художник изобразил упавшую с колесницы мертвую женщину, за чьи одежды хватается ее напуганный ребенок. Ее черные волосы, ранее связанные в сложную прическу, расплелись и упали на камень. Теперь они как будто принадлежат мертвому миру вещей (синего шарфа и перевернутой шкатулки с драгоценностями), которые кто-то напрасно пытался спасти. Мертвое тело в белой, обнажившей грудь тунике, и желтой (приближенной к теплой охре) с белой оборкой столе, намечает и колористический центр картины; аналогичного колера в композиции, за исключением некоторых небольших фрагментов, не встречается. На мертвую фигуру падает беспощадный прямой свет, притягивая взгляды зрителей.

Группа, которую автор написал в левом нижнем углу, является завершением диагонали, чье начало – вершина кроваво-красного вулкана, извергающего огненную лаву. Прямо туда, в центр стихии смотрит священнослужитель с посохом и кадиллом. Объем вокруг его тела создает красная тога. Вплотную к служителю культа художник размещает женщину с двумя дочерьми. Дети прильнули к своей матери, и вокруг всех троих образовалось защитное кольцо из рук. Все семейство упало на колени. Складки на одеждах всех троих проработаны детально: заметно, как именно

скреплены передняя и задняя части туник девушек, замечаем столь подробные детали костюма, как украшения: темные, лишенные блеска кольца на руках матери; серьги в ушах обеих ее дочерей; ожерелье и ленту в растрепанных волосах старшей из них. Сандалия на ноге девушки в ярко-красном плаще передает сложную конструкцию древнеримской обуви. Жемчужный цвет сандалий и сережек обеих героинь говорит об их молодости, которая вынуждена погибнуть в надвигающемся хаосе.

Композиционная связь между группами осуществляется, в основном, с помощью цветовых решений костюмов, которые перенимают эстафету от одного фрагмента и передают ее другому. Так посредством лимонного цвета туники коленопреклоненной девушки фрагмент связан с другим – семейством с двумя младенцами под одним желтым плащом и мертвой женщиной, лежащей у их ног. Фрагмент тоги, дугой наброшенной на мужчину и женщину, согнувшихся под страхом гнева небес, удерживается ремнем, переброшенным через плечо главы несчастного семейства: ясно, что раздувает эту защиту не ветер военной битвы и не их героическое, стремительное движение, а поспешность бессмысленного бегства. Одежда матери семейства состоит из нескольких слоев, однако, порядок их сбился, включившись в вихрь круговых драпировок, формирующихся вокруг героев.

Известно, что, находясь в поисках нового колористического решения, К. П. Брюллов стремился выйти за рамки картины, показав действующих лиц не только на переднем плане, но и в глубине. В скоплении людей, которых художник разместил на ступенях здания гробницы Скавра и чьи тела и головы покрывают яркие одеяния, как будто происходит активное движение. Одежды персонажей, которых сложно рассмотреть в отдельности – так они тесно сплелись между собой – не покрывают и не защищают тела; в этой сутолоке плащи и туники, которые треплет ветер, создают дополнительное волнение, но не возвышенное, а тревожное, обнажающее ужас скорой гибели.

Известно, что именно здесь, в качестве автографа, художник изобразил себя, держащим на голове ящик с кистями и красками. Подобная деталь характерна для романтизма в целом: так, к примеру, западноевропейские художники, изображавшие себя в пейзажах персонажами, обращенными спиной к зрителю, вводили в картину собственный взгляд, не отстраняясь от изображенного на холсте мира и не возвышаясь над ним. Композиционная организация полотна (которое не изображает никакого активного общего действия, но представляет собой несколько групп из разного количества персонажей) является перечислением классических поз и жестов. Ни в ком из них мы не видим истинных страданий, не изящества, неестественной позы или других неприглядных признаков, характерных для человека, переживающего страх ожидания скорой гибели.

Картина не создает и ощущения массового бегства или отчаяния в битве со стихией, которая могла бы начаться в городе, гибнущем от извержения древнего вулкана. Исследователи объясняют подобные противоречия замысла и его реализации компромиссным решением, которые художник избрал сознательно, чтобы динамика не помешала ему выразить торжество пластики: «Вместо хаотической полной динамики композиции, где красота форм может быть искажена ради сильнейшего выявления внутреннего содержания, К. П. Брюллов пишет скульптурные группы, преобразенные его талантом в ритмические сплетения прекрасных живых моделей»¹.

Новаторство живописца проявилось в передаче сложного двойного освещения. К. П. Брюллов делает источниками света пламя вулкана и вспышки молнии, «и это тогда, когда все его предшественники и современники освещали картины нейтральным рассеянным дневным светом»². В результате, «на лица, на тела и одежды людей Брюллов смело «бросал» рефлексы – отблески молнии, сталкивал в резких контрастах свет и

¹ Лясковская О. А. Карл Брюллов. – М.; Л.: Искусство, 1940. – С. 62.

² Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 32.

ть»¹. Откровением для современников стала декоративная насыщенная живопись картины, чья колористическая гамма, между тем, осталась классицистически условной и не зависящей от освещения. Работа с цветом для художника во многом стала расстановкой акцентов за счет костюмов. Добиваясь объемности фигур пластичностью драпировок, автор использовал их так, как делали это западноевропейские романтики: костюм не выступает условной составляющей академической картины, его функциональность более активно и продуманно вовлечена в композиционно-колористическое решение. По аналогии с костюмом, цвет впервые в русской исторической живописи становится полноценным элементом языка картины, так как три намеченных теорией² условия, при которых краска переходит в цвет, оказываются выполненными.

Во-первых, использованные краски составляют общий строй произведения. Во-вторых, один колер начинает «звучать» рядом с другим. В-третьих, краска наделяется более выраженными изобразительной и выразительной функциями. «Последний день Помпеи» – картина, ставшая первым и единственным удачным экспериментом К. П. Брюллова в жанре исторической живописи. В 1834–1836 гг. художник, как будто находясь в поиске сюжета для нового шедевра, создает разные с точки зрения жанра, формата и техники работы, объединенные темой западноевропейской истории: напоминающую малых голландцев сценку «Рыцарь с монахом (За кубком)» (1834), патетическую академическую картину «Смерть Инессы де Кастро» (1834), эскиз так и не осуществленного полотна «Нашествие Гензериха на Рим» (1835–1836), а также мастерски исполненную, пугающую иллюстрацию «Убийство Андрея Венгерского по приказанию Джованины Неаполитанской» (1834–1835). Наконец, все еще окрыленный успехом «Помпеи», художник задумал создать еще одно большое историческое полотно на тему российской истории. Из двух событий, «которые показаны у

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 32.

² Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985. – С. 101.

Н. М. Карамзина и в которых все сделал сам народ: осада Пскова и взятие Казани»¹, художник выбрал первое.

Картина «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» создавалась с 1839 по 1843 гг. В связи с увлеченностью новой темой, живописец вновь занялся сбором фактического материала. Для этого вместе с академиком и археологом Ф. Г. Солнцевым он отправился во Псков, где смог рассмотреть крепостные развалины, вблизи которых в XVI в. происходила осада. Вглядываясь в лица современных псковских крестьян, живописец пытался представить себе, как могли выглядеть участники исторического события, художник даже обратился к изучению изображений аналогичных сюжетов на древнерусских иконах, изучал старинное оружие и воинскую одежду, читал работы отечественных историков.

Несмотря на серьезную подготовку, а также решительный отказ от правил внутренне статичной композиции классицистической картины, К. П. Брюллов не смог повторить своего недавнего успеха. Еще современники назвали полотно «Досадой Пскова». Виной тому не только неудачная компоновка, очевидный налет православия и народности, пестрота колорита, но и бесхарактерность фигур, что в итоге понял и сам автор. Брюллов, будучи деспотичным и уверенным в себе человеком, создал вокруг себя целую религию.

В результате, живописные причуды художника стали следствием осознания им собственной силы. В «Осаде Пскова» К. П. Брюллов обещал показать «совсем новую, просветленную Россию, какое-то высшее выражение русского героизма, русского религиозного подъема»². Подобная попытка художника-романтика показать идеальность и эмоциональность каждого человека в картине «Последний день Помпеи» оказалась успешной. Однако аналогичный подход к сюжету, в котором фигурировали простые

¹ Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985. – С. 33.

² Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 113.

русские крестьяне, привел к «чисто внешней, а потому и неубедительной идеализации, к условной героичности и красивости.

Запланированная художником достоверная передача русского костюма в мельчайших деталях и акцентирование с его помощью национальной принадлежности героев, не смогли спасти положение. Неудача «Осады Пскова» означала, что историческая живопись Брюллова зашла в тупик»¹. Причину подобного исхода критики видели в двойственности, которой романтизм заменил былую цельность академического взгляда на искусство: «Брюллов и Бруни, воспитанные в школе на исключительном поклонении тоге и Антиною, в жизни затем встретились с совсем иным – с восхвалением средневековой, «готической» старины, с увлечением красотой там, где им раньше указывали на одно уродство»².

К 50-м гг. XIX в. у К. П. Брюллова, создававшего забавные изящные акварели, иллюстрирующие повседневную жизнь французского двора при Людовике XV, не осталось непосредственных подражателей, а в 70-е гг. за ним шли те художники, которых не устраивали гражданские идеи реалистической живописи. В это время академисты, имеющие склонность считать себя служителями высокого искусства, все еще воображали, «что вне громадных полотен с историческими сюжетами оно немислимо»³.

Выводы по главе 3

Таким образом, при участии тенденций, заданных западноевропейским романтизмом, завершилась история русского академизма первой половины XIX в. Сущность классицистической системы живописи не была подорвана, но продемонстрировала свою неспособность отвечать потребностям времени, в том числе нуждам исторического жанра, чье развитие определялось

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 34.

² Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 129.

³ Там же. – С.135.

опережающим развитием наук (истории, археологии, этнографии). Систематические научные знания, ставшие доступными русским художникам, шаткость академической системы образования, а также процесс подъема национального самосознания умяляли выгодную власти нравственно-воспитательную роль исторической картины.

Вместе с тем, костюм из части композиционно-колористического решения этой картины, его формального признака или способа указать на национальную принадлежность героев, стал инструментом передачи пластичности и объема тела, а также, что особенно важно, дополнительным средством выражения индивидуальных эмоций персонажа, его внутреннего состояния, характера, судьбы.

Реалистические тенденции исторической живописи второй половины XIX в. позволили использовать новые способы контакта со зрителем, основанные на свободном от идеологической нагрузки, эстетическом наслаждении изображением.

В 1861 г. В. В. Стасов в статье «Господину адвокату Академии художеств» возмущался тем, что русские сюжеты не дают ученикам потому, что отечественная история еще не достаточно изучена, а академический музей не готов предоставить материал для подобной работы. Критик писал о том, что «неразработки» русской истории бояться не стоит, как и ожидать многого от музеев. Более важным В. В. Стасов считал отказ от презрения «жанра» (бытового, портретного и пейзажного жанров), а также настаивал на необходимости предоставить конкурсантам академии право свободного выбора сюжета. Оба принципа оказались реализованы в манифесте 14-и претендентов на большую золотую медаль в ноябре 1863 г.

ГЛАВА 4

СТАНОВЛЕНИЕ НОВОЙ РОЛИ КОСТЮМА В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

С 40-х гг. XIX в. в русском изобразительном искусстве утвердился реализм, став не интуитивным выражением стремления художников изображать (а не «исправлять» натуру), но будучи оформленным в стройную теорию. Со второй половины столетия реалистической картиной считается живописное произведение, отображающее приметы времени – как прошлого, так и настоящего. При этом историзм не стал неизменным признаком исторического жанра, но оказался качеством, указывающим на значительность живописного произведения в целом.

Истоки русского реализма находились в западноевропейском искусстве, однако только в России новые художественные тенденции оказались «оружием» в руках молодых художников, впоследствии утверждавших своим творчеством тождественность прекрасного и действительного, равенство красоты и жизни: «никогда на Западе реалистическое течение не приобретало такой детски наивной прямолинейности, такой безумной ясности и безумного деспотизма, как у нас, особенно в нашей живописи»¹.

Ученики Академии художеств, которые теперь (согласно новой, более экономной системе обучения, принятой в начале 1840-х гг.) проводили в ее стенах только то время, которое непосредственно посвящалось занятиям, в остальном будучи предоставленными сами себе, составляли сообщества, где могли свободно обсуждать всякое новое явление в живописи.

В 1850-е гг. «происходит перелом в направлении искусства, оно вступает на новый путь, и, насколько художники не похожи более на прежних русских художников, настолько и их произведения перестают быть

¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 220.

похожи на прежние русские произведения»¹ – пишет В. В. Стасов. Вслед за этим последовала академическая реформа 1859 г., неоправданно увеличившая общеобразовательную научную программу, но, в то же время, в определенной степени узаконившая жанр бытовой живописи. В результате борьба молодых художников, вооруженных идеями реализма, свелась к отстаиванию первенства бытового живописного жанра над историческим.

Между тем, в 1860-х гг., по свидетельству И. Е. Репина, академия была, хоть и свободной, но «грязной, закоптелой, душной и тесной от разнородной толпы учащихся. В рисовальных классах нумерованных мест не хватало, ученики сидели даже на поленьях, кое-как положенных у самого пьедестала натурщика»². Но и в подобных условиях продолжали воспитываться официальные художники. Поэтому руководство категорически отказало молодым кружковцам, которые заявляли о своем несогласии с заданными программами.

Отчасти в результате непоследовательной академической политики, 9 ноября 1863 г. все претенденты на золотую медаль отказались от участия в конкурсе и самостоятельно покинули академию. Так появилась Артель художников, из которой в 1870 г. выросло Товарищество передвижных художественных выставок – новая сила в русском искусстве, которая оказалась способной выразить дух времени и соответствовать его потребностям: «произведения исторического жанра передвижников <...> отмечены глубиной исторического познания прошлого, внимательным и ярким раскрытием характеров и душевных переживаний людей»³. Позднее, впрочем, в этой одержимости идеей критика углядит «направленческую и народническую позу <...> Все это темное, нудное, неумелое, все эти житейские, а не жизненные интересы, мелкие, еле слышные протесты»⁴.

¹ Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. – М.: Дет. лит., 1984. – С. 28.

² Таглина О. В. Илья Репин. – Харьков: Фолио, 2009. – С.10.

³ Передвижники. Картины из собраний музеев СССР / авт.-сост. А. К. Лебедев. – М.: Изобразительное искусство, 1969. – С. 9.

⁴ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 228.

Однако связь между русским обществом и русскими художниками наладили именно передвижники, сформировавшие общественное представление об отечественной истории и народном эпосе за счет внимания к передаче деталей – типажам лиц, пейзажу, быту, костюму.

Во второй половине XIX в. костюм в русской живописи, начавшей шире интерпретировать исторический жанр, перестал ассоциироваться исключительно с античными драпированными образцами и их стилизацией. Понятие «костюм», наряду с другими приметам быта эпохи, постепенно оформлялось в систему определенных представлений. В основе этой системы находились, в основном, знания о национальном образце, что позволяет отождествить феноменальные функции костюма в исторической живописи второй половины XIX в. со знаково-символической функциональностью праздничного или обрядового народного костюма.

Известно, что ритуал («высшая форма и наиболее последовательное воплощение символичности»¹), сопровождавший народные праздники и обряды, представляет собой особые обстоятельства, раскрывающие потенциал символического значения вещей повседневного быта. В этом случае вещи становятся знаками: «будничная одежда является, прежде всего, вещью, праздничный же костюм – преимущественно знаком»². Аналогичным образом действует искусство живописи, запечатлевая натуру в знаке. В обоих случаях начинает проявляться «потенциальная или почти скрытая функция»³ костюма, обретающего новый смысл.

Среди функций праздничного и обрядового костюмов, изложенных исследователем культуры славянских народов П. Г. Богатыревым, к функционалу русского народного, боярского и царского костюмов в исторической картине второй половины XIX в. могут быть применимы: праздничная, обрядовая, сословная, функция национальной и религиозной принадлежности. Будучи ранее частью канона, требованием академического

¹ Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. – СПб.: Наука, 1993. – С. 16.

² Богатырев П. Г. Народная культура славян. – М.: ОГИ, 2007. – С. 264.

³ Там же. – С. 13.

устава или интуицией художника, весь этот перечень начал активно использоваться именно «передвижниками», которые создали свою концепцию исторической картины и начали иначе интерпретировать костюм в ее составе. В связи с этим, значение костюма в исторической живописи начало трансформироваться вместе с высвобождением жанра от академических канонов и содержательной ангажированности.

4.1 Костюм в исторических картинах художников-передвижников

Развитие науки истории и интерес к ней просвещенной части русского общества, во многом, – отражение бушевавших в 60-е г. XIX в. политических страстей, развернувшихся вокруг вопроса о крепостном праве. Гражданственность – позиция, проникшая в науку и литературу, достигла сферы интересов представителей изобразительного искусства и не могла не отразиться на развитии исторического жанра в живописи.

С конца 1850-х гг. в России выходят «толстые» журналы, посвященные исследованиям русской истории; в 60-х гг. появляются крупные научные общества, объектом исследовательского интереса становится народный быт. Издаются работы, посвященные истории Древней Руси и быту русских царей, археолога Ивана Егоровича Забелина¹; появляется книга историка Николая Ивановича Костомарова² о русском внутреннем быте; печатаются альбомы иностранных авторов (Герман Вейс³), в которых можно было найти точные изображения средневековой одежды и утвари. В 1862 г. в Санкт-Петербурге было издано «Этнографическое описание народов России» с

¹ См.: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. – М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 1056 с.

² См.: Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – М.: Республика, 1992. – 301 с.

³ См.: Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. История одежды и утвари в средние века. – Т. 2. – Ч. 2: Европейские народы. – М.: Типография Грачева и Комп., 1875. – 74 с.

цветными литографиями костюмов, а в 1878-м г. – живописный альбом народных типов «Народы России».

Помимо исследовательского существовал и практический интерес к русскому костюму. Так, во второй половине XIX в. русское народное платье носили писатели-славянофилы. Один из современников, Д. Н. Свербеев писал: «Славянофилы не ограничивались печатанием и писанием для одной только печати разных статей, не удовлетворялись изустной проповедью своего учения – они захотели проявить его наружными знаками, и вот сперва явилась шапка-мурmolка, а потом зипун, и, наконец, борода»¹. С 1860-х гг. славянофилы (как и прогрессивные парижские литераторы и художники, надевшие блузы и куртки бретонских крестьян) своим примером пропагандировали ношение комплекса крестьянской одежды, модернизированной для городских условий. Разночинцы из уважения к одежде народа предпочитали одеваться просто, пренебрегая светскими условностями – такими их запечатлела литература («Отцы и дети» Тургенева, «Обрыв» Гончарова, «Что делать» Чернышевского)².

Участники Товарищества передвижных выставок (учредителями которого стали И. Н. Крамской, Г. Г. Мясоедов, Н. Н. Ге, В. Г. Перов, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин), как и герои популярных литературных произведений «пошли в народ», которому, при финансовой поддержке М. П. Третьякова несли свои прогрессивные идеи. Исторический жанр оказался наиболее подходящим для трансляции таких идей: «историческая живопись передвижников во многом последовала за Шварцем. У Ге и Перова, а позже у А. Д. Кившенко, А. Д. Литовченко и многих других мы вновь встречаемся с жанрово-бытовой трактовкой сцен прошлого. Но передвижники обратились к социально-значительным темам, которых никогда не касался Шварц»³.

¹ Свербеев Д. Н. Мои записки. – М.: Наука, 2014. – С. 528.

² Захаржевская Р. В. История костюма. – М.: Рипол Классик, 2005. – С. 191.

³ Гор Г. С., Петров В. Н. Суриков. – М.: Молодая гвардия, 1955. – С. 78.

Среди тем, волновавших «передвижников» – не героические и не популярные ранее исторические эпизоды: Иоанн Грозный и опричнина; период Смуты; Петровские преобразования; последствия Церковной реформы Никона. Художники предпочитали изображать и общий пласт культуры прошлого: например, жизнь боярства или крестьян. В ситуации, когда спектр тем исторической картины был довольно широк, а решение – всякий раз оригинально, интерпретировать работу зритель должен был самостоятельно. К тому же, участники Товарищества не рассчитывали лишь на образованного, читающего зрителя, и картина была вынуждена говорить сама за себя. Так, костюм стал одним из главных элементов ее языка.

Первыми экспериментами в историческом жанре 1860-х гг. явились работы Н. Д. Дмитриева-Оренбургского, который в 1861 и 1862 гг. «двукратно участвовал в конкурсе на Большую золотую медаль, но неудачно: картины «Великая княгиня Софья Витовна срывает с князя Василия Косого пояс» и «Стрелецкий бунт» не заслужили высшей награды»¹. Спустя год художник присоединился к петербургской Артели художников.

Картина «Стрелецкий бунт» (1862 г.) демонстрирует исторический эпизод 1682 г. – предъявление царицей Натальей Кирилловной царевича Ивана V разгневанным стрельцам, которые, не желая верить тому, что он жив и здоров, атаковали Красное крыльцо кремлевского дворца. Известно, что бунт стрельцов длился несколько дней и закончился кровавой расправой над родственниками Натальи Кирилловны, между тем, художник ограничился лишь демонстрацией угрожающих стрелецких бердышей.

Костюмы всех персонажей сцены написаны в соответствии с историческими образцами (за исключением платья царицы, решенного в несколько эклектичной манере), согласно их тектонике. В центре композиции – царица Наталья Кирилловна. На ней белоснежный наряд, покрытый золотой накидкой. Основное платье царицы – близкий к оригиналу летник, однако его рукав недостаточно широк; не достает и богатого декора.

¹ Шумова М. Н. Русская живопись первой половины XIX в. – М.: Искусство, 1984. – С. 185.

Поверх летника, художник пишет подволоку: «род богатой мантии из шелковой щербатой или белой материи, но чаще золотой или сребротканой. Края этой мантии были особенно нарядно разукрашены золотым шитьем, жемчугом и драгоценными камнями»¹. Голову царицы венчает повойник, покрытый сверху полупрозрачным убрусом.

На белокаменных перилах стоят царевичи Иван и Петр, одетые в легкие зипуны белого и золотого цветов; считалось, что зипун – это нижняя одежда, но детям и молодым людям позволялось выходить в ней из дому. На ногах царевича Ивана можно разглядеть расшитые золотом сапожки, а на головах обоих детей – шапки в виде колпаков, отороченных мехом. Форма их напоминает головные уборы стрельцов, однако, очевидно, что они выполнены из более дорогих материалов.

Художник подробно изображает несколько слоев костюма боярина (в чьем образе перед зрителями мог предстать опальный Артамон Матвеев): «знатные люди надевали на себя одновременно несколько одежд, что должно было свидетельствовать об их благосостоянии. Эти одежды, хотя они были длинны и тяжелы, носили независимо от времени года, как на улице, так и в помещении. Во дворце на приемах послов на присутствующих могло быть надето одновременно по пяти или шести одежд»². Тучного боярина художник облачил в подпоясанный расшитый кафтан. Поверх него водружена однорядка и, наконец – ферязь. Как известно, высшим сословиям разрешалось не снимать шапок в помещении даже в присутствии царя, но голова боярина непокрыта, что указывает на спешку и волнение героя.

Стрельцы одеты в форменные цветные суконные кафтаны, чья длина достигает щиколоток. Известно, что каждый стрелецкий полк отличался своим цветом – отсюда можно сделать вывод о том, что в бунте участвовало несколько полков. О последнем факте говорит также наличие красных, коричневых и зеленых одежд. Помимо кафтанов, стрельцов отличают

¹ Пыляев М. И. Старое житье: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. – СПб.: Нева; Летний сад, 2000. – С. 89.

² Киреева Е. В. История костюма. Европейские костюмы от античности до XX в. – М.: Просвещение, 1970. – С. 50.

берендейки – широкие кожаные ремни, носившиеся через плечо. Фигура в дорогом парчовом зеленом терлике – скорее всего, представитель почетной дворцовой стражи – жилец¹. К середине 1870-х гг. стремление к исторической точности живописного изображения обстановки и аксессуаров становится тенденцией, «в этом смысле Ге шел по хорошо проторенному пути. К тому же он имел в лице своего друга историка Костомарова высокообразованного советчика. Возможно, что именно Костомаров натолкнул художника на тему, связанную с эпохой Петра I»².

Н. Н. Ге – художник, искавший выражения в картине давно одолевавшей его глубокой мысли. Однако впоследствии, ради поисков содержания, художник, бывший, по мнению критика «прямолинейным варваром», презрел форму. Картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871) была показана на первой Передвижной художественной выставке. Работая над сюжетом, художник множество раз ездил в Петергоф, изучал исторические документы, просматривал портреты императора и его сына. Сам он утверждал: «Я в голове, в памяти принес домой весь фон картины «Петр и Алексей», с камином, с карнизами, с четырьмя картинами голландской школы, со стульями, с полом и освещением. А я был всего однажды в этой комнате, и я был умышленно один раз, чтобы не разбить впечатления, которые я вынес. Я искал ковер, чтобы покрыть стол на этой же картине. Я его нашел на одной голландской картине и зачертил только одну форму»³.

Одежды царевича Алексея – бархатный камзол, который висит мешком на его понурой фигуре; кружевные манжеты и воротник рубашки, подчеркивающие бледность лица. Высокие шелковые чулки и туфли с пряжками кажутся нелепыми. Петр же в черном кафтане Преображенского

¹ Киреева Е. В. История костюма. Европейские костюмы от античности до XX в. – М.: Просвещение, 1970. – С. 58.

² Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки. – М.: Искусство, 1989. – С. 125.

³ Арбитман Э. Д. Жизнь и творчество Н. Н. Ге. – Волгоград: ПринТерра, 2007. – С. 96.

полка с красными отворотами на рукавах и мощных сапогах являет собой силу и уверенность.

Аскетизм Н. Н. Ге проявился в этой картине удачным образом, и публика усмотрела в нем ту самую глубокомысленность, примеряя к полотну слова В. М. Гаршина о том, «что в подлинно исторической картине герои действительно носят свою одежду, живут в ней, а не надели ее для подмостков или для позирования художникам»¹. Позднейшие исследователи также увидели в историчности этой картины психологизм и появление нового героя: «историческая живопись здесь благодаря опыту Ге смогла подняться на новую ступень. История предстала перед зрителем не просто в бытовых деталях и подробностях, но в столкновении противоборствующих сил»². Восхищался картиной и современник автора, В. В. Стасов, удивлявшийся здесь правде и силе каждой мелочи, но укоривший автора в том, что его Петр передан не соответствующей его характеру «средней нотой».

В 1874 г. Н. Н. Ге пишет еще одну картину на сюжет из российской истории – «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы», изображающую Екатерину Великую и ее мужа Петра III у гроба его недавно умершей матери. Екатерина изображена на переднем плане, справа стоит гвардеец как символ ее скорого и немирного прихода к власти, слева – группа приближенных (Екатерина Романовна Дашкова, граф Никита Иванович Панин и граф Кирилл Григорьевич Разумовский). На дальнем плане можно разглядеть удаляющуюся процессию во главе с Петром III. «Задачу картины Ге видел в том, чтобы показать разнь между Екатериной II и Петром III и неизбежность дворцового переворота 1762 г. Он изображает момент, когда они, столкнувшись в коридорах дворца, расходятся в разные стороны»³. Так, особой тонкостью Н. Н. Ге реализует свой талант рассказчика.

¹ Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки. – М.: Искусство, 1989. – С. 126.

² Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусствознание, 1998. – С. 180.

³ Милогина Е. Г. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Белый город, 2013. – С. 44.

Известно, что основой для картины послужили записки самой императрицы и княгини Дашковой. Также живописец изучал все прижизненные и посмертные изображения Екатерины, эпоху ее правления, нравы и обычаи двора. В результате самодержица предстала перед зрителями в черном траурном платье, украшенном лишь белым кружевом на юбке и пелерине; руки ее в кремовых перчатках. Всем своим видом она как будто стремится показать, свое отличие от легкомысленного мужа, разодетого в светлый польский мундир. На правом плече будущей императрицы – красная муаровая лента ордена святой Екатерины, которую вскоре она заменит голубой Андреевской, которая (пока что) украшает плечо ее супруга.

Светлый дальний план картины с уходящей прочь процессией – люди, вскоре отстраненные от власти. В то же время темный, почти черный передний план с алыми фрагментами костюма императрицы, одежды стражника и света свечей – будущее страны, с грядущим дворцовым переворотом и убийством наследника. Среди присутствующих можно выделить фигуру, которую мастер намеренно располагает между двумя противоборствующими группами – это склонившийся в поклоне князь Трубецкой. Служивший при восьми императорах, этот персонаж выступает утвердившимся символом свержения старой власти и неизбежного прихода новой. Вероятно, поэтому автор решает его одежды в синих тонах, совмещая цвета костюмов наследных супругов и показывая тем самым двойственность его натуры.

До появления исторических картин Н. Н. Ге (впоследствии автора ряда картин христианской тематики) авторов русского исторического жанра в живописи интересовали, преимущественно, допетровские времена. Несмотря на тягу к сентиментальности и театральному драматизму, художник смог первым продемонстрировать конфликт, выходящий за эти хронологические рамки, а также за пределы личной драмы. Так представители исторического жанра в отечественной живописи смогли отчасти перерасти увлеченность отдельными историческими персонами и увидеть в них выразителей

интересов целых слоев и классов. Известно, что и сам Н.Н. Ге в начале работы над картиной, посвященной Петру I, испытывал к царю-преобразователю симпатию и уважение, однако, в ходе изучения документальных источников, эта симпатия пропала.

70-е гг. XIX в. ознаменовались интересом русских художников к силе и энергии, которые воплощал народ – отныне главный герой программных работ передвижников. В результате черты историзма приобрели даже жанровые композиции, изображающие народную повседневность, также мастера исторического жанра делали народ участником батальных сцен. Именно в этот период были написаны картины, создавшие новый образ народа, существующего и проявляющего свой героизм в разрушительном контексте войны. Героизм впервые начал изображаться наряду с реальными человеческими страданиями – такова картина И. М. Прянишникова «В 1812 году» (1874).

Жанрист И. М. Прянишников изображает эпизод войны 1812 г. без всякого пафоса, который непременно проявился бы в аналогичной картине десятилетием ранее: у него же война впервые изображается как повседневность. С первого взгляда сложно определить, кто есть кто в изображенной процессии – все ее участники (и русские крестьяне, и замерзшие французы) одинаково по-бабьи обмотаны в лохмотья, и если бы не красные фалды и эполеты мундиров, нельзя было бы различить в плетущихся недавних завоевателей. Таким образом, объект недавней художественной идеализации (военный мундир) качественно трансформируется и становится полноценным персонажем картины, актером «в предлагаемых обстоятельствах».

Изобразить крестьянскую войну в формате триптиха, посвященного пугачевскому восстанию, задумал и В. Г. Перов. Однако воплотить в жизнь удалось лишь одну картину «Суд Пугачева», существующую в двух вариантах: 1873-го и 1879 г. В результате, народ на полотне не был представлен вовсе, а ее исполнение оказалось сдержанным, театральным,

изобилующим локальными цветами, и, в целом, не актуальным. На рубеже 70-х – 80-х. В. Г. Перов пишет акварель «Восстание декабристов», которое также представляло собой довольно архаичную с точки зрения композиции и цвета работу.

Мастерами бытовой живописи, обращавшимися к исторической картине, во второй половине XIX в. были и другие передвижники. Таковы Г. Г. Мясоедов, Н. В. Неврев и В. Д. Поленов. Кисти основателя Товарищества передвижных художественных выставок Г. Г. Мясоедова принадлежат такие работы, рассматриваемые в рамках исторического жанра, как: «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе», 1862 (программная иллюстрация к пушкинскому «Борису Годунову»); изображающая молодого царевича Петра в красном кафтане и белом, напоминающем морскую пену, плаще, картина «Дедушка русского флота» (1871); реалистичное (пример так называемого критического реализма) полотно «Чтение Положения 19 февраля 1861 года» (1873); противопоставляющая друг другу героев, чьи радикально разные одежды решены в одной цветовой гамме, картина «Иван Грозный в келье псковского старца Николы» (1899) и даже лирическая зарисовка «Смотрины невесты» (2-я пол. XIX в.).

Исторические полотна мастера жанровой сцены Н. Г. Неврева – художника с обостренным чувством справедливости, в основном камерные композиции, замкнутые сцены, в которых персонажи предстают перед несправедливым судом современников и справедливым судом истории: «Роман Галицкий принимает послов папы Иннокентия III» (1875), «Княжна Прасковья Григорьевна Юсупова перед пострижением» (1886), «Захар Ляпунов и Василий Шуйский» (1886), «Шут (Опальный боярин)» (1891), «Последние минуты митрополита Филиппа» (1898).

Обличительные интонации заметны в работах кисти В. Д. Поленова, обращавшегося к сюжетам из западноевропейской истории («Право

господина», 1874; «Арест гугенотки Жакобин де Монтебель, графини д'Этремон», 1875).

Совсем новое течение в русской исторической живописи появилось благодаря В. М. Васнецову – художнику, который создал свою, особую «полулегендарную историю», поэтизированную средствами живописи. Даже реальная историческая личность, Марфа Посадница (эскиз картины «Арест Марфы Посадницы с внуком Василием Федоровым в Новгороде в 1478», 1877) более походит у него на пушкинскую сватью Бобариху. Дело в том, что материалом для работ автора становилась народная память, часто напоминающая давно виденный, коллективный волшебный сон. Между тем, картины В. М. Васнецова, «типичного передвижника»¹, представителя реалистической живописи, создавшего совершенно новую разновидность исторической картины, не теряют связи с реальностью (как известно, художник находил прототипы для своих героев – былинных и сказочных, среди своих современников). Отсюда – чрезвычайное внимание автора к деталям, в том числе костюму, материал для работы с которым художник находил, изучая фольклор, древнерусскую архитектуру и декоративно-прикладное искусство.

Костюм у В. М. Васнецова впервые начал «использоваться по назначению» – богатыри восседали в нем верхом на лошадях, бились на смерть и лежали мертвыми на поле боя («После побоища Игоря Святославича с половцами», 1880; «Богатыри», 1881–1898; «Битва скифов со славянами», 1881; «Витязь на распутье», 1882; «Царь Иван Васильевич Грозный», 1897). Герои картин художника «носили» костюмы, которые раньше пылились в академическом музее или демонстрировались на примитивных схемах. Костюм стал осязаем, ткани приобрели фактуру, меха – легкость, кожа – шероховатость, металл – холодную гладкость. Зритель

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 71.

наконец, смог представить себе, как мог бы чувствовать себя тот, кто носил кольчугу или сафьяновые сапоги, было ли это удобно, красиво, тепло...

Крупнейшим же реалистом среди русских исторических живописцев конца XIX в. являлся участник «Товарищества» В. А. Серов. Начав с иллюстраций к античной трагедии, памятнику древнерусской письменности, библейскому тексту («Ифигения в Тавриде, 1893; эскиз «После Куликовской битвы», 1894; «Слуги Авраама находят Исааку невесту Ревекку, 1895»), художник продолжил создавать иллюстрации, взявшись за работу для многотомного исторического исследования «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси» Н. И. Кутепова. Так в 1900 г. появилось изображение «Петр II с цесаревною Елизаветою Петровной выезжают верхом из села Измайлова на псовую охоту». Рисунок иллюстрирует истину о том, что историческая достоверность – есть не столько точность в передаче деталей, сколько способность взгляда исследователя к мимикрии, в результате чего видимой оказывается сама суть времени. Так, по мнению В. А. Серова, XVIII в. являл собой сочетание «беспечного легкомыслия и элегантной роскоши»¹. Именно это сочетание воплощают, сопровождаемые целой конной кавалькадой и чудными борзыми собаками, монархи (14-летний Петр и его веселая тетка), мчащиеся кружевным вихрем мимо обнажившего седую голову крестьянина и склонившейся в поклоне крестьянки, покосившихся изб и церквей, над чьими куполами уныло кричат осенние птицы. Будто живое, рвущееся кружево царских камзолов и треуголок, белые перчатки и золотые пуговицы подчеркивают элегантность и беззаботность. Однако легкомыслие становится опасным и неуместным тогда, когда белый кружевной вихрь начинает смешиваться с бескрайней русской слякотью и низко натянутым серым тревожным небом. Вот-вот вся эта серость поглотит изящное озорство всадников, а их самих развеет холодный ветер.

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 111.

4.2 Исторические полотна И. Е. Репина и В. И. Сурикова

Движущая сила русского искусства 60-х гг. XIX в. (либерализм) к 80-м гг. заметно ослабил свое влияние. Это происходило наряду с тем, как «у общества была отнята и последняя надежда на участие его в государственном переустройстве... все в силу того мало помалу охладели к суетным вопросам политики»¹. Вслед за этим культ науки сменился интересом к философии и поэзии, а живопись смогла «освободиться от указки литературы»².

В 1880-е гг. передвижники начинают отчасти освобождаться от «направленства»³ – их собственной убежденности в том, что искусство должно непременно служить идее, а не наслаждению. Наиболее значительными художниками Товарищества, работавшими в историческом жанре в 70-х–80-х гг. XIX в. были И. Е. Репин и В. И. Суриков.

В выборе И. Е. Репиным сюжетов для своих картин А. Н. Бенуа видел некоторую случайность и эпизодичность, что поначалу позволяло надеяться, что главные его слова еще не сказаны. Однако, так и не услышав этих главных слов, критик счел мастера плохим мыслителем и отказал ему в величии, которое в нем так долго видели, назвав его живопись «приблизительной и непродуманной». Виной тому – неясное время – считал критик, не отказывавший живописцу (которого считал мастером сатиры и злобного анекдота) в колоссальном даровании, схожим по силе «с великими нидерландскими и испанскими живописцами XVII века»⁴. Между тем советское и современное искусствоведение отдает должное И. Е. Репину рисовальщику и живописцу, в чьих работах «проявляется его художническая влюбленность в материальную, вещественную сторону природы, в

¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 296.

² Там же.

³ Там же. – С. 297.

⁴ Там же. – С. 268.

непосредственно зримое, чувственно воспринимаемое, его несравненная сила выражения пластической природы изображаемого»¹.

Первая историческая картина И. Е. Репина, чаще предпочитавшего литературные темы, «Правительница царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги» (1879) была написана за год до окончания картины «Утро стрелецкой казни» В. И. Суриковым. Так, две близкие темы были решены по-разному. Для И. Е. Репина важным было создать полноценный правдивый образ опальной царицы, не ограничиваясь созданием зарисовки на историческую тему. Художник изучал архивные данные, знакомился с предметами быта и одежд XVII в.; длительная школа анатомического рисования уберегла художника от деформации фигуры при передаче энергичной жестикуляции фигуры, однако образ получился во многом театральным. Так критики, посчитавшие его излишне драматизированным, как будто увидели в Софье актрису в историческом, тщательно выполненном театральном костюме: «неистойвой злобой горят глаза, плотно стиснуты зубы, руки скрещены на могучей груди и во всей откинувшейся назад статной и властной фигуре плененной царевны – непримиримость, скованная хищная сила и воля к борьбе»².

Полотно стало одним из первых исторических портретов, созданных в рамках жанра. Реализм художника проявляется здесь в его скрупулезном подходе к изображению костюма героини. Впоследствии это качество художника станет каноничным, и даже А. Н. Бенуа заметит в белой бурке из картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880–1891), характерный для мастера симптом – уступка Репина-рассказчика Репину-живописцу. В работе над картиной посвященной запорожцам художнику помогал профессиональный историк, знаток истории запорожских казаков, Д. И. Яворницкий. Сам И. Е. Репин совершил поездку по Запорожью, собрав

¹ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / послесл. Г. Стернина. – М.: Искусство, 1975. – С. 135.

² Яковлев В. Н. О великих русских художниках. – М.: Академия художеств СССР, 1952. – С. 168.

богатую коллекцию малороссийских типов. Как известно, натурщиками для этой картины И. Е. Репину послужили многие знаменитости – современники живописца. Однако и это «не уберегло» мастера от упреков в исторической недостоверности, которые высказывали некоторые критики после первого представления картины публике.

Столь же пристальное внимание демонстрирует художник по отношению к царевне Софье. По свидетельствам историков, Петр не скупился на содержание своей сестры, поэтому отказавшаяся от монашеского облачения Софья изображается в роскошной парчовой ферязи, с ожерельем на шее и золотыми серьгами в ушах. Скрещенные на груди руки увенчаны крупными запястьями с яхонтами, дорогими камнями оторочено платье. В костюме масса речного жемчуга, золотых пуговиц. На ногах царевны – сафьяновые с загнутыми носами чеботы. Однако, ни дорогой серебряный письменный прибор, ни обтянутый бархатом стул, ни наряд Софьи не передают реального положения вещей. Свидетельством происходящего становятся взлохмаченные волосы героини и виднеющаяся за окном зловещая фигура: «трагическое содержание сюжета не заслоняет живописную красоту полотна. Об этом только догадывались мастера прошлого, когда пытались передать неповторимый аромат XVII века. Репин же сумел показать во всей пластической прелести, материально и одновременно поэтически, утварь и одежды в Древней Руси <...> После Репина несказанная красота древнего убора раскроется только в творчестве Сурикова»¹.

Создавая еще одно знаменитое историческое полотно «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885), И. Е. Репин писал: «Естественно было искать выхода наболевшему трагизму в истории... Чувства были перегружены ужасами современности»². Для этой картины автор выбрал контрасты: черно-красный колорит; напряженность одного тела и

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 67.

² Григорьян И. И. Русская историческая живопись. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – С. 30.

расслабленность другого. В ходе работы И. Е. Репин посещал Оружейную палату, делая множество зарисовок предметов из реального быта царя, и даже создал в своей мастерской отдельный угол, повторяющий одну из комнат «Дома боярина XVII века»: «художник сам сшил царские одежды, делал выкройки, и по его эскизам домочадцы вышивали узорный орнамент на сапогах и платьях»¹. А. А. Федоров-Давыдов видит в этой картине влияние музыки Н. А. Римского-Корсакова (а именно, симфонической сюиты «Антар», написанной в 1868 г. и посвященной темам власти, любви и мести). Музыкальность общего строя картины заметна в роскошном колорите деталей костюмов. Таково «сверкание отливающего серебром, словно какая-то рыба чешуя, розового кафтана царевича, красной крови на пестрых коврах, весь этот звон и пение светлых и ярких красно-розовых цветов на темных коричнево-красных тонах фона интерьера и одежды Грозного образуют красочную симфонию»².

Иван Грозный «одет» художником в черный подрясник, однако, по словам историка Н. И. Костомарова, «черные и вообще темные цвета употреблялись только на печальных (траурных) или так называемых смиренных одеждах»³. Художник не мог не знать об этом факте, намеренно искажив историческую достоверность для достижения большего трагизма ситуации. На фоне лаконичной черной рясы яркими пятнами становятся перламутрово-розовый шелковый опашень царевича и его расшитые золотом бирюзовые сапоги.

В 1888 г. художник пишет картину «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных», в основе которой – эпизод из жизни христианского святого Николая Чудотворца. Актуальный для своего времени сюжет (считается, что его выбор определила знаменитая речь Л. Н. Толстого об отмене смертной казни) отсылает к жанру религиозной живописи. Однако

¹ Артемов В. В. Русские художники. – М.: РОСМЭН-ПРЭСС, 2003. – С. 239.

² Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / послесл. Г. Стернина. – М.: Искусство, 1975. – С. 566.

³ Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – М.: Республика, 1992. – С.167.

решение сюжета, как и в картине, посвященной Ивану Грозному, требовало психологизма и изучения человеческого аффекта, для чего были использованы средства, характерные для жанра исторического. В этом контексте следует отметить, что костюм занимает одно из ведущих мест в картине, участвуя в сцене наряду с ее актерами. Особенно выразительно облачение святого, неблагоприятно съехавшее набок и обнажающее его человеческую слабость. Это полотно стало объектом широкого общественно, светского интереса, при этом религиозная составляющая работы отошла на второй план.

Долгое время после написания «Ивана Грозного» И. Е. Репин не обращался к сюжетам древнерусской истории, лишь в 1900 г. появляется полотно «Приезд царей Иоанна и Петра Алексеевичей на Семеновский потешный двор в сопровождении свиты». На этот раз автор выводит персонажей из интерьера в открытую среду, заполняет живописное повествование людской толпой и меняет живописную стилистику, используя опыт модернистов. Центр композиции отведен фигуре молодого Петра, повернутого к зрителю спиной. Царь еще не облачен в европейский костюм, однако его наряд и без того красноречив. Отказавшись от длинного охабня, Петр надел сокольничий кафтан темно-коричневого цвета, подпоясанный богатым кушаком. Его голову венчает залихватски заломленная шапка, отороченная мехом, на ногах остроносые светлые сапоги. Совсем иначе выглядит Иван. Обращенный лицом к зрителю, он, опустив голову и отвернувшись от приветствующих его, смотрит в землю. Скованный и болезненный Иван кажется, еще более нелепым из-за огромного царского платна с бобровым ожерельем и массивного головного убора. Золоту царских одежд вторит расшитый, с дорогим отложным воротником охабень знатного боярина в горлатной шапке.

Если преображенцы здесь представляют будущее, то конные стрельцы в красных кафтанах – прошлое. Признаком уходящей России является и наряд похожей на куклу замужней женщины (ярко-желтая телогрея и белая

праздничная кика). И. Е. Репин не детализирует костюмы статистов, как это делал В. И. Суриков, но создает общее впечатление разномастной толпы. Яркой художник решает лишь фигуру шута в европейском наряде с объемными рукавами и белым жабо. Общее впечатление в картине создается за счет цветового и стилистического контрастного решения костюмов. Между тем, выражения лиц героев и их эмоции отходят на второй план.

В работах на темы из древнерусской истории И. Е. Репин, как правило, точно следовал историческим образчикам, как в интерьере, так и в костюме. Позволяя себе небольшие вольности в трактовке, мастер создал костюм героя таким, каким его представляли исторические свидетельства. Совокупность функций, которыми И. Е. Репин наделял костюм, вкупе с тонким психологизмом образов составляли основу работ живописца. К подобному эффекту только стремились Н. Д. Дмитриев-Оренбургский и другие художники 60–70-х гг. XIX в.

Для русской живописи 1880–1890-х гг. характерны попытки создать монументальную картину-эпопею, выражающую «сложное идейно-образное и философское содержание»¹. Поисками подходящего сюжета и образности для масштабной исторической картины был занят и В. И. Суриков. Тот факт, что передвижники приняли индивидуалиста-Сурикова за своего, А. Н. Бенуа считал следствием ошибочного стремления самих участников Товарищества вложить в его работы тенденциозный и даже обличительный смысл. Продолжая рассуждения о В. И. Сурикове, критик упоминает представителя немецкого романтического историзма середины XIX в., художника Адольфа фон Менцеля, который в своих картинах оживлял прошлое, в то время как другие западноевропейские исторические живописцы разыгрывали лишь исторические пьесы или создавали «исторические машины»², заполнившие залы всех общественных зданий Европы. Дар А. фон Менцеля критик

¹ Милюгина Е. Г. Товарищество передвижных художественных выставок. – М.: Белый город, 2013. – С. 5.

² Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 327.

называет «даром исторического прозрения»¹, что значит не только воскрешение прошлого с предельной резкостью передачи действительности, но и способность понять дух времени, проникнуться его смыслом.

Картина А. фон Менцеля «Концерт для флейты Фридриха Великого в Сан-Суси» (1852) изображает сцену, которая могла происходить в прошлом короля Пруссии. Фридрих II, известный своей любовью к музыке и музицированию, сам сочинял сонаты для флейты и даже прекрасно играл на этом инструменте, часто выступая перед родственниками и гостями. В своей картине А. фон Менцель сумел показать, что далеко не все слушатели самозабвенно наслаждаются музыкой в королевском исполнении. При этом художник детально воспроизвел обстановку реально существующего помещения, а также передал атмосферу эпохи рококо. Ориентируясь на портретное сходство с молодым Фридрихом, немецкий живописец больше внимания акцентирует на том, как мерцает пламя от многочисленных свечей в люстре и канделябрах, чем на выражениях лиц присутствующих на концерте великого «музыканта» людей. В этом и других полотнах на исторические темы А. фон Менцелю удалось отыскать «особенную жизнь и поэзию в каждой складке костюма, в каждой завитке мебели»². В результате историческая картина не фотографирует реальность, но передает загадочную курьезность и странную фантастичность времени – продолжает критик. Именно таким даром обладал В. И. Суриков.

В. И. Суриков одним из первых ввел в отечественную историческую картину тщательно проработанную массовую сцену. «Близкий по духу мистику и реалисту Достоевскому»³, художник выбирал эпизоды истории, дающие возможность показать всю фантастичность реальности. Сознательно нарушая законы перспективы и масштабные соотношения, совмещая разные точки зрения, приближая станковую картину к монументальному панно,

¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 327.

² Там же. – С. 330.

³ Там же.

фреске, Суриков претворяет пространство истории в пространство мифа, в котором живут «знаковые образы героев, сложившиеся в народной памяти»¹.

К отечественной истории художник обратился, еще, будучи студентом академии. Сибиряк В. И. Суриков выполнил целую серию больших рисунков, изображающих деяния Петра I на русском Севере. Двенадцать графических работ предназначались для Политехнической выставки в Москве. Один из рисунков («Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебургшведов», 1872) посвящен войне России со Швецией и подписан самим автором. В 1874 г. появляются две любопытные работы: «Пир Валтасара» – все еще академическая, но уже по-суриковски темпераментная картина на сюжет из античной истории и, посвященное эпизоду из отечественной истории, колоритное полотно «Княжий суд».

Первой работой зрелого художника в историческом жанре стало полотно «Утро стрелецкой казни» (1881). Причина появления картины – сильное впечатление, произведенное на автора Москвой и Красной площадью – местом казни взбунтовавшихся стрельцов. Однако В. И. Суриков намерено отказался от изображения самой расправы и написал лишь ее ожидание: «драматический эффект, создаваемый зрелищем мук и смерти, быть может, потрясал бы зрителей, но вместе с тем неизбежно сводил бы сюжет картины к частному эпизоду из истории стрелецкого бунта. А художник хотел сконцентрировать в едином мгновении самую суть выбранного им исторического события – показать народную трагедию»². Связанным стрельцам, их плачущим женам и детям художник отводит две трети картины. Почти незаметными оказываются чинные ряды Преображенского полка: не будучи врагами стрельцам, преображенцы вынуждены нести службу своему государю. Немного внимания уделено любопытствующим иностранным гостям царя, во главе которых, вероятно,

¹ Евстратова Е. Н., Ефремова Л. А., Постникова Т. В. Репин, Суриков, Васнецов: летописцы русской живописи. – М.: ОЛМА, 2013. – С. 108.

² Гор Г. С., Петров В. Н. Суриков. – М.: Молодая гвардия, 1955. – С. 86.

изображен путешественник Иоганн Готфрид Корб: «группа иноземцев слабее далась художнику, а может быть – это так и надо, ибо они – не участники, а только любопытные свидетели зловещего действия»¹. Небольшая фигура конного царя представляет собой ту силу, которая является причиной развернувшейся трагедии.

В этом произведении «впервые в русской исторической живописи действуют не легендарные исторические герои, но безымянные люди давно прошедшей эпохи, полные подлинной жизни»²: яростно, словно копьё, зажал рыжебородый стрелец в своем кулаке свечу, со смирением держит чернобородый мужчина в красном кушаке свой угасающий огонь, склонившийся над родными и народом стрелец в черном кафтане, прячет свечку от ветра, солдат задувает огонь, уводимого на казнь бунтовщика. На переднем плане, прямо в извечной русской грязи лежит потухшая свеча. В этой картине заметен сверхъестественный ужас начинающегося петровского царствования. Важно, что этот ужас художник создает как будто из самой реальности, обращаясь с живописными формами как с пластическим материалом, он «пишет свободно и широко и лепит формы, избегая тонких градаций»³. В работе с подобной «пластикой» участвует и семантически нагруженный костюм.

Известно, что художник прочел «Дневник путешествия в Москву» И.Г. Корба (иноземного гостя, посетившего столицу в 1698–1699 гг. и оставившего описания стрелецких казней), использовал экспонаты Оружейной палаты, выполнив массу эскизов. Сам художник так писал о своих поисках: «А дуги-то, телеги для «Стрельцов» – это я по рынкам писал <...> На колесах-то грязь. Раньше-то Москва немощеная была – грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо <...> Всюду красоту любил»⁴.

¹ Яковлев В. Н. О великих русских художниках. – М.: Академия художеств СССР, 1952. – С. 140.

² Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки. – М.: Искусство, 1989. – С. 254.

³ Там же. – С. 255.

⁴ Артемов В. В. Русские художники. – М.: РОСМЭН-ПРЭСС, 2003. – С. 263.

Эффекта масштабности происходящего автор достигает и за счет костюмов. В левом углу размещена фигура в синем кафтане, богато расшитый рукав, которого едва не падает в грязь. Красный с золотом воротник ярко выделяется на белом полотне рубахи, представляясь дорогой кровавой удавкой. Рыжебородого стрельца, бросающего в сторону Петра полный ненависти взгляд, от других отличает шапка, которую он не снял ее перед царем. Молодая жена поправляет красный кафтан на плечах мужа – чернородого стрельца с обреченно опущенной головой. В. И. Суриков изображает жизнь в людях, чьи тела укрывают легкие или согревающие, белые или цветные одежды, рядом со смертью – холодной и поглощающей всякий цвет земляной слякотью. «Суриков – гениальный колорист, и то, как он умеет бросить в грязь под ноги и колеса малиновый кафтан играет огромную роль: это – как символ трагической безнадежности – он свалился с плеч богатого стрельца, который повис на руках преображенцев, ведущих его к плахе»¹. Напоминанием о допетровской Руси является сопровождающий иностранных зрителей боярин в горлатной шапке и алом охабене: «крепко стиснуты руки, седые брови сошлись, голова ушла в плечи. И художник вновь силою проникновенного своего дара ярко раскрывает душу боярина, которой весь – на стороне старой Руси. Может быть, завтра и ему быть казненным»².

Современники видели особенную близость В. И. Сурикова мистику-Достоевскому в его живописных женских типах, совмещающих в себе экстатичность религиозного происхождения с глубокой природной чувственностью. Именно женские образы всех сословий (и бедная крестьянка в лубяных лаптях, и жена богатого стрельца в золотой ферязи и белой рубахе) с наибольшей силой выражают горе: «замерла богато одетая молодайка, сынишка прижался к ней подстриженной в скобку русой головкой. Старуха в безысходной тоске опустила в грязь, упираясь руками

¹ Яковлев В. Н. О великих русских художниках. – М.: Академия художеств СССР, 1952. – С. 139.

² Там же. – С. 140.

о телегу. Написана она превосходно. Прямо у рамы, подошвами к зрителю, упав головой на скрещенные руки, – другая. Все кончено для нее. Между этими женщинами, как бы заблудившись в толпе, тянется ручонками недоумевающая, одинокая девочка. Правее – другая, закрывшись рукавом, – извечный жест покорного горя – прижимается к седому стрельцу, может быть к дедушке»¹.

Даже будучи детализированным, полотно В. И. Сурикова, который смог преодолеть историко-археологические трактовки костюмов, не стало описательно-этнографическим, как случилось с картинами исторического и религиозного живописца, передвижника А. Д. Литовченко, чьи полотна, к примеру, «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею» (1875) или «Итальянский посланник Кальвуччи зарисовывает любимых соколов царя Алексея Михайловича» (1889) в деталях демонстрируют исторический интерьер и костюмы, но не заостряют внимание на характерах героев. Кажется, что фигуры существуют в пространстве картины лишь для представления исторических одеяний.

Второй частью исторической трилогии В. И. Сурикова стала картина «Меншиков в Березове» (1883). Вместе «Боярыней Морозовой» (1884–1887) эти три полотна «составляют замкнутый цикл, посвященный по существу, одному кругу проблем»². Сподвижник великого Петра предстает здесь в образе низвергнутого «полудержавного властелина», чей несоразмерный рост, который некоторые критики считали ошибкой (как и тесноту композиции в «Стрельцах») выражает поэтическое намерение автора: показать «трагедию бессмысленности героических усилий и личных жертв, гибели дела, которому была посвящена человеческая жизнь»³. Словно монумент возвышается бывший губернатор столицы над столом, с трудом помещается в маленькой светелке.

¹ Яковлев В. Н. О великих русских художниках. – М.: Академия художеств СССР, 1952. – С. 140.

² Гор Г. С., Петров В. Н. Суриков. – М.: Молодая гвардия, 1955. – С. 95.

³ Кукина Е. М. Мир русского искусства. Энциклопедический словарь. – М.: Рус. яз.; Медиа, 2005. – С. 384.

К отцу в мощном нагольном тулупе и узорных унтах, дрожа от холода и безысходности, прижимаются дочь Мария в черной бархатной шубке и сын Александр. По другую сторону стола дочь Саша читает Библию: «Меншиков, внешне, легче приспособился к трудностям быта, чем выросшие во дворце дети. Его тулуп и сапоги из оленьего меха органичны здесь, на дальнем севере. Горестное несоответствие обстановке есть в европейских нарядах детей»¹. Не соответствуют образу Меншикова-великана и брошенные в угол, расшитые золотом, парадные красные туфли. Смирившейся и готовой преодолевать трудности кажется лишь читающая книгу Александра. Возможно, поэтому ее образ более яркий. Художник одевает героиню в парчовую юбку и яркую душегрею, направляя на нее сразу два источника света.

Между тем художник знал о том, что у Меншиковых отобрали весь их дорогой гардероб, но все же он изобразил их «по-своему, усилив тем самым контраст роскоши и нищеты. Такой контраст в семье светлейшего князя – явление противоестественное, свидетельство катастрофы»². Таким образом, картина, чья композиция построена вокруг четверых персонажей, иллюстрирует трагедию народа, исход того ужаса, который начался с приходом к власти Петра I и который В. И. Суриков изображал в «Стрельцах»: так, изба, в которой томится Меншиков, «напоминает «Баню с пауками» Свидригайлова»³. Трагическое ясновидение В. И. Суриковым прошлого русской истории позволило ему написать заключительное и наиболее значительное полотно цикла – «Боярыня Морозова», о которой В. В. Стасов писал: «Выше и дальше этой картины и наше искусство, то которое берет задачей изображение старой русской истории, не ходило еще»⁴.

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 80.

² Там же. – С. 81.

³ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1995. – С. 331.

⁴ Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. – М.: Искусство, 1952. – С. 2.

Художник был знаком с трудом И. Е. Забелина, в котором подробно описывалось, как верховную дворцовую боярыню, деятельницу русского старообрядчества, известную всему городу Феодосию Морозову возили по тесным московским улицам для того, чтобы поглумиться над нею, прежде чем отправить в «земляную тюрьму»: «дьяк повелел посадить ее (Морозову) на дровни и везти конюху. Ее повезли через Кремль. Когда ее везли Кремлем, мимо Чудова монастыря, под царские переходы, она, полагая, что на переходах смотрит царь на ее поезд, часто крестилась двухперстным знаменем, высоко поднимая руку и звеня цепью, показывая царю, что не только не стыдится своего поругания, но и услаждается любовью Христовой и радуется своим узам»¹. Следуя исторической хронике в ранних эскизах, В. И. Суриков позже отказался от буквальной достоверности ради того, чтобы создать как можно больше народных типов провинциальной тогда еще Москвы. «Я не понимаю действий отдельных исторических лиц без народа, без толпы, мне нужно вытащить их на улицу»² – утверждал мастер.

За эту живописную толпу, введенную в картину благодаря колористическому разнообразию и узорчатости костюмов («костюм и орнамент помогают здесь объединить людей в толпу, объемы – в массу»³), критики окрестили полотно В. И. Сурикова варварским и пестрым «персидским ковром», намереваясь осудить автора. Однако именно этот «ковер» В. В. Стасов, В. М. Гаршин, А. Н. Бенуа считали прекрасным «по самой своей красочной музыке, переносящей в древнюю, еще самобытно-прекрасную Русь»⁴. Позднейший исследователь Н. Н. Волков предполагал, что тяготение к узору есть особенность русского колоризма, в принципе.

Описывая картину, критики не могли избежать перечисления изображенных В. И. Суриковым предметов одежды, характерных для жителей Москвы XVII в. Так, В. В. Стасов писал: «И вот они стоят все, по

¹ Забелин И. Е. Домашняя жизнь русских цариц. – М.: Эксмо, 2007. – С. 125.

² Евдокимов И. В. В. И. Суриков. – М.: Искусство, 1940. – С. 65.

³ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / послесл. Г. Стернина. – М.: Искусство, 1975. – С. 154.

⁴ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 334.

дороге, где едут розвальни, выразив на лице глубокое чувство любви и сострадания. Тут встретились и смешались в густой толпе и сестра Морозовой, княгиня Ухтомская, в дорогах уборах XVII века, вся в бархате, драгоценных мехах, жемчугах, шелке, и богатые посадские женщины, в шитых шапочках и платках, штофных сарафанах...»¹.

Наряд сестры Феодосии Морозовой, Евдокии Урусовой указывает на ее высокое положение в обществе и о большом достатке: контрастом черной фигуре сестры становится ее алая бархатная шубка, отороченная соболями, и белый узорчатый плат, накинутый на плечи. Позади художник разместил четыре женских образа. Первая из женщин – старая мамка в темном узорном платке и богато расшитой шубе, прикрывшая лицо платком и выражающая сочувствие, по выражению В. В. Стасова, «до всех милостивой» боярыне. Рядом молодая боярышня, чей образ – «и скорбное сопереживание, и немая мольба о прощении неистовой раскольницы, и безотчетный ужас юной цветущей красоты перед мрачным видением смерти. Ее лицо вызывает в памяти античные трагические маски»².

Далее, склонившись в поклоне перед санями, боярыня в насыщенно-синей телогрее (известно, что автор намеренно придал всем женским образам черты Феодосии Морозовой, однако в этом лице они проявились ярче), словно пламя свечи трепещет край ее расшитого золотом платка. Прямо позади этой героини художник тем же золотом написал лик Богоматери; голова девушки склонена подобно иконописному образу: «из-за спины боярышни выглядывает монахиня. Ее сочувственный и в то же время испуганный взгляд, ее стремление спрятаться в толпе позволяют предположить, что она старообрядка, возможно сбежавшая из монастыря и опасаящаяся за свою жизнь»³.

¹ Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. – М.: Искусство, 1952. – С. 2.

² Евстратова Е. Н., Ефремова Л. А., Постникова Т. В. Репин, Суриков, Васнецов: летописцы русской живописи. – М.: ОЛМА, 2013. – С.166.

³ Там же.

Справа, на переднем плане, упала на колени в снег нищенка с клюкой странницы; позади нее странник, а рядом юродивый в лохмотьях и тяжелых веригах. Бегущий за санями мальчонка в сапогах, на которые так естественно налип снег, и простом зипуне сообщает им динамику. По другую сторону розвальней – мальчик в шапке-треухе и коричневом расшитом тулупе со стоячим воротником, пристально глядящий на Феодосию вблизи. В левой части композиции – служитель церкви в богатой турецкой шубе с лисьим воротником, из-под которого видна небрежно свернутая епитрахаль. Один из современников писал об этом персонаже: «Но целая драма в смеющемся священнике с редкой бороденькой и хищными глазенками. Да, именно драма. <...> Он смеется над идеалисткой, презирает ее готовность пострадать и радуется мукам, ее ожидающим, он торжествует, что высшая натура гибнет, а он, ничтожество, благоденствует»¹.

Объединяет суриковскую толпу и цветовая концепция полотна. Известно, что В. И. Суриков экспериментировал с моделями, наблюдая рефлексы света на одеждах прямо в натуре, на снегу. В результате, картина получилась импрессионистской. Поэтому одежды в этом колористически сложном произведении, которое, как и другие картины цикла называли «цветовыми симфониями»² – единая темная масса, внутри которой происходит какая-то жизнь и локальные цвета постоянно мерцают, перемещаются. Позднейшие исследователи видели в этой работе В. И. Сурикова продолжение исканий А. И. Иванова, который создавал «язык для перевода красок природы на эпическое повествование в картине»³. Так, фигура Морозовой – не только смысловой и композиционный, но и колористический центр картины. Символ героини – ее бархатная сине-черная шуба, становится наиболее темным пятном, поглощающим все остальные оттенки черно-синего. По утверждению Н. Н. Волкова, пола шубы, воздетая вверх рука, и клубок образуют довольно резкий, однако не доведенный до

¹ Гребко М. Г. Воскресная беседа. Фельетон // Сын отечества – 1887. – Вып. 61. – С. 89.

² Дружинин С. Н. Картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова». – М., 1960. – С. 19.

³ Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985. – С. 183.

оголенности силуэт. Бледное лицо боярыни, напротив, – одно из самых светлых пятен: «те же оттенки бледных голубых и розовато-фиолетовых тонов встречаются везде – и на небе, и на снегу, и на побледневших от волнения лицах»¹.

О трагедии знаменитой боярыни художник повествует с помощью преобразования наиболее консервативных и, казавшихся ранее полностью изученными академистами, красок лиц, тел и, в наибольшей степени, одежд: «предметные краски, особенно в одеждах и четких узорах расшитых одежд, были дорого художнику. Узорный платок старухи, стоящей правее стрельца, шитье на белом платке Урусовой, шитье на одежде молодой боярышни слева выделены, открыты взору, приглашают любоваться красотой древних русских цветных узоров». Все эти локальные цвета изменены живописцем согласно одному принципу, что и делает картину ковром – на всех изображенных элементах костюмов лежат отсветы морозного утра, а цветные пятна одежд связываются тональным контрастом толпы и снега – пишет Н. Н. Волков. Художник писал московский люд чередованием цветов. Так получилось трагическое трезвучие красного, черного и белого – продолжает исследователь. Между тем, розоватые и желтые цвета с контрастными синеватыми тенями и полутенями «смягчают трагическую силу контраста»².

Таким образом, В. И. Суриков использовал типичное для пленэрных живописных практик объединение красок, что превращает трагедию в эпос, повествовательно отдаляя событие – заключает Н. Н. Волков: «пленэрное видение, понимание колорита русской зимы и московской средневековой улицы было необходимо для изображения народной драмы в духе массовых сцен, в пушкинском понимании их»³. Стремясь к типологизации, В. И. Суриков искал закономерности каждого типажа, выявляя архетипы хоровой композиции. Таким образом реализуется идея зрелой исторической картины, чей пафос требует выразительного главного героя и черт, которые

¹ Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 85.

² Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985. – С.184.

³ Там же.

можно было бы проецировать на других персонажей. Образность в данном случае создается за счет умаления степени индивидуации персонажа – портретного сходства с оригиналом и натурщиками. Пафосу исторического жанра «противопоказана акцентация уникальных, портретно-неповторимых особенностей частного лица, так как трагическое напряжение обусловлено ощущением величия и силы исторического фатума, а если эта сила имеет против себя единственное и неповторимое существо, она сама сжимается до размеров единственности и неповторимости частного случая, прискорбного казуса»¹.

В. И. Суриковым намечается тенденция к обобщению историко-культурного материала и рефлексии по поводу настоящего времени. Установить столь жизненную связь между прошлым и настоящим не могли ни археологические открытия, ни исторические документы и романы, ни славянофильские рассуждения. «Та область духовной жизни, которую, за немногими исключениями, отражает Суриков, – это особая область, и пути ее воплощения тоже особые»² – писали позднейшие исследователи.

В картине «Взятие снежного городка» (1891), над которой В. И. Суриков начал работать после окончания работы над «Боярыней Морозовой», образ народа обобщен до метафоры – старинной игры, в которую сибиряки играют с задором и истинной русским размахом. Несмотря на то, что эта на редкость жизнерадостная картина мастера не имеет отсылок к историческим сюжетам, именно ее критики считали выражением самого духа русской истории. Так действует способность художника обобщать с помощью элементов, обычно считающихся декоративными, второстепенными. Костюм, наделенный целым рядом знаково-символических функций, также участвует в этом обобщении, будучи все чаще задействованным в создании изобразительной метафоры картины за счет изменения функций участника колористическо-композиционного строя;

¹ Алленов М. М. Василий Суриков. – М.: Слово, 1998. – С. 58.

² Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки. – М.: Искусство, 1989. – С. 257.

указателя национальной принадлежности героев; а также двойного знака, позволяющего говорить об опосредованном восприятии сюжета. Историческая закономерность изображения умалется за счет того, что основное значение придается приемам стилизации.

В 1895 г. создается также оптимистичная, начатая в 1891-м, баталия «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем», для которой В. И. Суриков делал этюды с жителей Туруханского края (в том числе, зарисовки одежд) – эвенков и остяков. На золотых приисках Минусинского края художник нашел тип для Ермака, а на реке Немире – старого шамана. В 1899 г. художник пишет еще одно полотно, посвященное героическому эпизоду русской истории, «Переход Суворова через Альпы в 1799 году». Колористически и композиционно цельные, эти работы демонстрируют не только прием глубокого стилистического обобщения за счет всех элементов картины, в том числе, костюма, но и оказываются важным ретроспективным экспериментом, объединяющим героя и его окружение. Различие между главным персонажем и прочими фигурами в этих работах практически стерто, как стерты социальные различия между теми, кто творит историю. Отметим, что такими же были батальные сцены и исторические картины XVIII в., символами указания на принадлежность к власти в которых становились лишь вариации цвета одежд и место героя в «живописной драматургии». Аналогичным образом внутри своего, суриковского языка, автор использует столь тонкие маркеры значимости персонажей, как изумительной чистоты синий плащ главного русского полководца и уверенный, но не сразу заметный указующий жест легендарного сибирского покорителя.

4.3 Трактовка боярского и городского костюмов в работах художников второй половины XIX в.

Русская историческая живопись рубежа веков развивалась в соответствии с общественными настроениями, которые задавали ее характер и определяли тематику. Начиная с 1860-х гг. влияние на специфику русского искусства и, в частности, живописи оказывали либерально-передовые круги русского общества, из которых вышли представители Товарищества передвижников с их отчетливо обличительными интонациями. Между тем, в 1870-е гг. эти интонации сменились насмешкой, а после – циничным подтруниванием. Параллельно декадентским настроениям, наряду с самоуглублением и верой в самоценность искусства, в интеллигентской среде шли поиски «новой красоты»¹. Появление целого ряда художественных объединений и обилие выставок свидетельствовало о демократизации русского искусства. Так, одна категория художников видела вечные ценности в искусстве народа допетровской Руси, другая – в изысканном и величественном XVIII в. И тем и другим казалось, что в историческом жанре они возрождали «красоту прошлого в художественно совершенных формах искусства современного»².

На рубеже веков новым явлением исторической живописи, чьи авторы предпочитали совершенство форм содержательной нагруженности, стала историко-бытовая картина, которая, «в чистом виде или в специфическом сплаве с пейзажем становится ведущей»³. При этом, народническая героика исторического жанра заметно потускнела, и в центре внимания оказались будничные (чеховские) персонажи; мир, в котором не осталось места подвигу, принялся бороться с пошлостью, что уловили многие молодые русские художники. Представители старшего поколения, отчасти подготовившие новый подход к формообразованию и предсказавшие

¹ Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10-ти т. – М., 1955. – С. 14.

² Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – С. 94.

³ Там же. – С. 95.

превосходство декоративно-прикладного искусства над изобразительным, так и не смогли отказаться от декадентства, характерного для направленного и реалистического течения.

Компромиссным мастером второй половины XIX в. и наследником брюлловского академизма критики называли автора картин «боярского цикла», К. Е. Маковского, художника, также создававшего масштабные полотна, в основе которых – сцены из русской истории. Таковы работы: «Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова» (1862), «Князь Репнин на пиру у Ивана Грозного» (1880-е), «Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к жертвоприношениям» (1890-е).

Особенный успех работы К. Е. Маковского имели в высшем обществе, где представления о древнерусской жизни составлялись на основе драм А. К. Толстого и сводились к чему-то не слишком серьезному. Популярность же художника в свете связана, в основном, с тем, что он «прославил в своих полотнах древние боярские корни русской аристократии»¹. При этом художник брался за разработку исторических тем как настоящий академик, не думая о самовыражении.

В результате, автор создал ряд исторических полотен, персонажами которых становились одетые в исторические костюмы представители петербургского высшего общества. Театральность оказалась основным эффектом картин К. Е. Маковского, несмотря на массу исторических деталей его живописи: «неисчислимый гардероб имеющихся на них кафтанов, охабней, шуб и сарафанов, на целые музеи кокошников, блюд, иноземных бокалов, русских братин и ковшей, ларцов и поставцов, на ковры и расписные своды, на густые бороды бояр и глаза с поволокой прелестных боярынь»². Унаследовав страсть отца, крупного московского коллекционера, К. Е. Маковский собирал предметы «красивой старины», которые он «безостановочно покупал <...> со вкусом знатока, но без особого разбора – и

¹ Нестерова В. Е. Константин Егорович Маковский. – СПб.: Золотой век; Художник России, 2003. – С. 5.

² Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. – М.: Республика, 1995. – С. 139.

нужное, и ненужное, и то, что могло пригодиться как аксессуар для исторической картины, и то, что просто “понравилось” своим изяществом, своеобразием или вычурой и что можно было куда-нибудь пристроить в жилых комнатах и мастерских»¹. На основе этих коллекций, в 1880–1890 гг. художник создал полотна, составившие цикл, посвященный боярскому быту. В отличие от В. Г. Шварца, упорно изучавшего археологические источники, и В. И. Сурикова, поэтизировавшего образ верховной дворцовой боярыни, К. Е. Маковский был увлечен созданием сказочно-теремного театрального мира, с тщательно прописанными костюмами.

«Сценка из жизни бояр XVII века» (1868) – картина, еще не вполне выражающая стиль К. Е. Маковского, как бытописателя средневековой Руси, получившей лицо высшего общества современной автору России. В знаменитый же боярский цикл входит работа К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир в XVII веке» (1883), демонстрирующая один из ключевых моментов боярской свадьбы: произнесение тоста, чествующего молодоженов в момент подачи жареного лебедя. По традиции это блюдо подавалось перед тем, как молодых отправляли в опочивальню. Интерьер палат со сводчатым расписным потолком богато декорирован. Основным источником света служат традиционные теремные ячеистые окна. В центре композиции художник пишет стол с яствами, вокруг которого «громоздятся» гости, прибывшие на свадьбу. Однако смысловой центр полотна смещен вправо, на что указывают обращенные в одну сторону фигуры людей, а также общее ощущение движения слева на право. Эпизод, который как будто успел сфотографировать автор, изображает незначительное событие – это не ритуал, а минутная, словно подсмотренная случайно сценка. Жених тянется к невесте, желая поцеловать ее, а та в свою очередь смущенно потупила глаза. Мать подталкивает и увещевает девушку. Несмотря на обилие теплых тонов в картине, колорит ее достаточно прохладен. Подобное ощущение создается передачей дневного света и рассыпанными по полотну холодными валерами.

¹ Маковский С. К. Портреты современников. – Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955. – С. 76.

По мнению позднейших исследователей, «скученность, нагроможденность композиции превращает саму картину в нечто декоративное, дробное, ювелирное, подобное фирменным драгоценностям мастерской Фаберже»¹. Разнообразием декора отмечены костюмы изображенных: цветные кафтаны; воротники и запястья рубах, обшитые жемчугом; верхние одежды с высокими золотыми или бобровыми воротниками; шеи женщин покрывают бесчисленные нити бус; на головах молодых – кокошники; матроны в киках (и те и другие обшиты несметным количеством жемчужин, яхонтов). Невеста одета в белую сорочку с расшитыми рукавами, ее высокий кокошник, окаймленный кружевом бусин, завязан розовой лентой. За спиной новобрачной стоит матушка в темном летнике с меховой оторочкой. Костюм жениха, холодный по тону, выгодно оттеняет наряд его избранницы. У края стола художник (часто изображавший детей, делая исключения лишь для картин на исторические темы) все же изобразил мальчика в простой по крою, праздничной алой рубахе червчатого шелка.

Картина «Под венец» (1884) изображает старинный свадебный обряд не в сцене пиршества с ее величавостью, следованием сценарию и распределением ролей. Художник «заглядывает» в горницу, где невесту готовят к новой, замужней жизни. Драматизм этой сцены передан художником лишь отчасти – слишком пристально смотрят на простоволосую девушку многочисленные женские персонажи картины. С большим удовольствием К. Е. Маковский передает праздничную атмосферу свадьбы. В незамысловатой сцене расчесывания волос невесты для того, чтобы под венец она пошла с прической замужней женщины (волосы девушки заплетали в две косы, а на висках укладывали вокруг головы, надевая сверху повойник), художник сумел представить целый ряд образов и характеров. Обилие белых, серебристых, жемчужных и золотых оттенков наполняют

¹ Нестерова В. Е. Константин Егорович Маковский. – СПб.: Золотой век; Художник России, 2003. – С. 80.

картину светом, который сливается с естественным освещением – яркими лучами солнца, которые заливают горницу через большое окно. Так свадебная история перестает быть несправедливой и устрашающей сказкой, становясь понятной, теплой и вполне современной сценой. Иное впечатление производит картина цикла, созданная в 1887 г., «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем» с потупившими взгляды невестами, статным распорядителем церемонии и нерешительным, взирающим из-под меховой опушки царской шапки, юношей.

В 1890-е гг. появляется очень живая картина «Игра в жмурки», а также «Поцелуйный обряд (Пир у боярина Морозова)» (1895). Последняя была написана на сюжет повести А. К. Толстого «Князь Серебряный», описывающей старинный русский обряд чествования гостей. В интерьере, соответствующем эпохе, художник изобразил боярина Бориса Морозова (сына известной раскольницы), сидящего в окружении его хмельной братии; жена хозяина подносит традиционную чарку князю Серебряному. Зрительское внимание в этой живописной «исторической новелле» (в основе которой «не драма, а скандал, не лиризм, а интимность самого легкомысленного свойства, а в целом – облегченность чувств и развлекательность действия»¹), в первую очередь, привлекают детали интерьера и костюмы персонажей. Старинный русский обряд был описан бароном Августином Майербергом в его «Путешествии в Московию» 1661 г. Согласно свидетельству путешественника, в ходе заключительной стадии боярского застолья, к гостям выходила жена или дочь хозяина, сопровождаемая несколькими девушками. Женщина должна была быть одетой в лучшую одежду, а после передачи одному из гостей кубка с напитком, удалялась для того, чтобы переодеться и уже в новом наряде преподнести кубок следующему гостю. Угостив всех важных гостей,

¹ Нестерова В. Е. Константин Егорович Маковский. СПб.: Золотой век; Художник России, 2003. – С. 74.

женщина, встав спиной к стене и потупив взор, принимала от собравшихся поцелуи.

В соответствии с этим описанием К. Е. Маковский изобразил жену Бориса Морозова, Елену, застывшую в своих тяжелых, расшитых золотом одеждах. Ее вышитый накладной летник (опашница) напоминает византийские образцы; из широких рукавов (накапков) едва видны руки женщины, украшенные зарукавьями, инкрустированными жемчугом и драгоценными камнями. Поверх надето высокое, расшитое шейное ожерелье, на которое плавными струями ложатся рясы – длинные жемчужные пряди, прикрепленные к кике – головному убору на твердом каркасе. Высокий лоб боярышни украшает расшитый шелковый убрус.

Верхнюю одежду двух девушек-помощниц Елены составляют длинные сарафаны, надетые поверх дорогих рубах. Голову одной венчает кораллово-розовый узорчатый платок, второй – резной небесно-голубой кокошник. Позади них стоит матрона в темно-алом парчовом платке, повязанном на старообрядческий манер. Одежды персонажей-мужчин также изображены в мельчайших подробностях. Борис Морозов в шелковом золотистом кафтане, поверх которого надет лазоревый охабень, обут в красные сафьяновые сапоги. В центре композиции – фигура князя Серебряного, готового целовать Елену. Молодой князь одет в кафтан или чугу малахитового цвета, подпоясанную золотым поясом. На его ногах светлые сапоги из телячьей кожи с серебряными подборами на пятках. Голову героя, как и головы других мужчин, украшает расшитая шелком маленькая шапочка (тафья). Позади князя, в ожидании своей очереди, еще один гость, одетый в охабень с очень широкими рукавами и большим меховым отложным воротником. На дальнем плане – пестрая группа захмелевших бояр, чьи одежды оторочены бобровым мехом и украшены жемчужными россыпями.

Кроме ювелирной декоративности, в картинах К. Е. Маковского исследователи видели декоративность этнографическую, соглашаясь с тем, что художник блестяще передает формы, фактуру, цвет предметов

исторической обстановки и остается непревзойденным мастером многофигурной композиции. Однако в этой «“хоровой” постановочности есть некая искусственность»¹ – утверждали критики. Несмотря на это, художнику, владельцу обширной коллекции древнерусских одежд, удалось создать живописную энциклопедию костюма русского боярства.

Изображением русского средневековья занимался и мастер историко-бытовой картины А. П. Рябушкин – в определенной мере обладатель дара исторического ясновидения, которого некоторые современники укоряли за кукольность лиц, резкость и грубость письма. Другие отмечали, что А. П. Рябушкин перенял из древнерусского народного восприятия поэтичность, задушевность и радостно-просветленное отношение к миру: «русское историческое прошлое привлекает его прежде всего в связи с романтической мечтой о некоем Золотом веке, ассоциирующемся с эпохой допетровской Руси – XVII столетием»².

В 1880-е гг. появляется графическая работа «В тереме», которая буквально светилась от жемчужных нитей, украшавших головы двух, изображенных сидящими у окна девиц. В 1886-м г. художник создает рисунок «Проезд Марфы Посадницы и вечного колокола», а после появляются строгие исторические полотна: «Пир богатырей у ласкового князя Владимира» (1888), «Потешные Петра I в кружале» (1892), «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» (1893), «Боярская дума» (1893), «Князь Глеб Святославович убивает волхва на Новгородском вече (Княжий суд)» (1898). Все эти работы посвящены конкретным историческим персонам и их значению в русской истории, тогда как более интересными считались и считаются произведения, чья тема – повседневная жизнь московского боярства, демонстрация жизни его представителей в режиме «день за днем». Так, уже в картине «Воскресный день» (1889) появляется героиня, ставшая визитной карточкой

¹ Кукина Е. М. Мир русского искусства. Энциклопедический словарь. – М.: Рус. яз.; Медиа, 2005. – С. 339.

² Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. – М.: Искусство, 1991. – С. 278.

А. П. Рябушкина – загадочная девушка, в одиночестве идущая по улице древнего города. Как правило, в деталях и колористическом решении костюма этой героини, путешествующей от работы к работе, заключается некая интрига, требующая вдумчивой зрительской интерпретации.

В 1893-м г. художник пишет картину «Прогулка боярышни», в которой заметно влияние импрессионистов, а в 1895 г. появляется «Московская улица XVII века в праздничный день». Появившись на выставке «Мира искусства» в 1899 г., последняя работа стала значительным событием. Колористическое и стилистическое решение художником этой картины открыто сближает его с другими русскими импрессионистами. Позднейшие исследователи отмечают «прекрасный колорит картины, построенный на сочетании коричневатосизых колеров с яркими ударами пунцовых, алых цветов»¹. Полотно открывает зрителю обзор на широкую московскую улицу, запруженную телегами и людьми, движущимися вопреки весенней распутице. На переднем плане ярким пятном локального цвета выделяется фигура девушки в алом опашене, который, по словам Н. И. Костомарова, был «одеждой длинной с частыми пуговицами от верху до низу; у богатых они были золотые или серебряные, у бедных – оловянные. Эта одежда делалась из сукна, обыкновенно красных цветов»². Девушка придерживает полы своих одежд, чтобы не испачкаться в грязи, и тогда из-под опашня становится видна белая сорочка; таким же белым написан платок, повязанный на голову героини, которая, судя по скромности облика, не относится к зажиточному роду, что вовсе не делает образ менее колоритным.

Мужские персонажи картины облачены в зипуны с отложными воротниками; из-под верхних одежд видны праздничные красные рубахи. На одном из героев синие в крупный горох штаны, заправленные в сапоги с высокими голенищами, на другом – цветастые на восточный манер порты и алый кафтан. Избегая разбеленных цветов и непременно для авторов

¹ Долгополов И. В. Мастера и шедевры: В 6-ти т. – М.: ТЕРРА, 2000. – С. 168.

² Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – М.: Республика, 1992. – С. 174.

русского живописного историзма 1980-х гг. парчовых одежд, художник находит особое, непосредственное звучание для локальных красок своей картины.

Все герои (даже те, которых художник разместил на дальнем плане) одеты очень ярко, что создает ощущение по-настоящему праздничной, не зловещей, как у В. И. Сурикова и не кукольной, как у К. Е. Маковского, Москвы. «В художественном мышлении и переживании Рябушкина, связанных с подобным ретроспективизмом, не было ничего, что как-либо могло нарушить чувство художественной меры: ни особой идилличности, ни восторженности, доходящей до патетики и приобретающей оттенок театральности, ни назойливого «витийства»¹ – утверждают исследователи, отмечая искренность, простоту, сдержанность и утонченность эмоций художника.

В 1896 г. А. П. Рябушкин пишет картину-«фотографию» «Семья купца в XVII веке» и создает яркое полотно «В гости», где цвета костюмов (локальные красный и желтый) главенствуют над остальными элементами, задают настроение произведению и излагают историю каждого персонажа. Нежные, но строгие женские образы А. П. Рябушкин создает в картине «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899). Колорит работы строится на соотношении трех основных цветов: красного, синего и золотого. Здесь автор намеренно возвращается к базовому, классическому трехцветию – основе прочих красок. Наряды героинь, как и стены храма, пестреют разнообразными орнаментами. Все три женских персонажа облачены в красные с синей отделкой летники. Голова девочки непокрыта; одна из женщин изображена в кокошнике; третья – в белом убрусе с жемчужным низаньем, поверх которого надета золотая шапка. Одежды других фигур щедро украшены золотым шитьем, вошвами, жемчужными нитями: «здесь та же декоративность, тот же «песенный» лиризм, поэзия цвета и красочного

¹ Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. – М.: Искусство, 1991. – С. 278.

узорочья. Сразу вспоминаются стенные росписи того же XVII века, увлекшие воображение художника»¹.

А. П. Рябушкин, отказываясь от главенства контура в пользу моделировки высветлениями, предпочитая плоскостность объему, наделяя локальные цвета повествовательной функцией, мыслит как декоративист, унаследовавший традиции древнерусской иконописи. Одновременно художник демонстрирует импрессионистский подход к изображению, который выражается в ощущении случайности, фотографичности происходящего, «самой живописной манере с эскизной недописанностью отдельных деталей»². Декоративно решен и интерьер церкви, которая напоминает узорчатый кокошник. Картину обогащает фантазийный колорит прихожан, чьи лица почти не видны. Фигуры полностью состоят из плоскостной мозаики пестрых нарядов: зелено-голубых парчовых шуб; алых лент в косе; ярких желтых и красных сапогах.

В 1901-м г. появляются картины «Ожидают выхода царя» и «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» – полотно, которое художник писал, живя в усадьбе под Великим Новгородом. Оно демонстрирует весеннюю деревенскую улицу, по которой стремительно движется за рамки полотна свадебная процессия. Яркая свадебная карета, красные кафтаны сопровождающих ее мужчин и такие же одежды прохожей статной женщины эффектно контрастируют с темными деревянными срубами, прозрачным серым весенним льдом и разлитой на переднем плане лужей, в которой отражается не ярко-голубое, но грязно-серое небо. Между тем, настроение картины не тяжелое и напряженное, но, напротив, светлое, и лиричное. Допетровская Русь здесь не пугающая, но понятная современнику своей суетной повседневностью, ожиданием весеннего обновления, праздничной яркостью и неразберихой. Одинокая фигура молодой девушки, свернувшей с шумной праздничной улицы и идущей опустив голову, привлекает внимание

¹ Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. – М.: Искусство, 1991. – С. 279.

² Там же. – С. 278.

зрителя, изначально замороженного будто бы уже слышным звоном свадебных колокольчиков.

В костюме загадочной героини – одной из тех одиноких фигур, чьи черты лица и эмоции почти не прочитываются, но запоминаются и потом тревожат еще долго, которыми А. П. Рябушкин «населяет» свои картины, тоже много красного. Однако этот цвет – не признак радостного праздника, но символ какого-то другого чувства (то ли обиды, то ли разочарования, то ли немого безутешного горя). Автор не раскрывает секрета своей незнакомки, но, покрыв ее голову бледно-розовым платком, указывает на то, как тяжела человеческая судьба, как велико горе, оставшееся никем не замеченным, лишним, неуместным и таким обиденным.

«Едут!» (1901) – картина А. П. Рябушкина, основными персонажами которой, по сути, являются кафтаны рынды (царских оруженосцев-телохранителей) – зеленый, желтый и красный, составляющие так называемое, иконописное трехцветие. При этом лица персонажей, которые в них облачены, смешиваются с лицами из наряженной толпы, ожидающей, вероятно, приезда заморских посланников, пожаловавших к царю. Оттесняя собой собравшихся, эти цветные великаны с бердышами, неловко стоящие на деревянной мостовой, разделяют общее любопытство, которое выражается, однако, лишь поворотом головы в одну сторону, за пределы картины, чей вытянутый формат, как случайный фотокадр, создает эффект внутренней тесноты, утомительного ожидания, праздного интереса. Между тем, каждый фрагмент пестрой толпы (ткани и головные уборы) написаны с чрезвычайной четкостью, будто на плоском ковре, что лишает изображение глубины. Остается лишь представлять, насколько огромна не вошедшая в картину толпа, состоящая из светящихся белков глаз, усыпанных цветами платков, разноцветных шапок и кокошников.

Новатором в рамках русского исторического жанра рубежа веков стал автор ряда картин социальной направленности, мастер с особым трагическим и ироническим видением, С. В. Иванов. Его работы, посвященные жизни

москвичей XVII в., («Смута», 1897) компоновались согласно модернистскому принципу, подобно кадрам, запечатленным на киноплёнке. Такова картина «Приезд иностранцев в Москву XVII столетия» (1901), демонстрирующая две крупные фигуры, намеренно обрезанные краем холста и ряд мелких, расположенных по периметру полотна. Автор изображает жителей столицы – мужчину и женщину, спешащих по своим делам и мельком бросающих взгляды на прибывших в столицу иноземцев. Седобородый мужчина в тяжелой черной шубе и шапке с меховой опушкой ведет за руку молодую девушку в малиновой шубке, с повязанным под подбородком ярким платком. На мужчине темно-зеленые рукавицы; в одной руке он держит посох и связку пресловутых «лубочных» баранок. Художник избегает проработки узора на головном уборе девушки и дает его крупными локальными пятнами. Фигура стрельца, наполовину скрытого стеной деревянного (типичного для средневековой Москвы) срубного дома, обозначена малиновым цветом. Столь же фрагментарны одежды остальных москвичей, которые автор дает пятнами. Более детально решен костюм вышедшего на московский снег иностранца, однако конкретности его образу это не добавляет. Костюм заморского гостя, будучи объектом внимания персонажей картины, включен художником в общий, чистый, лишенный серебристых, «снежных» бликов, колористический строй картины.

Костюмы персонажей представляют собой лишь намеки на предметы одежды, и без того хорошо известные зрителю по работам предшественников С. В. Иванова, исторических живописцев XVIII–XIX вв. Все, что имеет отношение к костюму в этой картине – детализация, сложность колорита, пластическая моделировка, символика – становятся ненужными в контексте картины-впечатления, возникающего от мысли о тяжести и бессмысленности подневольного движения русской истории сквозь «вековой холод». История, теряя резкость, перестает быть живописным повествованием о конкретных людях и судьбах народа, становясь фрагментарным «сновидением», где человек оказывается не в фокусе. Костюм в русской исторической картине

начала XX в. оказывается единственным напоминанием о живом человеке в контексте истории, становясь тем, чем ранее становились для культуры редкие археологические находки.

Кроме того, костюм в исторической живописи начала XX в. становится ретранслятором смысла, сообщенного ему «языком картины». Этот язык, формируемый за счет цветовых и композиционных эффектов, не предполагает грамматического прочтения, но позволяет воспринимать произведение (объект герменевтического истолкования) на уровне эстетического переживания, формируя зрительское отношение к изображаемым событиям прошлого. Распознавание, чтение и расшифровка этого языка сегодня возможны благодаря герменевтическому подходу, имеющему дело с совокупностью образов живописного произведения.

Особый интерес для философской герменевтики¹, чье появление в качестве системы методов адекватного истолкования текстов относится к середине XIX в., представляет именно невербальный текст, каковым и является визуальный художественный образ. Согласно основоположнику современной филологической герменевтики Ф. Шлейермахеру, «герменевтику должно мыслить только в связи с искусством»². В искусствоведении XX–XXI вв. герменевтический подход активно использовался и продолжает использоваться: теоретиками и практиками герменевтики произведений искусства являлись М. Хайдеггер, Г. Гадамер, М. М. Бахтин, С. С. Аверинцев, Р. Барт. Согласно большинству герменевтических концепций, каждое произведение искусства обусловлено исторически и социально, поэтому для лучшего понимания его смысла, следует восстановить соответствующие культурно-исторический и социальный контексты.

Напомним, что «герменевтическим кругом» именуется принцип универсальности понимания, которое исчерпывается «одним-единственным

¹ См. Букреева А. Н. Герменевтический круг как метод интерпретации художественных образов // Ценности и смыслы. – М.: Институт эффективных технологий, 2017. – С. 142–155.

² Шлейермахер Ф. Герменевтика. – СПб: Европейский дом, 2004. – С. 42.

законом: целое понимается из частей, а часть только в связи с целым»¹. Принцип «герменевтического круга» используется для определения роли каждого из элементов сложносоставного языка картины, для формирования его цельности, а также для выявления функций каждого из них. Результат действия принципа – возможность психологической интерпретации произведения искусства. В отличие от грамматической, психологическая интерпретация не объективирует текст, но «заряжает его личностным содержанием, выявляя “субъективность” смысла»². При этом само понимание становится здесь не следствием субъективной оценки, но оказывается погружением в общий миф, «предание»³, наделяющее глубоким смыслом как прошлое, так и будущее – утверждал Г. Гадамер, реабилитировавший нерациональный подход к работе интерпретации. Именно нерациональность, запустившая процессы понимания и самопонимания личности, связала герменевтику с психологизированными интеллектуальными направлениями в искусстве. В свою очередь, принципы индивидуализма породили многочисленные модели герменевтического анализа художественных произведений. Так в западноевропейской живописи XX в. возник целый ряд направлений («измов»), конкуренция между которыми явилась причиной настоящей эстетической гонки. Наконец, новый, опосредованный смысл вкладывали в свои произведения и отечественные художники 1900-х гг., в том числе живописцы, работающие в историческом жанре. Они видели в костюмах не повод соблюсти исторические закономерности, соответствующие духу эпохи, как это делали мастера XVIII – XIX вв.

Язык русской исторической картины начала XX в., формируемый за счет цветовых и композиционных эффектов, не предполагает буквального прочтения, но позволяет воспринимать произведение на уровне эстетического (а, значит, и психологического) переживания. Между тем, возможности герменевтической интерпретации русской исторической картины и элементов ее языка, одним из которых является костюм,

¹ Шлейермахер Ф. Герменевтика. – СПб: Европейский дом, 2004. – С. 29.

² Там же.

³ Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс. – С. 345.

предшествовала история возникновения и становления исторического жанра, связанная с диктатом классицистических принципов, а также с институциональным давлением на мастеров со стороны единственной в стране академической художественной школы.

Будучи результатом обобщенной герменевтической интерпретации, костюм в контексте образности русской исторической живописи, к началу XX в. оказался редуцирован к обобщенному образу эпохи, на что указывал не только цвет, но и пластическое решение. Тогда же участие костюма в решении композиционно-колористического строя исторической картины вновь, как и во второй половине XVIII в., оказалось его основным предназначением. В итоге, из необходимости передать легенду или растолковать исторический сюжет, начала формироваться пластическая, колористическая и образная, самостоятельная художественная мысль.

Сегодня функцией культивации художественной мысли наделен костюм в российском историческом («костюмном») игровом кино. Еще в советской киноиндустрии историческое кино считали «экологической нишей»¹, где можно было проявить таланты историка и модельера, не слишком востребованные советской действительностью. «Мастера костюмного цеха живут давно минувшими эпохами, имея репутацию самых дотошных и въедливых до мелочей. Они убеждены: любая небрежность, историческое несоответствие могут разрушить впечатление от картины»² – утверждает кинорежиссер Виталий Мельников. Как известно, при решении ряда визуальных задач современные отечественные художники по костюмам до сих пор используют опыт русских живописцев, работавших в историческом жанре XVIII–XX вв. Вероятно, благодаря этому, у современного искусства создания костюма для кино (несмотря на то, что традиционно профессия художника по костюмам воспринималось как узкоспециальная), существует перспектива стать формообразующим: ведь это искусство определяет наше отношение как к давно минувшей, так и к

¹ См.: Виталий Мельников в телепередаче «Костюм в кино» // <https://www.5-tv.ru/programs/broadcast/502099/>

² Там же.

совсем недавней истории, а значит, оно уже «делает эстетику нашего времени»¹.

Выводы по главе 4

Таким образом, знаково-символические функции костюма, актуальные для исторической картины со второй половины XVIII до конца XIX вв., были редуцированы к единой функции обобщения художественного образа. К началу XX в. костюм, вобрав в себя все разнообразие функций, стал отождествляться с эпохой, к которой отсылал сюжет. Это привело к существенной трансформации роли костюма в исторической живописи, переосмысленной в модернистских категориях начала XX в.

Во-первых, канонические принципы организации исторической картины, актуальные для классицистической живописи, утратили свой смысл вместе с потерей Академией художеств ее статуса оплота единственной художественной школы. Во-вторых, проблема исторической достоверности изображения костюма перестала волновать как художников, так и публику из-за ее достаточной разработанности к началу XX в. В-третьих, проблема национальной принадлежности костюма в русской исторической живописи была решена в пользу выразительности и стилизации.

Между тем, использование костюма в организации композиционно-колористического строя исторической картины к началу XX в. оказалось столь же актуальным, как и во второй половине XVIII в., когда исторический жанр только зарождался. Однако теперь, в ходе поисков композиционного и цветового решений своих полотен русские художники руководствовались не канонами и не личной интуицией. Отечественные живописцы, работающие в жанре исторической живописи 1900-х гг., видели в костюмах не повод для использования цвета или инструмент для организации композиции.

¹ См.: Лев Лурье в телепередаче «Костюм в кино» // <https://www.5-tv.ru/programs/broadcast/502099/>.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации обобщен широкий спектр материалов, касающихся аспектов проблематики функций костюма в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в.

В ходе исследования, с учетом эволюции жанра анализируемых живописных полотен, были последовательно раскрыты теоретические и практические особенности изображения костюма и его элементов; выявлены функции костюма как средства создания образности исторической картины; выведено определение костюма в составе исторической картины; определено значение костюма в создании образов и формировании композиционно-колористического строя исторической картины.

Будучи социально детерминированными, знаково-символические функции костюма выражают особенности общественного устройства в определенный исторический период. Внутри заданной социальной структуры костюм как совокупность социальных маркеров наделяется стандартными функциями информирования и формирования.

Между тем, становясь одним из компонентов произведения изобразительного искусства, костюм начинает соотноситься с теми реалиями, которые это произведение призвано символизировать, а также с законами, которым оно подчиняется. Так, при выявлении функций костюма в станковой живописи необходимо учитывать жанровую принадлежность произведения.

Известно, что в контексте исторического жанра, костюм – не атрибут конкретного персонажа (каковым он является в портрете), но часть образа, подчиненная общей живописной драматургии и сценографии. Специфика исторической картины, которая представляет собой своеобразную «сцену» для реализации авторского замысла, позволяет говорить о двойной нагрузке на ее компоненты.

Так, костюм, наряду с интерьером и предметами быта, оказывается задействованным в формировании образности исторической картины как

знак определенной эпохи и как знак, указывающий на то, что эта эпоха уже подверглась авторскому переосмыслению.

Эволюция функций костюма в русской исторической картине второй половины XVIII–XIX в. прослеживается в постепенном освоении художниками принципов исторической закономерности в изображении исторических образцов и последующем восхождении от них к художественно значимой образности; а также в изменении характера костюма как средства формирования композиционно-колористического строя картины от смыслополагающего к интенциональному (дающему повод к субъективной интерпретации).

Намеченные в результате настоящего исследования ключевые точки позволили увидеть цикличность в развитии русской исторической живописи. Также стало понятно, что основа метода освоения ею функций костюма – редукция. Начало эволюции функций костюма в контексте универсального исторического жанра в живописи положили условные драпировки, ставшие поводом для использования художниками XVIII и XIX вв. языка исторической картины. Тогда же начинает проявляться влияние костюма на степень освоенности живописцами этого языка. Необходимость изложить суть легендарного сюжета с помощью колористического решения костюмов и участия их в построении композиции стала основой для развития образной мысли художников.

Расширение диапазона функций костюма началось с первыми живописными экспериментами академистов с сюжетами из древней истории. С первой трети XIX в., исторические закономерности в изображении костюма становятся частью академического канона. Так начался диалог классицистической традиции и тенденций эпохи романтизма, которые использовались живописцами для поиска собственной творческой идентичности. В этих поисках был задействован и костюм.

В связи с завершением истории русского академизма первой половины XIX в. и ослаблением внимания к нравственно-воспитательной роли

исторической картины, костюм все чаще используется для передачи индивидуальных характеристик персонажей.

Со второй половины XIX в. отечественная живопись начинает шире интерпретировать исторический жанр, в результате чего костюм перестает ассоциироваться исключительно с античными образцами и их стилизацией. Тогда же русское искусство, все еще остающееся элитарным, восприняло идею об освоении русской истории и национальной культуры. Благодаря этому понятие «костюм» в живописи смогло оформиться в определенную систему представлений. Основу этой системы составили знания о праздничном народном, боярском и городском костюмах.

Таким образом, вторая половина XIX в. в полной мере открыла русской исторической живописи знаково-символический функциональный потенциал костюма. Таковы функции:

- указания возраста;
- указания пола;
- выражения бытовых различий в сфере семейных отношений;
- указания на вид занятий;
- формирования художественного образа;
- праздничная;
- обрядовая;
- сословная;
- отражения национальной принадлежности;
- указания на вероисповедание.

Используя перечисленные знаково-символические функции костюма, наряду с уже освоенной возможностью рассказывать с его помощью о внутреннем мире и судьбе персонажа, «передвижники» задействовали костюм в обобщении образов и создании изобразительной метафоры исторической картины.

Заключительная точка в хронологии настоящего исследования – конец XIX – начало XX в., когда костюм оказался свидетелем стилевой

целостности и жанровой принадлежности исторической картины. Его трактовка как символа эпохи, событие из которой он был призван иллюстрировать и эстетизировать в составе «картин-впечатлений», сопровождалась полной освоенностью живописцами всех известных к началу XX в. функций костюма.

Влияние импрессионизма на отечественную живопись конца XIX – начала XX в. привело к отказу русских художников соблюдать строгие исторические закономерности в изображении костюмов. Между тем, к началу XX в. участие костюма в решении композиционно-колористического строя исторической картины вновь (как и во второй половине XVIII в.) оказывается его основным предназначением.

Предварительный вывод, к которому приходит настоящее исследование, формулируется следующим образом: костюм в русской исторической живописи, чье развитие пришлось на период со второй половины XVIII до конца XIX в., в начале XX в. оказался редуцированным к обобщенному образу эпохи.

Последствия подобной редукции можно сформулировать следующим образом.

Во-первых, костюм оказался частью образа эпохи, а не отдельной личности.

Во-вторых, необходимость достоверной передачи реальных образцов исторического, народного, боярского и городского костюмов сменилась необходимостью создания высокохудожественного образа.

В-третьих, «национальное» в костюме сменилось «мифом» о национальном. Появление этого мифа подготовили не исторические, археологические или этнографические открытия, но интерес художников к народным промыслам и декоративно-прикладному искусству.

Завершением диссертации становится вывод о становлении в конце XIX в. нового языка русской исторической картины. Появление этого языка обусловил метафорический характер образов исторической живописи, в

создании которых участвовал костюм, чьи формы и функции были изменены в процессе обобщения и упрощения. Новая образность позволила зрителю отойти от буквального истолкования исторической картины и начать вкладывать в нее свой собственный, ассоциативный смысл.

Таким образом, пройденный исторической картиной и костюмом как одним из ее основных элементов эволюционный процесс, представляет собой восхождение от знака к метафоре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алленов, М. М. Василий Суриков / М. М. Алленов. – М.: Слово, 1998. – 95 с.
2. Алленов, М. М. История русского искусства. Искусство XVIII – начала XX в. / М. М. Алленов. – М.: Белый город, 2006. – 503 с.
3. Алленова, Е. М. Илья Репин: жизнь и творчество / Е. М. Алленова. – М.: Белый город, 2007. – 63 с.
4. Алпатов, М. В. Композиция в живописи. Исторический очерк / М. В. Алпатов. – М.; Л.: Искусство, 1940. – 129 с.
5. Алпатов, М. В. Немеркнувшее наследие / М. В. Алпатов. – М.: Просвещение, 1990. – 303 с.
6. Алпатов, М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства / М. В. Алпатов – М.: Академия Художеств СССР, 1963. – 424 с.
7. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства: В 2-х кн. / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – Кн. 1. – 216 с.; Кн. 2. – 328 с.
8. Андреева А. Ю. История костюма: Эпоха. Стиль. Мода: от Древ. Египта до модерна / А. Ю. Андреева, Г. И. Богомолов. – СПб.: Паритет, 2001. – 119 с.
9. Андреева А.Ю. Русский народный костюм: путешествие с севера на юг / А. Ю. Андреева. – СПб.: Паритет, 2006. – 134 с.
10. Андрей Петрович Рябушкин: Альбом / авт.-сост. Н.Г. Машковцев. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 32 с.
11. Антипин, Л. Н. М. В. Ломоносов – художник: мозаики. Идеи живописных картин из русской истории / Л. Н. Антипин. – М.: Сказочная дорога, 2016. – 125 с.
12. Аптекарь, М. Б. Русская историческая живопись / М. Б. Аптекарь. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 101 с.
13. Араасс, Д. Деталь в живописи / Д. Араасс. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 464 с.

14. Арбитман, Э. Д. Жизнь и творчество Н. Н. Ге / Э. Д. Арбитман. – Волгоград: ПринТерра, 2007. – 320 с.
15. Артемов, В. В. Русские художники. – М.: РОСМЭН-ПРЭСС, 2003. – 384 с.
16. Артемов, В. В. Рябушкин / авт. текста В. В. Артемов. – М.: Белый город, 2004. – 47 с.
17. Арутюнян, Ю. И. Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи / Ю. И. Арутюнян // Вестник СПбГУКИ. – 2013. – № 1. – С. 90–98.
18. Архангельская, А. И. Выдающийся русский живописец В. Г. Перов / А. И. Архангельская; Всесоюз. об-во по распространению полит. и науч. знаний. – М.: Знание, 1957. – 22 с.
19. Ацаркина, Э. Н. Карл Павлович Брюллов: Жизнь и творчество / Э. Н. Ацаркина. – М.: Искусство, 1963. – 534 с.
20. Айзенман Т. С., Ройтенберг О.О. Русская историческая живопись / Всесоюз. дом нар. творчества им. Н.К. Крупской. Курсы заоч. обучения. Отд-ние рисунка и живописи. – М., 1955. – 44 с.
21. Бабияк, В. В. Русский академический учебный рисунок (XVIII–начало XX в.): дис. д -ра искусствоведения: 17.00.04 / Бабияк Вячеслав Вячеславович. – СПб., 2005. – 370 с.
22. Басова, М. В. В. М. Васнецов и его последователи: живопись, графика, декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX в. из собрания ГМИР: каталог / М. В. Басова. – СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2013. – 115 с.
23. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре / А. К. Байбурин. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с.
24. Беловинский, Л. В. Типология русского народного костюма / Л. В. Беловинский. – М., 1997. – 48 с.
25. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

26. Бенуа, А. Н. История живописи всех времен и народов / А. Н. Бенуа. – СПб.: Нева, 2003. – Т.1 – 544 с.; Т. 2. – 512 с.; Т. 3. – 512 с.
27. Бенуа, А. Н. История русской живописи в XIX в. / А. Н. Бенуа. – М.: Республика, 1995. – 448 с.
28. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: В 5-ти кн., 2-х т. / А. Н. Бенуа; подгот. изд. Н. И. Александрова; отв. ред. Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1993. – 711 с.
29. Бенуа, А. Н. Чем могла бы быть Академия художеств в настоящее время. Доклад на общем собрании Академии художеств. 3 января 1912 г. (Печатается в сокращении) / А. Н. Бенуа // Декоративное искусство. – 2003. – № 9–10.
30. Бердник, Т. О. Архитектоника костюма: (Социокультурная динамика): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Бердник Татьяна Олеговна; Рост. гос. ун-т. – Ростов н/Д, 2004. – 28 с.
31. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2007. – 1326 с.
32. Близкое былое: сборник по материалам конференции «В. И. Суриков и художественная культура» / отв. ред.: Т. Л. Карпова. – М.: ГИИ, 2009. – 191 с.
33. Блохина, И. В. Всемирная история костюма, моды, и стиля / И. В. Блохина. – Минск: Харвест, 2007. – 399 с.
34. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М.: Искусство, 1971. – 511 с.
35. Богатырев, П. Г. Народная культура славян / П. Г. Богатырев. – М.: ОГИ, 2007. – 364 с.
36. Богдан, В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX в. / В.-И. Т. Богдан; Научно-исследовательский музей Российской Акад. художеств. – СПб.: Научно-исследовательский музей Российской Акад. художеств, 2007. – 364 с.

37. Богданов, М. А. О творчестве художника в кинематографе / М. А. Богданов. – М.: ВГИК, 1975. – 79 с.
38. Богданов М. А. Жизнь и ее воспроизведение художником фильма. – Вып. 1. / М. А. Богданов, Г. А. Мясников – М.: Искусство, 1959. – 390 с.
39. Богомолов, В. Б. История костюма и орнамента восточных славян: метод. указ. к семинарским занятиям по курсу «История костюма и материальной культуры» / В. Б. Богомолов. – Омск, 1990. – 24 с.
40. Бочаров, И. Н. Карл Брюллов: Итал. Находки / И. Н. Бочаров, Ю. П. Глушакова. – М., 1977. – 48 с.
41. Бойко, А. Г. Произведение изобразительного искусства как предмет искусствознания и музейной педагогики второй половины XIX – XX вв.: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Бойко Алексей Григорьевич. – СПб., 2003. – 20 с.
42. Бойко, Н. П. Василий Иванович Суриков. Меншиков в Березове // Истории знаменитых полотен / Н. П. Бойко. – Ростов н/Д, 2006. – С. 131–135.
43. Брук, Я. В. У истоков русского жанра / Я. В. Брук. – М.: Искусство, 1990. – 268 с.
44. Брун, В. История костюма / В. Брун, М. Тильке. – М.: Искусство, 2006. – 463 с.
45. Брюллов (Выставка произведений). Каталог выставки: к 150-летию со дня рождения. 1799–1949. – М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1949. – 152 с.
46. Брюллов-путешественник: Альбом репродукций / авт. текста Е. Смирнова. – М.: Сов. художник, 1969. – 23 с.
47. Букреева, А. Н. Герменевтический круг как метод интерпретации художественных образов / А. Н. Букреева // Ценности и смыслы. – М.: Институт эффективных технологий, 2017. – С. 142–155.
48. Буракова, А. Л. Великий художник-гуманист. К 25-й годовщине со дня смерти И.Е. Репина. Каталог выставки произведений И. Е. Репина /

А. Л. Буракова; Астрахан. обл. картинная галерея. Астраханск. обл. союз советск. худож. – Астрахань, 1955. – 12 с.

49. Быстрова, Я. В. Символические функции костюма в культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Быстрова Яна Васильевна; Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2003. – 18 с.

50. Валентин Серов: каталог. К 125-летию со дня рождения / Гос. Третьяк. галерея, Гос. Рус. Музей. – Л.: Аврора, 1991. – 199 с.

51. Валентин Серов. К 150-летию со дня рождения: каталог выставки, Москва, 16 сентября 2015 – 17 января 2016 / авт. ст.: О. Д. Атрощенко и др. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. – 389 с.

52. Валери П. Об искусстве: сб. / пер. с фр.; изд. подготовил В. М. Козовой. – М.: Искусство, 1993. – 584 с.

53. Валицкая, А. П. Проблемы романтизма в русской живописи первой трети XIX в.: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Валицкая Алиса Петровна. – Л., 1972. – 14 с.

54. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.

55. Ванькович, С. М. Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации / С. М. Ванькович. – М.: Аватар, 2015. – 179 с.

56. Василий Дмитриевич Поленов: жизнь и творчество: к 165-летию со дня рождения / Гос. мемориал. ист.-худож. и природ. музей-заповедник В.Д. Поленова; сост.: Е.Е. Каштанова, П.Л. Булыгин. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова, 2009. – 27 с.

57. Василий Иванович Суриков: Кол. краснояр. музеев: Сб. / Упр. культуры Администрации г. Красноярска и др.; Авт.-сост.: А.А. Абисова, Е.Ю. Безызвестных. – Красноярск, 2002. – 223 с.

58. Васнецов, В. М. Виктор Васнецов: книга-альбом / авт. текста Элеонора Пастон. – М.: Белый город, 2004. – 64 с.

59. Васнецов Виктор Михайлович. Выставка картин. Каталог Выставки картин В.М. Васнецова: 1899 г. Февр. – СПб., 1899. – 2 л.
60. Вдовин, Г. В. Заслужить лицо: этюды о русской живописи XVIII в. / Г. В. Вдовин. – М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 374 с.
61. Верещагина, А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. – М.; Л.: Искусство, 1960. – 172 с.
62. Верещагина, А. Г. К истории Академии художеств в России второй половины XIX в. // Русское искусство Нового времени: исследования и материалы: сб. ст. / под ред. И.В. Рязанцева. Вып. 2. – М.: 1996. – С. 171 – 196.
63. Верещагина, А. Г. Критики и искусство: очерки истории рус. худож. критики середины XVIII–первой трети XIX в. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 739 с.
64. Верещагина, А. Г. Русская историческая живопись и проблемы искусства «шестидесятых годов» XIX в.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1976. – 59 с.
65. Верещагина, А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XIX в. – Л.: Искусство, 1973. – 204 с.
66. Вейс, Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. История одежды и утвари в средние века. – Т. 2. – Ч. 2: Европейские народы. – М.: Типография Грачева и Комп., 1875. – 74 с.
67. Виктор Михайлович Васнецов (Выставка произведений). Каталог выставки произведений В.М. Васнецова (из частных собраний), посвященной 100-летию со дня рождения художника. – М.: Сов. художник, 1948. – 29 с.
68. Виктор Михайлович Васнецов в Москве, выставка. Каталог выставки «Виктор Михайлович Васнецов в Москве» из коллекции филиала Музея истории и реконструкции г. Москвы, Дома-Музея В.М. Васнецова и частных собраний: (К 135-летию со дня рождения художника). – М., 1983. – 5 с.

69. Виппер, Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. / Б. Р. Випер. – М.: Искусство, 1966. – 276 с.
70. Вздорнов, Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX в. / Г. И. Вздорнов. – М.: Искусство, 1986. – 384 с.
71. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10-ти т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2005–2009. – Т. 3.– 752 с.; Т. 4. –912 с.; Т.8. – 848 с.; Т.9. – 768 с.
72. Власов, В. Г. Стили в искусстве: словарь: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство: В 3-х т. / В. Г. Власов. – СПб.: Кольна, 1995–1997. – Т. 1. – 1995. – 672 с.; Т. 2. – 1996. – 543 с.; Т. 3. – 1997. – 655 с.
73. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 143 с.
74. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1985. – 211 с.
75. Воробьева, Л. И. «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе». Картина Г.Г. Мясоедова / Л. И. Воробьева; Перм. гос. худож. галерея. – Пермь, 1960. – 9 с.
76. Воронихина, Л. Н. Русская живопись XVIII в.: Кн. для чтения с коммент. / Л. Н. Воронихина, Т. М. Михайлова. – М.: Рус. яз., 1989. – 229 с.
77. Врангель, Н. Н. Каталог старинных произведений искусства, хранящихся в Императорской Академии художеств / Н. Н. Врангель // Старые годы. 1908. Приложение. – СПб.: Тип «Сириус», 1908. – 138 с.
78. Воспоминания о выставке в Санкт-Петербургской Академии художеств // Живописная русская библиотека: В 2 т. Т.2. – СПб., 1857. – С. 231 – 232.
79. Гагарин, Г. Г. Воспоминания князя Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове: К 100-летию со дня рождения Брюллова / Г. Г. Гагарин. 1799–1899. – СПб., 1900. – 54 с.

80. Гадамер, Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс. – 704 с.
81. Гангур, Н. А. Традиционный костюм черноморского казачества (конец XVIII в. – 1860 г.) / Н. А. Гангур, А. В. Шаповалова. – 2-е изд., испр. – Краснодар: Традиция, 2012. – 221 с.
82. Гаршин, В. М. Красный цветок. Рассказы. – СПб.: Лениздат, 2013. – 414 с.
83. Ге (Выставка произведений). Николай Николаевич Ге.: Выставка произведений: Каталог / предисл. М. Факторович. – Киев: Изомузгиз, 1958. – 80 с.
84. Ге, Н. Н. Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. – М.; СПб., 1904. – 6 с. текста, 105 отд. л. изобр.
85. Герасимова, Ю. Л. История костюма и моды: учеб. пособие / Ю. Л. Герасимова; М-во образования Рос. Федерации, Ом. гос. ин-т сервиса. Каф. «Дизайн костюма». – Омск: ОГИС, 2002. – 97 с.
86. Гессен, В. В. Г. Перов. Каталог выставки в Государственном Русском Музее к столетию со дня рождения. – Л., 1934. – 27 с.
87. Гибель Помпеи: сб / сост. и коммент. Л.Г. Лебедева. – СПб.: Иван Федоров, 1998. – 127 с.
88. Гиляровская, Н. В. Русский исторический костюм для сцены: Киевск. и Моск. Русь / сост. Н. В. Гиляровская. М.; Л.: Искусство, 1945. – 140 с.
89. Гнедич, П. П. История искусств: В 3 т. / П. Н. Гнедич. – СПб.: Тип. А.Ф. Маркса, 1897. – Т. 3. – 724 с.
90. Гоголь, Н. В. Полн. собр. сочинений и писем: В 23-ти т. – М., 1952. – Т. 18. – 922 с.
91. Головина, Л. В. Русская живопись первой половины XIX в. / Л. В. Головина; Гос. Третьяков. галерея. – М.: Аир-Арт, 2002. – 32 с.
92. Гольдштейн, С. Н. В.И. Суриков / С. Н. Гольдштейн; Гос. Третьяков. галерея. – М.: Гос. Третьяков. галерея, 1941. – 60 с.

93. Гольдштейн, С. Н. Произведения В.И. Сурикова в оценке современной ему художественной критики: Доклад на Второй Науч. конференции Акад. художеств СССР / С. Н. Гольдштейн. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1949. – 20 с.

94. Голыженков, И. А. Европейский солдат за 300 лет, 1618–1918: Энцикл. воен. Костюма/ И. А. Голыженков, Б. С. Степанов; худож. О. Пархаев. – М.: Изографус ЭКСМО-пресс, 2001. – 239 с.

95. Гольдман И. Л. Искусствоведение в современном гуманитарном знании и художественном образовании в России (1990–2000-е гг.): автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.09 / Гольдман Ирина Леонидовна. – СПб., 2008. – 27 с.

96. Гор, Г. С. Суриков / Г. С. Гор, В. Н. Петров. – М.: Молодая гвардия, 1955. – 224 с.

97. Гордон, Е. С. Русская академическая живопись второй половины XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Гордон Елена Сергеевна; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1985. – 24 с.

98. Горина, Т. Н. Илларион Михайлович Прянишников: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Горина Татьяна Николаевна; Акад. художеств СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств. – М., 1953. – 16 с.

99. Горностаев, И. И. История костюма в древнехристианскую и византийскую эпохи: Лекции И. И. Горностаева / И. И. Горностаев. – СПб., 1864. – 150 с.

100. Государственная Третьяковская галерея. Сводный каталог собрания в четырех сериях: Серия «Живопись XVIII–XX вв.». – Т. 2: Живопись XVIII в. – М.: Красная площадь, 1998. – 336 с.; Т. 3: Живопись первой половины XIX в. – М.: Сканрус, 2005. – 482 с.; Т. 4. Кн. 1: Живопись второй половины XIX в. – М.: Красная площадь, 2001. – 527 с.; Т. 4. Кн. 2: Живопись второй половины XIX в. – М.: Красная площадь, 2001. – 559 с.; Т. 5. Живопись конца XIX – начала XX в. – М.: Сканрус, 2005. – 526 с.

101. Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель: И. Е. Репин. В. И. Суриков. В. М. Васнецов. – М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1952. – 164 с.

102. Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова: Альбом. – М.: Изогиз, 1957. – 48 с.

103. Государственный Русский музей. Живопись XVIII–XX вв. Каталог в 15 т. – Т. 1: Живопись XVIII в. – СПб.: PalaceEditions, 1994. – 206 с.; Т. 2: Живопись. Первая половина XIX в. А–И. – СПб.: PalaceEditions, 2002. – 254 с.; Т. 3: Первая половина XIX в. К–Я. – СПб.: PalaceEditions, 2007. – 270 с.; Т. 5: Живопись. Вторая половина XIX в. А–И. – СПб.: PalaceEditions, 2014. – 178 с.; Т. 8: Живопись. Первая половина XX в. А–В. – СПб.: PalaceEditions, 1997. – 141 с.; Т. 9: Живопись. Первая половина XX в. Г–И. – СПб.: PalaceEditions, 2000. – 151 с.; Т. 10: Живопись. Первая половина XX в. К. – СПб.: PalaceEditions, 2008. – 142 с.; Т. 11: Живопись. Первая половина XX в. Л–М. – СПб.: PalaceEditions, 2011. – 161 с.; Т. 12: Живопись. Первая половина XX в. Н–Р. – СПб.: PalaceEditions, 2013. – 283 с.; Т. 13: Живопись. Первая половина XX в. С–Я. – СПб.: PalaceEditions, 2015. – 263 с.

104. Грабарь, И. Э. История русского искусства / И. Э. Грабарь. – М.: АСТ, 2009. – 288 с.

105. Грабарь, И. Э. Репин: монография в 2-х т. / И. Э. Грабарь. – М.: Изогиз, 1937. – 316 с.

106. Градова, К. В. Театральный костюм. Кн. 2-я: Мужской костюм / К. В. Градова, Е. А. Гутга Е. А. – М.: Союз театральных деятелей, 1987. – 351 с.

107. Грановский, И. Н. Художник Сергей Васильевич Иванов: автор. дис. ... канд. искусствоведения / Грановский Илья Ноевич; Моск. ордена Ленина гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Ист. фак. – М., 1955. – 16 с.

108. Грачева, С. М. Отечественная художественная критика XX в.: вопросы теории, истории, образования: автореф. дис. д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Грачева Светлана Михайловна. – СПб., 2010. – 42 с.

109. Гребко, М. Г. Воскресная беседа. Фельетон / М. Г. Гребко // Сын отечества – 1887. – Вып. 61. – С. 89.
110. Григорий Угрюмов. Альманах – СПб.: Palace Editions, 2014. – 72 с.
111. Григорьев, И. И. Русская живопись XVIII в. / И. И. Григорьев. – М.: Аир-Арт, 2001. – 31 с.
112. Григорьян, И. И. Русская живопись XVIII в. / И. И. Григорьян; Гос. Третьяков. галерея. 4-е изд., испр. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2008. – 32 с.
113. Григорьян, И. И. Русская историческая живопись / И. И. Григорьян. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 96 с.
114. Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. – М.: Ad Marginem, 2013. – 168 с.
115. Гройс, Б. О новом. Опыт экономики культуры / Б. Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 260 с.
116. Гройс, Б. Русский космизм. Антология / Б. Гройс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 336 с.
117. Давыдова, В. В. Костюм в пространстве культуры / В. В. Давыдова // Серия Symposium. Виртуальное пространство культуры. Вып. 3: матер. науч. конфер. 11–13 апреля 2000 г., Санкт-Петербургское философское общество, – СПб., 2000. – С. 191–195.
118. Давыдова В.В. Типология костюма / В. В. Давыдова // Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Вып. 1. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 117–118.
119. Даниэль. С. От иконы до авангарда: Шедевры русской живописи / С. Даниэль. – СПб.: Азбука, 2000. – 368 с.

120. Делакура Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках / вступ. ст. В. Н. Прокофьева. – М.: Издательство академии художеств СССР, 1960. – 284 с.
121. Дмитриев, В. Николай Николаевич Ге / В. Дмитриев. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1913. – 43 с.
122. Долгополов, И. В. Мастера и шедевры: В 6-ти т. / И. В. Долгополов. – М.: ТЕРРА, 2000. – 2152 с.
123. Дружинин, С. Н. Картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» / С. Н. Дружинин. – М., 1960. – 40 с.
124. Дуванова, Е. В. Константин Маковский / авт. текста Е. В. Дуванова. – М.: Белый город, 2008. – 47 с.
125. Евдокимов, И. В. В. И. Суриков / И. В. Евдокимов. – М.: Искусство, 1940. – 224 с.
126. Евстратова, Е. Н. Репин, Суриков, Васнецов: летописцы русской живописи / Е. Н. Евстратова, Л. А. Ефремова, Т. В. Постникова. – М.: ОЛМА, 2013. – 304 с.
127. Ефимова, Л. В. Костюм в России XV–начало XX в. / Л. В. Ефимова, Т. С. Алешина, С. Ю. Самонин. – М.: Арт-Родник, 2000. – 231 с.
128. Жабрева, А. Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI–XVII вв. / А. Э. Жабрева. – СПб.: Петербургское востоковедение БАН, 2016. – 480 с.
129. Жерико о себе и современники о нем / вступ. ст. В. Н. Прокофьева. – М.: Издательство академии художеств СССР, 1962. – 128 с.
130. Живопись XVIII в.: каталог/ авт.-сост. О. А. Алленова и др.; авт. вступ. ст. Л. А. Маркина отв. ред. Л. И. Иовлева. – М.: Красная площадь, 1998. – 334 с.
131. Живопись второй половины XIX в. Painting of the Second Half of the 19th Century: каталог / авт.-сост. О. А. Атрощенко и др.; отв. ред. Л. И. Иовлева. – М.: Красная площадь, 2006. – 559 с.

132. Живопись второй половины XIX в.: путешествие по галерее / Государственная Третьяковская галерея; авторы-составители: С. Л. Капырина, Г. С. Чурак. – Изд. 2-е, доп., перераб. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. – 190 с.

133. Живопись конца XIX – начала XX вв: каталог / авт.-сост. Н. Б. Автономова и др.; авт. вступ. ст. А. П. Гусарова отв. ред. Я. В. Брук, Л. И. Иовлева. – М.: СКАНРУС, 2005. – 526 с.

134. Живопись русских художников второй половины XIX – начала XX вв: Из собр. Гос. мемор. музея А.В. Суворова: кат. выст / сост.: Е. В. Жукова и др.; вступ. слово: А. И. Кузьмин. – СПб: Гос. мемор. музей А.В. Суворова С.-Петербур. фонд культуры, 2003. – 39 с.

135. Живопись художников России XVIII – начала XX в. в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств имени И. И. Машкова: каталог / Волгогр. музей изобразит. искусств имени И.И. Машкова (ВМИИ); авт.-сост.: И.В. Кострыкина. – Волгоград: Издатель, 2013. – 195 с.

136. Жилина, Н. В. Архаический головной убор / Н. В. Жилина // *Stratumplus* Р. Р. Университет Высшая антропологическая Школа. – 2010. – № 6. – С. 255–267.

137. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И. Е. Забелин. – М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 1056 с.

138. 135. Забелин И.Е. Домашняя жизнь русских цариц / И. Е. Забелин. – М.: Эксмо, 2007. – 695 с.

139. Забродина, Г. Д. Синергия архитектуры и костюма в пространстве культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Забродина Галина Дмитриевна; Саратов. гос. техн. ун-т. – Саратов, 2003. – 20 с.

140. Записки ректора и профессора Академии художеств Ф. И. Иордана / предисл. С. П. Виноградова. – М.: 10-я Гос. тип., 1918. – 394 с.

141. Зарецкий, Ю. П. Стратегии понимания прошлого: теория, история, историография. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 384 с.
142. Захаржевская, Р. В. История костюма. – М.: Рипол Классик, 2005. – 306 с.
143. Зедльмайр, Г. Проблемы интерпретации // Вопросы искусствознания. Вып. 1. – М., 1998. – С. 490 – 524.
144. Зограф, Н. Г. Н. Н. Ге. «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». – М.: Искусство, 1959. – 1 л., слож. в 8 с.
145. «Золотой осмнадцатый...»: русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании: сб. ст. / С. – Петерб. гос. ун-т, ист. фак., каф. истории искусства; редкол.: д. искусств. Т.В. Ильина и др. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. – 183 с.
146. Зонова, З. Т. Григорий Иванович Угрюмов / З. Т. Зонова. – М.: Искусство, 1966. – 116 с.
147. Иванов С. В. Альбом репродукций / авт.-сост. и авт. вступ. статьи И. Н. Грановский. – М.: Сов. художник, 1964. – 18 с.
148. Ильина, Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. – М.: Высшая школа, 2000. – 368 с.
149. Ильина, Т. В. «На переломе». Русское искусство середины XVIII в. К 300-летию со дня рождения императрицы Елизаветы Петровны / Т. В. Ильина. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. – 237 с.
150. Ильина, Т. В. Русское искусство XVIII в. / Т. В. Ильина, Е. Ю. Станюкевич-Денисова. – М.: Юрайт, 2015. – 611 с.
151. Илья Ефимович Репин / ст. Д. Сарабьянова о творчестве художника и репродукции с его произведений. – М.: Изогиз, 1956. – 15 с.
152. Илья Репин. Каталог выставки, Москва, 16 марта–18 августа 2019. Государственная Третьяковская галерея / сост.: С. В. Аксенова и др. авт. ст.: Т. П. Бородина и др. – М., 2019. – 588 с.

153. Илья Репин / Третьяковская галерея; авторы-составители: Н.В. Буянова, Е.А. Теркель; редактор: П. П. Суворова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. – 23 с.
154. Императорская Академия художеств. Вторая половина XIX–начало XX в.: Альбом / сост. и авт. вст. ст. А. Г. Верещагина и др. – М.: Изобраз. искусство. – 343 с.
155. Императорская Академия художеств. Музей. Русская живопись / сост. С. К. Исаков. – Петербург: Унион, 1915. – 370 с.
156. Иоффе И. И. Репин и русский реализм: тез. докл. / И. И. Иоффе; науч. сессия, посвящ. 125-летию Ленингр. ун-та. – Л., 1941. – 2 с.
157. Иоффе, И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – Л.: ОГИЗ-ЛЕНИЗОГИЗ, 1933. – 570 с.
158. История костюма / (серия «Учебники XXI века»). – Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 416 с.
159. История России в картинах современных художников: иллюстрированный альбом: 400 иллюстраций / В. И. Добреньков, д.филос.н., проф., предисл.; Ю. Медведев, текст. – М.: Фонд памяти Марии, 2007. – 429 с.
160. История русской живописи XVIII в. – М.: Белый город, 2006. – 127 с.
161. История русского искусства: в 2 т. – Т. 1: Искусство X – первой половины XIX в. / ред. М. М. Ракова, И. В. Рязанцев. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 361 с.
162. История русского искусства / ред. В. И. Плотникова. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 400 с.
163. Историческая картина в русской живописи / ред. Астахов Н. В., – М.: Белый город, 2008. – 936 с.
164. Калитина, Н. Н. Эпоха реализма во французской живописи Н. Н. Калитина. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1972. – 316 с.

165. Каган, М. С. Художественная критика и научное изучение искусства / М. С. Каган // Советское искусствознание. – 1976. – № 1. – С. 318–343.
166. Каганович, А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия / А. Л. Каганович. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – 320 с.
167. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский . – М.: Издательство Э., 2016. – 160 с.
168. Кантор, А. М. О стиле и стилистическом анализе / А. М. Кантор // Советское искусствознание'77. Вып. 1. – М.: Сов. художник, 1978. – С. 248–255.
169. Карамзин, Н. М. Избранные сочинения. – М.; Л., 1964 г. – Т. 2. – 591 с.
170. Карев, А. А. Искусство XVIII в. в России: учеб. пособ. / А. А. Кареев. – М.: Прометей, 1994. – 192 с.
171. Карев, А. А. Классицизм в русской живописи / А. А. Карев. – М.: Белый город, 2003. – 312 с.
172. Карев, А. А. Образ Александра Невского в русской живописи XVIII–XX вв. / А. А. Карев // Александр Невский. Государь, дипломат, воин. – М., 2010. С. 288–289.
173. Карев, А. А. Портреты Лосенко. О средствах характеристики модели в эпоху классицизма / А. А. Карев // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX вв. / отв. ред. Г. Г. Пospelов. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – С. 93–100.
174. Карл Брюллов в Третьяковской галерее: живопись. Рисунок. Акварель: альбом / авт. и сост.: О. А. Алленова, Е. Л. Плотникова. – М.: Трилистник, 2000. – 128 с.
175. Карл Брюллов: из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга: каталог произведений / авт. ст., аннот. и сост.: Григорий Голдовский. – СПб.: Palace Editions, 2013. – 112 с.

176. Картинная галерея Императорской академии художеств. Каталог оригинальным произведениям русской живописи / сост. А. И. Сомов. – СПб., 1872. – Т. 1. – 260 с.
177. Каршинова, Л. В. Русский народный костюм: универсальный подход / Л. В. Каршинова. – М.: Белые альвы, 2005. – 63 с.
178. Кашина, Н. В. Жанр как самостоятельная категория / Н. В. Кашина. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
179. Келли, Ф. История костюмов и доспехов. От крестоносцев до придворных щеголей / Ф. Келли, Р. Швабе. – М.: Центрполиграф, 2007. – 216 с.
180. Кеменов, В. С. В. И. Суриков: историческая живопись 1870–1890 / В. С. Кеменов. – М.: Искусство, 1987. – 568 с.
181. Кеменов, В. С. Живопись и графика В.И. Сурикова, 1887–1916: по материалам II тома «Историческая живопись В.И. Сурикова» В. С. Кеменова из архивного фонда Музея-усадьбы В.И. Сурикова / вступ. ст. Н. А. Черкасова, Е. Ю. Безызвестных. – Красноярск: Поликор, 2018. – 210 с.
182. Кеменов, В. С. Историческая живопись В. И. Сурикова 70–80-х гг: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Кеменов Владимир Семенович; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств АН СССР. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. – 28 с.
183. Кипренский (Выставка произведений). Выставка произведений О. А. Кипренского, посвященная столетию со дня смерти (1886–1936): Каталог / предисл.: Г. Е. Лебедев; Гос. рус. музей. – Л., 1936. – 35 с.
184. Киреева, Е. В. История костюма. Европейские костюмы от античности до XX в. / Е. В. Киреева. – М.: Просвещение, 1970. – 165 с.
185. Киреева, Е. В. История костюма и театр: Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. Искусствоведения / Киреева Елена Викторовна; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1972. – 30 с.

186. Кириченко, Е. И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII–XX вв. / Е. И. Кириченко. – М.: Галарт, 1997. – 430 с.

187. Кирсанова, Р. М. Костюм в русской художественной культуре / Р. М. Кирсанова. – М.: Большая Советская Энциклопедия, 1995. – 384 с.

188. Кирсанова, Р. М. Портрет неизвестной в синем платье / Р. М. Кирсанова. – М.: Кучково поле, 2017. – 544 с.

189. 186. Кирсанова, Р. М. Русский костюм и быт XVIII–XIX вв. / Р. М. Кирсанова. – М.: Слово, 2002. – 219с.

190. Кирсанова, Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX в. / Р. М. Кирсанова. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 384 с.

191. Кислякова, И. В. Орест Кипренский: Эпоха и герои: Альбом: К 200-летию со дня рождения О. А. Кипренского / И. В. Кислякова. – 2-е изд., доп. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 143 с.

192. К истории Академии художеств (Письма К. А. Ухтомского к Н. А. Рамазанову) // Русский архив. – 1907. – № 4. – С. 523–569.

193. Клементьева, Е. Б. Орест Кипренский / Е. Б. Клементьева; Гос. Третьяк. галерея. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2016. – 47 с.

194. Ключевский В.О. Сочинения: В 9-ти т. – Т. 1. Курс русской истории. Ч. 1 / под ред. В. Л. Янина; предисл. В. Л. Янина, В. А. Александрова; послесл. и коммент. составили В. А. Александров, В. Г. Зими́на. – М.: Мысль, 1987. – 430 с.

195. Коваленко, Т. В. Эволюция театральной жизни. Опыт информационно-культурологического осмысления / Т. В. Коваленко. – М.: Либроком, 2012. – 250 с.

196. Кожевникова, Т. Василий Суриков / авт. текста Тамара Кожевникова. – М.: Белый город, 2000. – 48 с.

197. Кожина, Е. Ф. Романтическая битва: очерки французской романтической живописи 1820-х гг. / Е. Ф. Кожина. – Л.: Искусство, 1969. – 272 с.
198. Козлов, А. М. Илларион Михайлович Прянишников: 1840–1894. Художник / А. М. Козлов. – М.: Искусство, 1951. – 39 с.
199. Козлов, Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино / Л. К. Козлов; ВНИИ киноискусства Госкино СССР. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
200. Комиссаржевский, Ф. Ф. История костюма / Ф. Ф. Комиссаржевский. – Минск: Литература, 1998. – 496 с.
201. Кончаловская, Н. П. Сын земли Сибирской: В. И. Суриков / Н. П. Кончаловская. – М.: Знание, 1960. – 63 с.
202. Копшицер, М. И. Поленов: жизнь и творчество художника / М. И. Копшицер. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 345 с.
203. Корнилова А. В. Карл Брюллов в Петербурге / А. В. Корнилова. – Л.: Лениздат, 1976. – 305 с.
204. Коровкевич, С. В. Андрей Иванович Иванов. 1775–1848 / С. В. Коровкевич. – М., 1972. – 125 с.
205. Короленко, В. Г. Собрание сочинений: В 10-ти т. – М., 1955. – 4960 с.
206. Короткова, М. В. Культура повседневности: История костюма / М. В. Короткова. – М.: ВЛАДОС, 2002. – 302 с.
207. Костомаров, Н. И. О жизни, быте и нравах русского народа / Н. М. Костомаров, И. Е. Забелин. – М.: Просвещение, 1996. – 576 с.
208. Костомаров, Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Н. И. Костомаров. – М.: Республика, 1992. – 301 с.
209. Костомаров, Н. И. Царевич Алексей Петрович: (По поводу картины Н.Н. Ге); Самодержавный отрок: О Петре II / Н. М. Костомаров; коммент. О. Г. Агеевой. – М.: Книга, 1989. – 62 с.

210. Креминский, В. И. Особенности герменевтической интерпретации художественного произведения / В. И. Креминский // Культура народов Причерноморья. – 2000. – № 14. – С. 120–126.

211. Кривонденченков С. В. Пейзаж в русской живописи XVIII–XX вв: комплексное исследование: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Кривонденченков Сергей Викторович; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2017. – 54 с.

212. Кривцова, М. А. Устав Академии художеств 1859 года и художественное образование в российской провинции // Вестник ВГУ. – 2015. – № 1. – С. 87–89.

213. Круглова, В. А. Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855) / В. А. Круглова. – Л.: Искусство, 1982. – 151 с.

214. Круглова, В. А. В. К. Шебуев: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Л., 1974. – 14 с.

215. Кузнецов, Е. М. Народные основы творчества А. П. Рябушкина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Л., 1969. – 21 с.

216. Кузнецова, Э. В. 50 кратких биографий мастеров русского искусства. XIV – начало XX вв. / Э. В. Кузнецова, О. Ф. Петрова, Н. А. Федорова, А. Ф. Дмитриенко. – Л.: Аврора, 1971. – 301 с.

217. Кукина, Е. М. Мир русского искусства. Энциклопедический словарь / Е. М. Кукина. – М.: Рус. яз.; Медиа, 2005. – 560 с.

218. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 109 с.

219. Лаврухина, И. А. Барон Николай Николаевич Врангель и его вклад в изучение русского искусства XVIII – первой половины XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Лаврухина Ирина Александровна. – СПб., 1999. – 20 с.

220. Лазарев, В. Н. О методологии современного искусствознания / В. Н. Лазарев // Критерии и суждения в искусствознании: сб. ст. / сост. Ю. М. Овсянников. – М.: Сов. художник, 1986. – С. 91–95.

221. Лебедев, А. И. Илья Ефимович Репин. 1844–1930: очерк о творчестве / А. И. Лебедев. – М.; Л.: Искусство, 1944. – 24 с.

222. Лебедев, Г. Е. Русская живопись первой половины XVIII в. – М.: Искусство, 1938. – 132 с.

223. Лейтес, И. А. Сюжет и образ в творчестве Н. Н. Ге: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Лейтес Ирина Ароновна; ВНИИ искусствознания. – М., 1990. – 24 с.

224. Леонтьева, Г. К. Карл Брюллов / Г. К. Леонтьева. – М.: Изд. центр «Терра», 1997. – 462 с.

225. 220. Леонтьева, Г. К. Картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» / Г. К. Леонтьева. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 71 с.

226. Лисовский, В. Г. Академия художеств / В. Г. Лисовский. – Л.: Лениздат, 1982. – 224 с.

227. Литовченко, А. Д. Иоанн Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею (Изоматериал): открытое письмо / пис. А. Д. Литовченко. – С.-Петербург: изд. А.Я. Ильштейн, 1902. – 1 л.

228. Лихачёв, Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д. С. Лихачёв. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1996. – 160 с.

229. Лихачёв, Д. С. Заметки о русском / Д. С. Лихачёв. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016. – 480 с.

230. Личенко, С. И. Русская живопись XVIII в.: из собрания Калужского областного художественного музея: каталог / С. И. Личенко; Калуж. обл. худож. музей. – Калуга: Фридгельм, 2009. – 87 с.

231. Лопатин, Д. Картина К. П. Брюлова «Осада Пскова» / Дмитрий Лопатин. – СПб., 1860. – 20 с.

232. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
233. Лосев, А. Ф. Теория художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: Collegium, 1994. – 286 с.
234. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX в.) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1994. – 544 с.
235. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 702 с.
236. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
237. Лотман, Ю. М. Театральный язык и живопись. (К проблеме иконической риторики) / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388–400.
238. Лотман, Ю. М. О семиотическом механизме культуры / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам. Т. 5. – Тарту: Издательство Тартуского государственного университета, 1971. – С. 147–149.
239. Лукичева, К. Л. Теоретические и методологические стратегии в «новой истории искусства» / К. Л. Лукичева // Теория художественной культуры. – Вып. 10. – М.: ГИИ, 2006. – С. 33–70.
240. Лужецкая, А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX в. / А. Н. Лужецкая. – М.: Искусство, 1965. – 290 с.
241. Лысюк, В. Г. Художественный образ и его пластическое воплощение / В. Г. Лысюк, П. Г. Ефимов. – СПб.: Борей-Арт, 2001. – 201 с.
242. Лясковская, О. А. В. Г. Перов: Особенности творческого пути художника / О. А. Лясковская. – М.: Искусство, 1979. – 175 с.
243. Лясковская, О. А. Илья Ефимович Репин / О. А. Лясковская; под общ. ред. А. И. Замошкина. – М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1953. – 248 с.

244. Лясковская, О. А. Карл Брюллов / О. А. Лясковская. – М.; Л.: Искусство, 1940. – 203 с.
245. Маклакова, Э. П. Старинный костюм в кино: альбом (собрание киностудии им. М. Горького) / Э. П. Маклакова. – М.: Арт-Индустрия, 2001. – 168 с.
246. Маковский Константин Егорович. Выставка картин. Выставка картин профессора К. Е. Маковского в Обществе поощрения художеств. – СПб., 1897. – 4 с.
247. Маковский Константин Егорович, 1839–1915. Выставка картин. Каталог Выставки картин К. Е. Маковского. – СПб., 1886. – 6 с.
248. Маковский С. К. Портреты современников / С. К. Маковский. – Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. – 413 с.
249. Маковский С. К. Силуэты русских художников / С. К. Маковский. – М.: Республика, 1999. – 383 с.
250. Маковский, С. К. Страницы художественной критики: Кн. 1-3 / С. К. Маковский. – СПб.: Пантеон, 1909–1913. – Кн. 1. – 167 с.; Кн. 2 – 159 с.; Кн. 3. – 180 с.
251. Марцинковская, Т. Д. О типологии изобразительного искусства Т. Д. Марцинковская, В. М. Полева // Советское искусствознание'79. – Вып. 2. – М., 1980. – С. 267–279.
252. Манин, В. С. Еще раз о жанрах / В. С. Манин // Творчество. – 1980. – № 5. – С. 14–15.
253. Манин, В. С. Русская живопись XIX в. / В. С. Манин. – М.: СоюзДизайн, 2005. – 309 с.
254. Марченко, Е. И. Историческая и жанровая картина в творчестве Адольфа Менцеля 30-70 гг. XIX в.: (К вопросу развития реализма в нем. живописи XIX столетия): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Акад. художеств СССР. – М., 1971. – 16 с.
255. Масалина, Н. В. Андрей Петрович Рябушкин / Н. В. Масалина. – М.: Искусство, 1966. – 119 с.

256. Масалина, Н. В. Мясоедов / Н. В. Масалина. – М.: Искусство, 1964. – 66 с.
257. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. А. А. Губера и др. – М.: Искусство, 1969. – Т. VI. – 543 с.
258. Мемориальный дом-музей В. И. Сурикова (Красноярск). Каталог / Мемориальный дом-музей В.И. Сурикова. – Красноярск. 1975. – 31 с.
259. Мерцалова, М. Н. Костюм разных времен и народов / М. Н. Мерцалова. – М.: Академия моды, 1993. – Т. 1. – 545 с.
260. Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 222 с.
261. Микац, О. В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII–XIX вв. / О. В. Микац. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 1996. – 80 с.
262. Минченков, Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков. – Л.: Художник РСФСР, 1980. – 475 с.
263. Михайлова К. В., Смирнов Г.В., Челюбеева З.П. Из истории реализма в русской живописи / К. В. Михайлова, Г. В. Смирнов, З. П. Челюбеева. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 210 с.
264. Михеева, М. А. Социальные функции костюма: костюм в предметной и культурной среде: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Михеева Мария Александровна; Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Нижний Новгород, 2009. – 25 с.
265. Моисеева С. В. «... К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII–первой половины XIX в. / С. В. Моисеева. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. – 296 с.
266. Мокрицкий А. Н. Воспоминания о Брюллове / акад. Аполлон Мокрицкий. – СПб., 1855. – 184 с.

267. Молева, Н. М. Русская художественная школа второй половины XIX –начала XX в. / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1967. – 391 с.
268. Милюгина, Е. Г. Товарищество передвижных художественных выставок / Е. Г. Милюгина. – М.: Белый город, 2013. – 328 с.
269. Моррис Ч. Основания теории знаков / Ч. Моррис // Семиотика. Антология / под ред. Ю. С. Степанова. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
270. Москалюк, М. В. Русская живопись второй половины XIX в.: идеал и реальность / М. В. Москалюк; М-во культуры Красноярского края, Гос. образовательное учреждение «Красноярский краевой науч.-учебный центр кадров культуры». – Красноярск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2008. – 195 с.
271. Москалюк, М. В. Суриков и русское искусство начала XX в. / М. В. Москалюк; науч. ред.: чл.-корр. Рос. акад. художеств С. В. Голынец. – Екатеринбург: АСМ-офсет, 1996. – 90 с.
272. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины: Очерк о языке живописи. – М.: Сов. художник, 1983. – 375 с.
273. Мошков, В. М. Пластическая основа композиции (проблемы синтеза искусств). – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1994. – 80 с.
274. Мсерианц Л. З. Две юбилейных выставки в память К. П. Брюллова в Москве / Левон Мсерианц. – М., 1900. – 17 с.
275. 268. Мун Ен Дэ. Русская станковая живопись как феномен художественной культуры конца XIX в.: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.02 / Мун Ен Дэ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1997. – 27 с.
276. Муратов, П. П. Русская живопись до середины XVII в.: история открытия и исследования / П. П. Муратов. – СПб.: Библиополис, 2008. – 429 с.

277. Мясоедов, Г. Г. Альбом репродукций / сост. и авт. вступ. статьи Ф. Рогинская. – М.: Изогиз, 1959. – 13 с.

278. Нарышкина, Н. А. Художественные направления во взаимодействии национальных культур: Современные гуманитарные проблемы исследования отечественного живописного наследия первой половины XIX в.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рыльского. – Киев, 1992. – 36 с.

279. Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. / М. Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.

280. Неклюдова, Т. П. История костюма: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 281300 «Художественное проектирование костюма», 052400 «Дизайн», «Дизайн костюма» / Т. П. Неклюдова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2004. – 335 с.

281. Нестерова, В. Е. Константин Егорович Маковский / В. Е. Нестерова. – СПб.: Золотой век, «Художник России», 2003. – 61 с.

282. Нечиненный, Е. А. Влияние творчества известных мастеров русского европейского искусства в решении костюма художником-стилистом (учитель и ученики): учеб. пособ. для подготовки бакалавров по направлению 54.03.03 Искусство костюма и текстиля / Нечиненный Е. А.; Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». – М.: РГУ, 2017. – 90 с.

283. Николай Ге. Вектор судьбы и творчества: материалы международной научной конференции «Н. Н. Ге. К 180-летию со дня рождения», 31 января 2012 г., приуроченной к масштабной монографической выставке «Что есть истина? Николай Ге», экспонировавшейся 19 октября 2011 – 5 февраля 2012 г.: архивные публикации / редкол.: Т. Л. Карпова

(науч. ред., сост.), С. Л. Капырина; отв. ред.: Л. И. Иовлева. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 399 с.

284. Николай Николаевич Ге: Альбом репрод. / авт.-сост. Т. Н. Горина. 2-е изд. – М.: Изобразит. искусство, 1977. – 20 с.

285. Николай Николаевич Ге: Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников / вступ. статья, сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. – М.: Искусство, 1978. – 400 с.

286. Никольский, В. А. В. И. Суриков: портрет художника и 7 репродукций с его картин / текст Виктора Никольского. – СПб.: Огни, 1910. – 95 с.

287. Нови, Л. Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (От эскиза к костюму) / Л. Ю. Нови. – М.: ВГИК, 1983. – 60 с.

288. Нови, Л. Ю. Я вспоминаю работу на «Рублеве» /Л. Ю. Нови // О Тарковском. Воспоминания в двух книгах. – М.: Дедалус, 2000. – 560 с.

289. Обухов, В. М. В. Г. Перов: Альбом репрод. / авт.-сост. В. М. Обухов. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 111 с.

290. Оленин, А. Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / сост. Н. С. Беляев. – СПб.: БАН, 2010. – 135 с.

291. Орленко, Л. В. Терминологический словарь одежды / Л. В. Орленко. – М.: Легпромбытиздат, 1996. – 345 с.

292. Орлова, Е. Василий Иванович Суриков / Елизавета Орлова. – М.: РИПОЛ классик, 2014. – 37 с.

293. Орлова, Е. Виктор Михайлович Васнецов / Елизавета Орлова. – М.: РИПОЛ классик, 2014. – 37 с.

294. Орлова, Е. Илья Ефимович Репин / Елизавета Орлова. – М.: РИПОЛ классик, 2014. – 37 с.

295. Орлова, Е. Карл Павлович Брюллов / Елизавета Орлова. – М.: РИПОЛ классик, 2014. – 37 с.

296. Островский, Г. С. Рассказ о русской живописи / Г. С. Островский. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 360 с.
297. Очерки по истории искусства / под ред. Н. С. Григоровича. – М.: Советский художник, 1987. – 464 с.
298. Павловский Б. В. Этюды к картине «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова. (1848–1916) / Свердлов. картинная галерея. – Свердловск. 1956. – 12 с.
299. Пармон, Ф. М. Русский народный костюм / Ф. М. Пармон. – М.: Легпромбытиздат, 1994. – 272 с.
300. Пармон, Ф. М. Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары / Ф. М. Пармон. 2-е изд. – М.: Легпромбытиздат. 1997. – 318 с.
301. Передвижники. Картины из собраний музеев СССР / авт.-сост. А. К. Лебедев. – М.: Изобразительное искусство, 1969. – 160 с.
302. Петина, Е. Ф. От академизма к модерну: русская живопись конца XIX – начала XX в. / Е. Ф. Петина. – СПб.: Искусство, 2006. – 570 с.
303. Петина, Е. Ф. Русские живописцы XVIII в.: Биографии / Е. Ф. Петина; Федер. прогр. книгоиздания России. – СПб.: Искусство, 2002. – 332 с.
304. Пикулева, Г. И. Василий Суриков / Галина Пикулева. – М.: Терра-Книжный клуб, 2008. – 222 с.
305. Пио, Р. Палитра Делакруа. – М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. – 46 с.
306. Плаксина-Флеринская, Э. Б. История костюма. Стили и направления / Э. Б. Плаксина-Флеринская. – М.: Академия, 2010. – 240 с.
307. Познанский, В. В. Очерки истории русской культуры первой половины XIX в. / В. В. Познанский – М.: Просвещение, 1970. – 278 с.
308. Познанский, В. В. Очерк формирования русской национальной культуры: первая половина XIX в. / В. В. Познанский – М.: Мысль, 1975. – 223 с.

309. Политковская, Е. В. Как одевались в Москве и ее окрестностях в XVI–XVIII вв. / Е. В. Политковская. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта Наука, 2005. – 167 с.

310. Полихова, М. П. Символика костюма в контексте культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Полихова Мария Павловна ; Рост. гос. ун-т. – Ростов н/Д, 2003. – 26 с.

311. Портретная живопись в России XVIII – начала XX в.: каталог выставки с 27 апреля по 11 октября 2018 г. / Государственный Эрмитаж; автор статей: Ю. Ю. Гудыменко авторы каталожных описаний: Н. Ю. Аветян и др. – СПб.: Славия, 2018. – 107 с.

312. Последний день Помпеи: Репродукции / Картина и фрагменты К. П. Брюллова; Вступ. статья В. Н. Петрова. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – 20 с

313. Пospelов, Г. Г. Русское искусство начала XX в. Судьба и облик России / Г. Г. Пospelов. – М.: Наука, 2000. – 128 с.

314. Почепцов Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 г.: учебно-справочное издание / Г. Г. Почепцов. – М.: Лабиринт, 1998. – 336с.

315. Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенные наград. – СПб., 1803. – 48 с.

316. Пружан, И. Н. Поединок на Куликовом поле: Картина М. И. Авилова / Гос. Рус. музей. – Л.: Б. и., 1950. – 12 с., 1 л. ил.

317. Путешествие в Москву барона Августина Майерберга. – М.: Издание императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1874. – 253 с.

318. Путеводитель по залам Самарского художественного музея. Русская живопись XVIII – начала XX в. / Министерство культуры Самарской области ГБУК «Самарский областной художественный музей»; Т. А. Петрова. – Самара: ДСМ, 2016. – 31 с.

319. Пыляев, М. И. Старое житье: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни / М. И. Пыляев. – СПб.: Нева; Летний сад, 2000. – 480 с.
320. Раздольская, В. И. Европейское искусство XIX в. Классицизм, романтизм. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 368 с.
321. Раздольская, В. И. Искусство Франции второй половины XIX в. / В. И. Раздольская. – Л.: Искусство, 1981. – 320.
322. Ракова, М. М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого в. / М. М. Ракова. – М.: Искусство, 1979. – 243 с.
323. Ревалд, Д. История импрессионизма / Д. Ревалд; вступ. ст. А. Н. Изергиной. – Л.; М., 1959. – 503 с.
324. Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге 1747 // Уставы Академии наук / отв. ред. Г. К. Скрябин. – М., 1975. С. 40–61.
325. Репин. 1844–1930: К 10-летию со дня смерти. (1930–1940) / сб. статей. – Л.: Искусство, 1940. – 16 с.
326. Репин. Великий русский художник И. Е. Репин: Передвижная выставка репродукций картин: путеводитель / Курская картинная галерея. – Курск: Кн. изд-во, 1953. – 56 с.
327. Репин в Третьяковской галерее: 239 ил. и каталог. К 100-летию со дня рождения Ильи Ефимовича Репина / изд. Государственной Третьяковской галереи. – М. 1944. – 247 с.
328. Репин (Выставка произведений). Каталог Выставки произведений И.Е. Репина / Гос. рус. музей. – Л., 1937. – 131 с.
329. Репин, И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин; вступ. ст. К. И. Чуковского. – 9-е изд. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 487 с.
330. Репин, И. Е. Из воспоминаний / И. Е. Репин. – М.: Советская Россия, 1958. – 174 с.
331. Репин И. Е. – Крамской И. Н. Переписка. 1873–1885 / письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. Т. А. Дядьковской; предисл. Л. Тарасова. – М.; Л.: Искусство, 1949. – 208 с.

332. Репин, И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880–1929 / И. Е. Репин; подгот. к печати и примеч. сост. О. И. Гапоновой; под ред. А. И. Леонова; вступ. статья Н. Машковцева. – М.: Искусство, 1950. – 268 с.

333. Репин И. Е.: сборник докладов и материалов / Акад. художеств СССР. Науч. конференция, посвящ. великому рус. художнику Илье Ефимовичу Репину в связи с 20-летием со дня его смерти. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. – 134 с.

334. Репин И. Е. – Толстой Л. Н. Переписка / ред. М. К. Добрынин и К. Н. Ломунов. – М.; Л.: Искусство, 1949. – Т. 1. – 23 с.

335. Репин Илья Ефимович. Выставка картин, портретов, эскизов и этюдов. Каталог Выставки (картин, портретов, эскизов и этюдов И.Е. Репина в 1891 г.). – СПб., 1891. – 16 с.

336. Репин. Каталог выставки / предисл. Г. Недошивина; М-во культуры СССР. Гос. Третьяковская галерея. – М.: Искусство, 1958. – 163 с.

337. Рогинская, Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки / Ф. С. Рогинская. – М.: Искусство, 1989. – 430 с.

338. Роль художника в процессе создания современного фильма // Современные тенденции развития советского кино. – М.: Искусство, 1981. – С. 115–179.

339. Романов, Г. Б. Товарищество передвижных художественных выставок, 1871–1923 гг: энциклопедия / Г. Б. Романов. – СПб., 2003. – 736 с.

340. Романтизм в России. К 100-летию Государственного Русского музея 1898 – 1998. Каталог. – СПб., 1995. – 452 с.

341. Ростиславов, А. А. Андрей Петрович Рябушкин: Жизнь и творчество / А. А. Ростиславов. – М.: И. Кнебель, 1913? – 96 с.

342. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка / И. Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1982. – 240 с.

343. Русская живопись XVIII в.: Исследования и реставрация: сб. науч. тр / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. И. Э. Грабаря. – М.: ВХНРЦ, 1986 (1987). – 160 с.

344. Русская живопись XVIII – начала XX в. (до 1917 г.): каталог / М-во культуры Ом. обл., Ом. обл. музей изобраз. искусств им. М. А. Врубеля; авт. ст. и сост.: И. Г. Девятьярова. – Омск: Омский музей изобразительных искусств, 2012. – 202 с.

345. Русская живопись XVIII – начала XX в. из частных собраний Ленинграда: Каталог выставки / сост. и предисл. Г. Г. Макарова, Ж. Б. Рыбаковой. – Л.: Искусство, 1980. – 32 с.

346. Русская живопись XVIII – XX вв.: каталог / Саратов. гос. худож. музей им. А. Н. Радищева; авт.-сост.: Е. И. Водонос и др. – М.: Трилистник, 2004. – Т. 1. – 559 с.

347. Русская живопись XIX в.: сб. ст. Э. Н. Ацаркиной, Н. Н. Коваленской, А. И. Михайлова, А. А. Федорова-Давыдова, Н. И. Соколовой / под ред. В. М. Фриче; Росс. ассоциация науч.-исследоват. ин-тов общественных наук. Ин-т археологии и искусствознания. – М.: РАНИОН, 1929. – 173 с.

348. Русская живопись XVIII в.: Репродукции: Альбом / предисл. К. Михайловой. – М.: Изогиз, 1959. – 4 с., 10 л. ил. в обертке.

349. Русская живопись XVIII – начала XX в.: Кат. экспозиции / Гос. Ростово-Яросл. архит.-худож. музей-заповедник; авт.-сост. Т. В. Колбасова. – М.: ВРИБ «Союзрекламкультура», 1991. – 24 с.

350. Русская живопись конца XIX – начала XX в.: кат. выст / сост. Г. М. Кормакулина; авт. вступ. ст. В. С. Агапов и др. – М.: Сов. художник, 1991. – 79 с.

351. Русские живописцы. XVIII – XIX в.: биографический словарь / сост.: Е. Ф. Петина. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 767 с.

352. Русская идея / сост. и авт. вступ. ст. М. А. Маслин. – М.: Республика, 1992. – 496 с.

353. Русская историческая живопись, выставка. Русская историческая живопись: Выставка 1939 г.: Каталог / С. Н. Гольдштейн, О. А. Живова, А. М. Лесюк и др.; Гос. Третьяков. Галерея. – М., 1939. – 260 с.
354. Русская историческая живопись, выставка. Путеводитель / Гос. Третьяковская галерея. – М., 1939. – 86 с.
355. Русская историческая живопись. До октября 1917 г.: Альбом / сост. и авт. вступ. статьи А. К. Лебедев. – М.: Изогиз, 1962. – 20 с.
356. Русская советская художественная критика. 1917–1941: хрестоматия / под ред. Л. Ф. Денисовой и Н. И. Беспаловой. – М.: Изобраз. искусство, 1982. – 896 с.
357. Русская эстетика и критика. 40-х – 50-х гг. XIX в. / подг. текста, сост., вступ. ст., прим. В. К. Кантора, А. Л. Осповата. – М.: Искусство, 1982. – 544 с.
358. Русский боярский костюм XXI в. – М.: Царский дом, 2011. – 112 с.
359. Русский исторический костюм для сцены: Киевская и Московская Русь / сост. Н. Гиляровская. – М.; Л.: Искусство, 1945. – 140 с.
360. Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX в. / отв. ред. Г. Г. Поспелов. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – 336 с.
361. Русский костюм 1750–1917. Альбом. В 5-ти вып. / под. ред. В. М. Рындина. – М.: Всероссийское театральное общество, 1960–1972. – Вып 1. – 171 с.; Вып. 2. – 183 с.; Вып. 3. – 187 с.; Вып. 4. – 183 с.; Вып. 5. – 223 с.
362. Русский музей. Выставка новых поступлений. Живопись XVIII–начала XX в.: каталог / Гос. Рус. музей; авт. вступ. статьи Г. В. Смирнов, Н. Н. Новоуспенский; сост.: Б. А. Косолапов, К. В. Михайлова, Г. З. Мифов и др. – Л., 1978. – 48 с.
363. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / авт.-сост. Н. Соснина, И. Шангина. – СПб., 1998. – 400 с.

364. Рябушкин Андрей Петрович. Выставка картин, этюдов и рисунков. Каталог Посмертной выставки картин, эскизов, этюдов и рисунков художника Андрея Петровича Рябушкина в залах Академии Художеств. – СПб., 1912. – 23 с.

365. Рязанцев, И. В. Древнерусские темы в Академии художеств в 1760–1770-х гг. и их источники / И. В. Рязанцев, О. С. Евангулова // Вестник Московского университета. – Сер. 8.: История. – 1992. – № 2. – С. 67–83.

366. Савинов, А. Н. Андрей Иванович Иванов / А. Н. Савинов. – М.: Искусство, 1951. – 32 с.

367. Савинов, А. Н. Василий Козьмич Шебуев / А. Н. Савинов. – М.; Л.: Искусство, 1949. – 31 с.

368. Савинов, А. Н. Портреты К. П. Брюллова в собрании Государственного Русского музея / А. Н. Савинов. – Л.: Изд-во Гос. рус. музея, 1953. – 22 с.

369. Сарабьянов, Д. В. Валентин Серов / Д. В. Сарабьянов; Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний. – М.: Знание, 1961. – 32 с.

370. Сарабьянов, Д. В. Илья Ефимович Репин / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1955. – 75 с.

371. Сарабьянов, Д. В. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа / Д. В. / Д. В. Сарабьянов // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1–2. – С. 5–15.

372. Сарабьянов, Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство – XXI век, 2003. – 294 с.

373. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись XIX в. среди европейских школ: Опыт сравнит. исслед. / Д. В. Сарабьянов; вступ. статья Г. Г. Поспелова. – М.: Сов. художник, 1980. – 261 с.

374. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусствознание, 1998. – 432 с.

375. Сборник материалов о истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования: В 4-х т. / под ред. и прим. П. Н Петрова; сост. А. Е. Юндолов. – СПб., 1864–1866. – Т. 2. – 450 с.
376. Свербеев, Д. Н. Мои записки. / Д. Н. Свербеев. – М.: Наука, 2014. – 939 с.
377. Свидерская, М. И. Цивилизаторская природа академизма / М. И Свидерская // Декоративное искусство. – 2002. – № 1.
378. «Святые шестидесятые». Живопись, графика, скульптура в русском искусстве 1860-х гг.: Альманах. Вып. 25. – СПб.: Palace Editions, 2002. – 374 с.
379. Серов Валентин Александрович, 1865–1911. Выставка произведений. Каталог Посмертной выставки произведений В. А. Серова 1865–1911. 1-е изд. – СПб.: Акад. художеств, 1914. – 31 с.
380. Серов не портретист: каталог произведений. К 150-летию со дня рождения / авт.-сост.: О. Н. Антонов и др.; авт. ст.: В. Ф. Круглов, В. А. Леняшин. – СПб.: Palace Editions, 2015. – 216 с.
381. Сидоров, А. А. Первые шаги советского искусствознания (1917–1921) / А. А. Сидоров // Искусство. – 1976. – № 1. – С. 44–47.
382. Сиповский, В. Д. Родная старина: Отечественная история в рассказах и картинах / В. Д. Сиповский. – М.: Белый город, 2006. – 288 с.
383. Скоробогачева, Е. А. Историческая живопись России: методическое пособие: для направления подготовки 54.05.02 «Живопись». Программа 01: «Художник-живописец (станковая живопись)» / Е. А. Скоробогачёва; Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Кафедра всеобщей истории искусств. – Саратов, 2018. – 43 с.
384. Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923 – 1929. гг. / под ред. и послесл. И. М. Чубарова. – М.: Логос–Альтера, 2005. – 504 с.
385. Советские художники театра и кино. Панорама года: сб. / сост. В. Н. Кулешова. – М.: Советский художник, 1986. – 326 с.

386. Соловьев, В. М. Образы русской истории Сергея Иванова / В. М. Соловьев. – М.: Даръ, 2013. – 48 с.

387. Сомов, А. И. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве / А. И. Сомова. – СПб., 1876. – 29 с.

388. Становление русского живописного символизма: К 90-летию выставки «Алая роза»: Выставка из музеев и частных коллекций / авт. вст. ст. Е. И. Водонос. – Саратов: Аквариус, 1998. – 48 с.

389. Стасов, В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. – М.: Искусство, 1952. – 2208 с.

390. Стасов, В. В. Избранные статьи о русской живописи. – М.: Дет. лит., 1984. – 154 с.

391. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX в. / Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.

392. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX в. 70-е–80-е гг. / Г. Ю. Стернин. – М.: Наука, 1997. – 223 с.

393. Суриков В. И.: к столетию со дня рождения. 1848–1948: материалы Конференции / Акад. художеств СССР. Вторая Науч. конференция. 27–29-е января 1948 г.; ред. коллегия: гл. ред. действ. чл. Акад. художеств СССР К. Ф. Юон и др. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1948. – 164 с.

394. Суриков В. И. Письма. 1868–1916: К 100-летию со дня рождения. 1848–1916 / письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. М. Н. Григорьевой, А. Н. Щекотовой и А. Н. Туруновым; вступ. статья: Н. Г. Машковцев. – М.; Л.: Искусство, 1948. – 227 с.

395. Таглина, О. В. Илья Репин. – Харьков: Фолио, 2009. – 112 с.

396. Тарабукин, Н. М. Очерки по истории костюма / Н. М. Тарабукин. М.: ГИТИС, 1994. – 155 с.

397. Творчество И. Е. Репина и русское искусство 2-й половины XIX–XX вв.: сб. науч. тр / Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и

архитектуры им. И.Е. Репина; науч. редактор Н. С. Кутейникова. – Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1987. – 69 с.

398. Типология русского реализма второй половины XIX в.: сб. ст. / отв. ред. Г. Ю. Стернин. – М.: Наука, 1979. – 352 с.

399. Товарищество передвижных художественных выставок (Петербург). Выставка. Каталог XVI Передвижной художественной выставки. – СПб.: Т-во передвижных худож. выставок, 1888. – 28 с.

400. Товарищество передвижных художественных выставок (Петербург). Выставка. Каталог XXII-й передвижной выставки Товарищества передвижных художественных выставок. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. – 8 с.

401. Товарищество передвижных художественных выставок (Петербург). Выставка. Отчет Правления Товарищества передвижных выставок. Первая выставка. Вторая выставка. – СПб., 1875. – 8 с.

402. Товарищество передвижных художественных выставок (Петербург). Устав Товарищества передвижных художественных выставок: Утв. 30 апр. 1890. – СПб., 1898. – 4 с.

403. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869 – 1899. Письма, документы / сост. и авт. прим. В. В. Андреева, М. В. Астафьева, С. Н. Гольдштейн, Н. А. Приймак; предисл. и общ. ред. С. Н. Гольдштейн. – М.: Искусство, 1987. – 383 с.

404. Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге: Переписка / вступ. статья и прим. С. П. Яремича. – М.; Л.: Academia, 1930. – 218 с.

405. Третьяков, Н. Н. И. М. Прянишников / И. М. Пряшников. – М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1950. – 35 с.

406. Троицкий, Н. А. Россия в XIX веке / Н. А. Троицкий. – М.: Высшая Школа, 2003. – 431 с.

407. Тропина, Т. Н. Русский костюм в контексте народной художественной культуры / Т. Н. Тропина; М-во образования и науки Рос. Федерации, Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск, 2004. – 160 с.

408. Тугендхольд, Я. А. Проблемы и характеристики. Сборник художественно-критических статей / Я. А. Тугендхольд. – Пг.: Аполлон, 1915. – 108 с.

409. Турчин, В. С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха: В 2-х т. / В. С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 1104 с.

410. Турчин, В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки / В. С. Турчин. – М.: Искусство, 1981. – 550 с.

411. Урванов, И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, Основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. / И. Ф. Урванов. – СПб.: Тип. Мор. шляхет. кадет. корпуса, 1793. – 133 с.

412. Федоров-Давыдов, А. А. Великий русский художник И.Е. Репин: Стенограмма публичной лекции / А. А. Федоров-Давыдов; Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний. – М.: Знание, 1951. – 23 с.

413. 405. Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / А. А. Федоров-Давыдов; послесл. Г. Стернина. – М.: Искусство, 1975. – 740 с.

414. Филиппов, В. А. Проблемы формирования импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.00 / В. А. Филиппов. – М., 1973. – 24 с.

415. Фогель, З. В. Художник фильма / З. В. Фогель // Искусство кино. – 1957. – № 11. – С. 70–83.

416. Фокин, К. В. Василий Иванович Суриков – художник России: жизнь и деятельность художника / К. В. Фокин; Челябинский государственный институт культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 283 с.

417. Фридлендер, М. Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М. Ю. Кореновой. – СПб.: Андрей Наследников, 2001. – 205 с.

418. Фролов, Э. Д. Традиции классицизма и петербургское антиковедение / Э. Д. Фролов // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып 8. – М.; Магнитогорск, 2000. – С. 61–83.

419. Хорошилова, О. А. Костюм в системе истории искусств: учебное пособие: для студентов специальности 070906 (035400) «История искусств» / О. А. Хорошилова. Министерство образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. проф. образования «С.-Петербург. гос. ун-т технологии и дизайна». – СПб.: СПГУТД, 2011. – 84 с.

420. Художник, сцена, экран: сб. ст.. – М.: Советский художник, 1975. – 200 с.

421. Чистякова, С. А. Лето: Новые повести и рассказы, преимущественно из рус. Быта / С. А. Чистякова. – 2-е изд. с хромолитогр. рис. Н. Дмитриева-Оренбургского. – СПб.; М.: М.О. Вольф, 1881. – 555 с.

422. Чуковский, К. И. Илья Репин / К. И. Чуковский. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 96 с.

423. Шахова, И. В. Сакральные смыслы в русской живописи XIX–начала XX в.: монография / И. В. Шахова; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина». – Рязань: Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, 2018. – 163 с.

424. Шахова И. В. Отражение трансформации религиозного сознания в русской живописи XIX – начала XX в.: автореф. дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Шахова Илона Валерьевна. – Саранск, 2017. – 22 с.

425. Шедевр кисти Карла Брюллова. Новое определение персонажа. Из цикла «Новые открытия»: альбом / автор статьи: Сергей Алексеев. – СПб.: Русский музей, 2019 – 11 с.

426. Шереметьев, О. В. «И вечной памятью двенадцатого года»: (Отечественная война 1812 года в произведениях российских художников-баталистов XIX–начала XX в.): монография / О. В. Шереметьев; под ред.

д.ф.-м.н., проф., засл. деятеля науки РФ В. В. Евстигнеева. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2007. – 196 с.

427. Шлейермахер Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер. – СПб: Европейский дом, 2004. – 242 с.

428. Шмит, Ф. И. Избранное. Искусство. Проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 912 с.

429. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 616 с.

430. Шумова, М. Н. Русская живопись первой половины XIX в. / М. Н. Шумова. – М.: Искусство, 1984. – 168 с.

431. Щекотов, Н. М. Картины В.И. Сурикова. Очерки / Н. М. Щекотова. – М. – Л.: Искусство, 1944. – 120 с.

432. Энгр об искусстве / вступ. ст. А. Н. Изергиной. – М.: Издательство Академии художеств, 1962. – 171 с.

433. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86-ти т. – Т. XIII (25). 1894: Имидоэфирсы – Историческая школа. – СПб.: Семеновская Типо-Литография, 1894. – 480 с.

434. Эстетика и теория искусства XX в.: хрестоматия. – М.: Прогресс-традиция, 2008. – 688 с.

435. Эфрос, А. М. Два века русского искусства / А. М. Эфрос; предисл. Т. Алексеевой. – М.: Искусство, 1969. – 302 с.

436. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: В 2-х т. / сост. С. Н. Кондаков. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильбор, 1915. – Т. 2. – 454 с.

437. Юденкова, Т. В. Илья Репин. Не ждали: о жизни и творчестве великого художника / Т. В. Юденкова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. – 51 с.

438. Юденкова, Т. В. Русская живопись второй половины XIX в. / Т. В. Юденкова; Гос. Третьяк. галерея. – М.: Аир-Арт, 2002. – 32 с.

439. Яворская, Н. В. Романтизм и реализм во Франции в XIX в. / Н. В. Яворская. – М.: Изогиз, 1938. – 208 с.
440. Яковлев, В. Н. О великих русских художниках / В. Н. Яковлев. – М.: Академия художеств СССР, 1952. – 192 с.
441. 433. Яковлева, Н. А. Анализ и интерпретация произведения искусства / В. Н. Яковлев. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.
442. Яковлева, Н. А. Историческая картина в русской живописи / Н. А. Яковлева. – М.: Белый город, 2005. – 658 с.
443. Яковлева, Н. А. Григорий Угрюмов 1764–1823 / Н. А. Яковлева. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 79 с.
444. Яковлева, Н. А. Система жанров русской реалистической живописи XIX в.: дис. ... д-ра искусствоведения:17.00.04 / Яковлева Нонна Александровна. – Л., 1989. – 389 с.
445. 437. Яковлева, Н. А. Художественный образ как основа жанровой типологии искусства / Н. А. Яковлева // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке. Вып. 3: сб. ст. по материалам III междунар. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию доктора искусствоведения, профессора Нонны Александровны Яковлевой / под ред. Э. В. Махровой. – СПб.: КультИнформПресс, 2012. – С. 9–31.
446. Ясникова, Т. В. Суриков / Т. В. Ясникова. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 453 с.
447. Birbari Elizabeth Dress in Italian painting, 1460–1500 / Elizabeth Birbari. – London : Murray, cop. 1975. – XII, 114 p.
448. Eitner L. An Outline of 19th Century European Painting: from David through Cezanne. – New York: Harper & Row, 1987. – 456 p.
449. Gray C. The Russian Experiment in Art. 1863 – 1922. – London: Thames andHudson, 1986. – 324 p.
450. Painting of the second half of the 19th century / [authors and compilers: Galina Churak, Svetlana Kapyrina]. – [2nd ed., rev. & enl.]. – Moscow : State Tretyakov gallery, 2019. – 190p.

451. The Peredvizhniki. Pioneers of Russian Painting. – Stockholm: Elanders Falth & Hassler, 2011. – 305 p.

Электронные ресурсы

452. Бойко, А. Г. Уорхол по-русски (Энди Уорхол и Карл Брюллов). – Лекция Центра мультимедиа Русского музея. – 2 апреля 2019 // Виртуальный Русский музей. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0PPeodq40lg>.

453. Кирсанова, Р. М. Костюм как культурный феномен. – 14 сентября 2014. – Видео-лекция // Postnauka.ru. – URL: <https://postnauka.ru/video/31228>.

454. Кирсанова, Р. М. Костюм Нового времени в России. – 13 июля 2015. – Видео-лекция // Postnauka.ru. – URL: <https://postnauka.ru/video/49457>

455. Кирсанова, Р. М. Особенности сценического костюма в России. – 26 января 2015. – Видео-лекция // Postnauka.ru. – URL: <https://postnauka.ru/video/40004>.

456. Кирсанова, Р. М. Русский народный костюм. – 16 марта 2015. – Видео-лекция // Postnauka.ru. – URL: <https://postnauka.ru/video/43843>.

457. Ключников, Б. Метафора vs. Фигура. Что философы нашли в художниках? // Colta.ru. – URL: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12558-metafora-vs-figura-chto-filosofy-nashli-v-hudozhnikah>.

458. Ржевская, Е. Российская Академия художеств: истоки русского искусства. – Текст: электронный // Российская Академия художеств. – URL: https://www.rah.ru/the_academy_today/250_letie_akademii/detail.php?ID=21600.

459. Сафаралиева, Д. Академия художеств – старейшая школа профессионального искусства. Цивилизаторская природа академизма. – Текст: электронный // Российская Академия художеств. – URL: https://www.rah.ru/science/nauchnye_podrazdeleniya/nii_teorii_i_istorii_izobrazitelnykh_iskusstv/detail.php?ID=100.

460. Виталий Мельников в теле-передаче «Костюм в кино». – URL: <https://www.5-tv.ru/programs/broadcast/502099/>.

461. Лев Лурье в телепередаче «Костюм в кино». – URL:
<https://www.5-tv.ru/programs/broadcast/502099/>

ГЛОССАРИЙ

Берендейка – часть амуниции европейских пехотинцев, вооруженных огнестрельным оружием. Также часть снаряжения русских стрельцов. Перевязь, которую надевали через левое плечо. Служила ремнем для подвешивания пеналов с пороховыми зарядами, сумкой для пуль, запасом фитиля, пороховницей.

Бурка – плащ из бурого, белого или черного войлока с длинным ворсом без проемов для рук. В России получила распространение в XVIII в. под влиянием казачества.

Гиматий – в VI–III вв. до н.э. основная верхняя мужская и женская одежда в древней Греции. Разнообразными способами драпирующийся на фигуре шерстяной или льняной длинный прямоугольный кусок ткани.

Горлатная шапка – высокий головной боярский убор в Московской Руси. Цилиндрической формы, с бархатным или парчовым верхом. Шилась из горлышек пушных зверей: чернобурых лис, песцов, куниц, соболей.

Епанча – (старорусск. «япончица») широкий плащ, безрукавная накидка с капюшоном. Первоначально дорожная одежда или дождевик из войлока или сукна.

Епитрахиль – часть богослужебного облачения православного священника. Длинная лента, огибающая шею. Оба длинных конца ложились на грудь. Надевалась поверх подризника или рясы. Без епитрахили священнодействовать не позволялось. В крайних случаях заменой мог стать любой длинный кусок материи или веревки, который непременно благословлялся.

Жабо – (от франц. jabot – «птичий зоб») отделка блузки, платья, мужской рубашки. Оборка из ткани или кружев, которая спускалась от горловины вниз. Также воротник или галстук. Появилось в европейском

костюме в XVII в. Россией заимствовано в XVIII в. В женской моде с середины XIX в.

Запястья – в Московской Руси богато украшенные браслеты, придерживающие рукава одежды.

Зарукавья – прототип манжет на Руси в X–XIII вв. Неширокие продолговатые куски ткани, надевавшиеся на рукава рубахи. Иногда вышитые.

Зипун – короткая мужская суконная подпоясанная куртка без воротника с очень длинными рукавами. Носился состоятельными людьми под кафтаном, декорировался шитьем и кружевом, был ярким, отделялся по швам шнурами. Крестьянам служил верхней одеждой. В XIX в. с меховой подкладкой. Тогда же стал символом русского крестьянства.

Камзол – (от итал. *samicciola* – «рубашка») деталь мужского костюма. Куртка с рукавами или без, надевавшаяся под кафтан. Передняя часть камзола была видна из-за пол кафтана, которые застегивались не полностью. В России появился в нач. 1700-х гг. Украшался золотым шитьем, вышивкой шелком. Дополнялся пуговицами: эмалевыми, из слоновой кости, с драгоценными камнями. Зауженный и укороченный носился женщинами во второй половине XVIII в. К концу XVIII в. превратился в жилет. В XVIII в. – предмет щегольства. В XIX в. – признак старомодных чудаков.

Кафтан – на Руси верхняя мужская длиннополая одежда с восточными элементами. До нач. XVIII в. разнообразного кроя: прямой или отрезной по талии; с длинными или укороченными рукавами; с полами до самых щиколоток или до колен; запашные или снабженные застежкой; с воротником или без. Типы кафтанов: «турский» (турецкий), «становой» (по стану), «русский», «кучерский». На основе «русского» кафтана формировались другие разновидности мужской одежды, просуществовавшие в России до конца XIX в. Название «кафтан» закрепилось лишь за купеческим типом (также «волан»).

Кика – женский русский народный головной убор с рогами, полностью скрывавший волосы. Род повойника. Открытая, украшенная жемчугом, бисером, драгоценными камнями. Атрибут новобрачных и замужних женщин. Также нижний головной убор из проклеенного холста. Кика без рогов – «сорока», с высоким передом – «кокошник».

Кираса – (от фр. cuirasse – «панцирь»). Защитное снаряжение, состоящее из одной или двух пластин (грудной и спинной), повторяющих формы тела. В древности изготавливалась из войлока, покрывалась кожей или медными листами. Позже стала цельнометаллической.

Клобук – принадлежность православного патриаршего облачения. Округлая шапочка с покрывалом, имеющим три закругленных конца. Также «камилавка». В православии символизирует «шлем спасения».

Кокошник – (старорусск. кокошь – «курица-наседка») общее название традиционного головного убора женщин. Не определялся семейным статусом. Также головной убор замужних женщин центральной и северной России. Высокий фигурный щиток надо лбом. Характеризуется разнообразием форм и значительной ролью в художественном строе национального костюма. В XX в. связывается с образом девичьей красоты.

Кольчуга – (от «кольцо» или польск. kolczuga) доспех из скрепленных металлических колец воинов Европы и Азии. Существовали различные виды кольчуг: кольчужная рубаха прикрывала туловище и плечи; другие кольчуги покрывали тело полностью. Получила широкое распространение в период Киевской Руси, использовалась вплоть до XVII в.

Кушак – на Руси пояс из широкого куска ткани, платок или вязаный шнур. Обвязывал или обматывал преимущественно мужскую верхнюю одежду.

Летник – длинная женская сословная верхняя одежда в Московской Руси с очень широкими рукавами («накапками»), декорированными вышитыми нашивками («вошвами»), канителью, драгоценными камнями и жемчугом. Мог надеваться через голову или нараспашку. Петровскими

реформами заменен европейским платьем. К сер. XIX в. полностью забыт. Также «опашница».

Мантия – (от лат. *mantum* – «плащ») церемониальная широкая безрукавная накидка, ниспадающая до земли. В XVIII–XIX вв. символ царской власти. Была бархатной, подбивалась мехом горностая. Различные оттенки красного цвета отсылали к алой или пурпурной полосе на тоге древнеримских сенаторов.

Мафорий – верхняя женская одежда в Византии. Покрывало, скрывающее голову, плечи и спину. Спереди концы мафория перекидывались за плечи крест-накрест. Носилась с длинной столой.

Митра – (от др. греч. – «пояс») головной убор, часть богослужебного облачения. Символизирует Христа-Царя и напоминает о терновом венце, покрывавшем его голову. На Востоке – символ императорской власти. После падения Константинополя в 1453 г. стал использоваться в облачении Константинопольского патриарха.

Наручи – часть воинских доспехов, защищающая руки от локтя до кисти. В древней Руси – широкий металлический браслет, закреплявший рукава княжеской одежды.

Обшлаг – (нем. *aufschlag*) отворот на рукаве мужской военной одежды. Шведский не имел клапана. Бранденбургский (французский) и русский дополнялся клапаном и тремя пуговицами, одна из которых не застегивалась. Польский украшался полковым шевроном.

Ожерелье – в Московской Руси круглый воротник царского опашеня, украшенный вышивкой и драгоценными камнями.

Опашень – в Московской Руси легкая мужская или женская одежда свободного покроя, с длинными, сужающимися к запястью рукавами. Также шелковый долгополый кафтан, на подкладке. Вид охабня. Носился внакидку («на опашь»). Не подпоясывался, за счет чего передние полы были намного короче заднего полотнища. Носился только состоятельными людьми и оказался быстро забыт.

Охабень – в Московской Руси мужская длинная просторная одежда с откидными длинными, до полу рукавами, прорезями для рук и большим отложным воротником. Шился из дорогих парчовых тканей. Яркого сукна с пуговицами. Подбивался мехом. Воротник отличался особенно пышной отделкой.

Палудаментум – плащ, в котором древнеримский полководец появлялся на Капитолии после победоносного завершения войны. Из тяжелых тканей пурпурного цвета, с конца I в. украшался цветной каймой из ткани. На правом плече скреплялся драгоценной фибулой, обнажая руку. В эпоху империи стал одним из знаков царской власти.

Палла – полотняная или шерстяная женская одежда в древнем Риме. Большой прямоугольный кусок ткани. Богатые римлянки эпохи империи носили паллы из полупрозрачных тканей. Носилась поверх тоги или туники, драпируясь, повторяя очертания фигуры.

Пелерина – (от франц. *pelerine* – «пилигрим») в женской одежде съемный воротник, закрывающий плечи; в мужской – воротник-накидка, пришитый под верхним воротничком. Крой отсылает к детали монашеского одеяния. В России – преимущественно женская накидка, появившаяся в XVIII в. Форма ее часто менялась. Была меховой, кружевной, тканевой. В середине XIX в. популярна «жизель» – пелерина из горностая, крытого шелком. Со второй половины XIX в. – часть мужского плаща, пальто.

Пенула – в древнем Риме мужской и женский узкий безрукавный плащ из грубого сукна, шерсти или кожи, имеющий застежку спереди. Иногда имела рукава или отверстия для рук. Могла носиться поверх тоги.

Платно – длинная одежда с рукавами, входившая в состав Большого Царского наряда. Использовалась в особенно торжественных случаях. По крою аналогично опашню, однако нашивок с петлями для пуговиц не имело. Шилось из дорогих тканей. С подкладкой из тафты и атласной опушкой. По краям обшивалось жемчужной каймой. Надевалось на «становой» кафтан. С 1678 г. – «порфира».

Повойник – нижний женский головной убор замужних женщин, полностью закрывавший волосы, заплетенные в косы и уложенные на голове. Полотняная шапочка с твердым «очельем» (прикрывающей лоб повязкой). В XIII в. на Руси сверху надевали убрус, кокошник, кичу. Со второй половины XIX в. – самостоятельный головной убор.

Подволока – в Московской Руси женская мантия из шелка (золотого или сребротканого) с драгоценными вышитыми нашивками. Края («запушье») были пристяжными, богато украшенными. Надевалась поверх платья.

Поднизь – в Московской Руси сетка или бахрома на головном уборе. Спускалась на лоб или виски. Из бисерных или жемчужных нитей.

Ряса – (от греч. «презренная одежда») повседневная внеслужебная одежда православного священнослужителя. Свободного покроя, с расширяющимися рукавами. Носилась без пояса. На подкладке из шерсти, шелка, муара. Застегивалась на левой стороне груди с помощью пуговиц, потайных крючков. Зимой – темных цветов, летом – светлых. У протопопов – разных оттенков лилового, фиолетового, иссиня-красного. В монашеском одеянии – всегда черная. Покрой утвержден Московским собором 1667 г.

Сандалии – древнейший вид обуви. Деревянная или кожаная подошва, крепившаяся к ноге ремешками.

Сарафан – (от «сарафанец» – ткань для нарядной одежды) основной элемент русского женского национального костюма. Безрукавное платье с региональными особенностями кроя. К нач. XVIII в. представлял собой устойчивую конструкцию. В 1834 г. стал частью «русского платья», введенного при дворе Николаем I. Существовал как поэтический образ в городской культуре XIX в. К началу XX в. – экспонат художественных выставок. После 1917 г. – стилизованный сценический костюм.

Стола – женская одежда в древнем Риме. Носилась поверх туники. Рукава столы должны были быть длиннее рукавов туники. Напротив, поверх

туники с длинными рукавами надевалась безрукавная стола (или стола с короткими рукавами).

Тафья – (от араб. «арка») маленькая плоская круглая шапочка, плотно закрывающая макушку головы. Заимствован у тюркских народов, отсылает к азиатской тюрбитейке. В Московской Руси служила домашним головным убором мужчин привилегированных сословий. Известна с XVI в.

Телогрея – на Руси женская недлинная одежда с, зауженными, иногда откидными, удлинненными рукавами, по крою напоминающая сарафан. На меху или подкладке. Верх – из бархата, парчи, атласа, меха. Распашная, с застежкой.

Терлик – короткий приталенный мужской кафтан с короткими рукавами. На Руси появился во второй половине XV в. Особенное распространение получил в XVI в. Застегивался на груди и мог надеваться через голову. Часто упоминался в художественной литературе XIX в.

Тога – верхняя мужская драпированная одежда в древнем Риме. Символ свободы римских граждан. Не имели права носить тогу рабы и иностранцы. Лишение права носить тогу считалось наказанием. Представляла собой полукружие или эллипс длиной 5,6 м. В самом широком месте достигала более 2,5 м.

Треуголка – (англ. cockedhat и фр. tricorne) морской или армейский головной убор с загнутыми в три угла полями. Появилась в армии в эпоху Людовика XIV. В конце XVII–начале XVIII вв. носилась штатскими, была значительного размера, украшалась страусовыми перьями, галуном или бантом. В конце XVIII в. заменена «двууголкой».

Треух – зимний головной убор, состоящий из двух частей, одна из которых покрывает голову, а вторая состоит из нескольких меховых «лопастей». Был популярен среди русских крестьян XIX–XX вв.

Тулуп – русская длинная запашная шуба свободного покроя с высоким воротником, мехом внутрь. Также домашняя меховая одежда из овчины, не

покрытая сукном. Состоятельные люди надевали поверх другой верхней одежды даже летом. Просуществовал до начала XX в.

Туника – мужской и женский предмет одежды в древнем Риме. Прямоугольные, соединенные швами по бокам куски ткани с проемами для головы и рук. Женские образцы I в. напоминали греческие хитоны.

Турская (турецкая) **шуба** – в Московской Руси парадная меховая одежда, носившаяся внакидку. Длинная, с короткими широкими рукавами.

Убрус – полотняный или шелковый женский головной убор или часть убора в виде полотенца. Носился уложенным поверх нижнего головного убора. Мог поддерживаться обручем. Поверх могла надеваться меховая шапка. Завязывался под подбородком или закалывался булавками. Концы могли спускаться на плечи. Обычно был белым, украшался вышивкой, кистями, бахромой. В XVII–XVIII вв. известен в Европейской России и Сибири. В XIX–начале XX вв. почти не встречался.

Унты – обувь эвенков из оленьего меха с высоким голенищем, на плоской подошве, с утепленной подкладкой. Отдельвались инкрустацией, вышивкой бисером.

Фалда – (от итал. *falda* – папское облачение с длинным подолом) одна из двух симметричных частей разрезной спинки фрака или мундира.

Фелонь – (от греч. – «светить») верхнее, безрукавное богослужбное облачение православного священника. В древности исключительно белого цвета. Был круглым, имел отверстие для головы, полностью скрывая тело. Во время священнодействия мог подниматься и опускаться с помощью специального шнура. Также «риза».

Ферязь – мужской длинный суконный кафтан свободного покроя без воротника, с узкими удлиненными рукавами; женская длинная, прямая одежда с застежкой («ферезея»). В Московской Руси парадная верхняя одежда бояр и дворян, надеваемая поверх другого кафтана. С широким подолом и чрезвычайно длинными рукавами, с нашивками-петлями для

пуговиц на груди. Могла быть бархатной, шелковой, сшитой из золототканой материи.

Фибула – в древнем Риме круглая металлическая застежка для плаща. Могла быть металлической или выполненной из драгоценных металлов.

Хитон – основная мужская и женская одежда в древней Греции. Состоял из одного или двух кусков ткани, которые скреплялись застежками на плечах. Женский вариант мог опоясываться дважды с образованием напуска.

Хламида – верхняя одежда воинов и путешественников в древней Греции. Прямоугольный, немного ниже колен плащ из мягкой шерстяной ткани. Закрывал левую сторону тела, на правой скрепляясь фибулой.

Червчатый (устар.) – темно-красный, багряный цвет. Также «червлёный».

Чёботы – на Руси мужские и женские сапоги с короткими голенищами, каблуками и загнутыми вверх носами. Шились из сафьяна, атласа, или бархата. Декорировались золотым и серебряным шитьем, жемчугом, драгоценными камнями. Подкладка из атласа или бобрового меха. Подошвы и каблуки подбивались гвоздиками и скобками. Входили в состав Большого царского наряда.

Чуга – в Московской Руси воинский кафтан для верховой езды. Имел короткий рукав и отложной воротник. На подоле делались два боковых разреза.

Эполет – (от франц. epaulettes – «плечики») воинские наплечные знаки различия. Особенное распространение получили в европейских армиях периода наполеоновских войн.

Яхонт (устар.) – красный и синий ювелирный металл. Красный – рубин; синий – сапфир; вишневым – аметист; желтый – гиацинт. Также «лал».