

Н. Н. Мутья

АЛЛЮЗИЯ В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Аллюзивность характерна для русского искусства второй половины XIX в. Многие творцы произведений искусства того времени стремились «вписать» свое «детище» в контекст истории. Это касалось произведений, затрагивающих как современные вопросы, так и историческую тематику. Обращение к истории было значимым явлением, так как современность еще с эпохи романтизма осмысливалась через прошлое. Свою роль в этом процессе сыграли и критики искусства, порой излишне превозносящие те произведения, которые так или иначе соотносились с действительностью. Важно и то, как зрители воспринимали аллюзии, «скрытые» в созданиях мастеров искусства.

Хотя аллюзивность была свойственна еще исторической живописи предшествующих времен, во второй половине XIX в. она приобрела ряд особенностей.

В 1860-е годы тенденция аллюзивности в исторической живописи проявлялась еще не очень ярко. Это можно рассмотреть на примере картины «Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче» (1865) художника В. Г. Шварца. Сюжет полотна позволил художнику показать торжественную процессию XVII в. Живописец не только не стремился найти аллюзии с современностью, но даже не хотел продемонстрировать историческую ситуацию XVII в. — противостояние «тишайшего» Алексея Михайловича и патриарха Никона, желавшего подчинить светскую власть церковной. А на такое «прочтение» исторического противостояния, казалось, настраивал сам сюжет картины. Создается ощущение, что В. Г. Шварц использовал этот сюжет только для воспроизведения с археологической точностью бытовой жизни прошлого. Такой подход был поддержан и академическим начальством. О протекционизме Ф. Бруни (ректора Академии художеств по отделу живописи и ваяния) во время создания В. Г. Шварцем «Вербного воскресенья» и о том, что в картине не было аллюзивности, сам автор полотна писал в письме к родным следующее: «Он (Бруни. — *Н. М.*) радовался успеху лица, всегда следовавшего его советам и его взглядам на искусство и не увлекавшегося теориями петербургских критиков, которые любят, чтобы в картине был или политический намек, или вообще, как они говорят, затронут какой-нибудь животрепещущий вопрос» [1, с. 78].

Однако спустя некоторое время аллюзивность прочно «вошла» в историческую живопись. Наиболее яркими сторонниками этой тенденции стали художники демократической линии русского искусства. А лидер передвижников художник и критик И. Н. Крамской даже выработал своеобразную теорию о том, что историческая картина должна показывать проблемы, которые актуальны и в современное время.

Он не был одинок в таком понимании исторической картины. Академик Петербургской Академии наук, филолог и искусствовед Ф. И. Буслаев писал следующее: «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает совре-

Мутья Наталья Николаевна, канд. иск., доц., Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; e-mail: mutiana@rambler.ru

© Н. Н. Мутья, 2013

менные художнику интересы, который связывает настоящее с прошедшим сродством идей, и идеи принадлежат вечности, пред которой исчезают и настоящее, и прошедшее» [2, с. 321].

В конце 1870-х и на протяжении 1880-х годов тем для аллегорий становится больше. Одной из самых интересных стала проблема становления женской личности, роли женщины в жизни общества. Сами события этих годов давали повод к возникновению подобных вопросов: открытие бестужевских курсов (1878), давших женщинам возможность получить высшее образование; приход женщин в науку (С. Ковалевская); участие женщин в революционном движении (С. Перовская). В творчестве художников-передвижников эта тема находит свое отражение. Появляются картины, в которых главной героиней становится современница художников: вариант картины И. Е. Репина «Не ждали» (1883–1898), когда в семью возвращается из ссылки героиня-женщина, а не мужчина, полотно Н. А. Ярошенко «Курсистка» (1883). А после, в связи с осознанием роли женщины в современной жизни России, художников стали привлекать и исторические женские личности. Большинство из них бунтарки — одни стремятся к власти, другие отстаивают чистоту веры. Так было создано полотно И. Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879). Так был создан ряд произведений о боярыне Морозовой: картина А. Д. Литовченко «Боярыня Морозова» (1881), полотно В. Г. Перова «Пытка Боярыни Морозовой», рисунок К. Лебедева и Н. Богатова «Боярыня Морозова посещает протопопа Аввакума в заключении» (1881). Но самую известную из работ о личности боярыни, способной погибнуть за свои убеждения, создал В. И. Суриков. Его картина получилась и наиболее созвучной современности, хотя, по словам В. С. Кеменова, «Суриков не „осовременивает“ историю, а правдиво воссоздает Древнюю Русь XVII века, передавая историческую конкретность изображаемого события и человеческих характеров» [3, с. 75].

Справедливости ради следует отметить, что аллегоричность была чертой произведений не только художников демократической линии, но и некоторых последователей академизма. Т. Л. Карпова, исследователь творчества художника-академиста Г. И. Семирадского, писала о его картине «Светочи христианства» следующее: «Польские патриоты по-своему интерпретировали сюжет картины Семирадского. Для них утопающий в роскоши и погрязший в разврате двор тирана Нерона ассоциировался с Российской империей. Происходившие незадолго до описываемого времени события польского восстания 1863–1864 годов, подавленного царскими войсками, обострили до предела русско-польские отношения. Картина Семирадского воскрешала надежды на скорое падение „третьего Рима“ — России, без чего невозможно было возрождение Польши как самостоятельного государства, а в привязанных к шестам первых христианов видели борцов за независимость Польши, казненных и сосланных в Сибирь» [4, с. 91–92]. В связи с этой картиной отметим еще один интересный момент: современники находили аллегорические черты в картинах как о русской истории, так и об античной.

Русско-польские отношения волновали не только русского художника польского происхождения Г. И. Семирадского, но и польского художника Я.-А. Матейко. Если Г. И. Семирадский — выпускник Российской Академии художеств — «высказывает» свои аллегорические настроения недовольством зависимого положения Польши от России достаточно завуалировано, то Я.-А. Матейко — представитель польской живописной школы — «напрямую» обращается к тем сюжетам из средневековой истории, кото-

рые показывают слабость и варварство Руси, подчеркивая тем самым, что и современная Россия не избавилась от своих пороков, а потому не может диктовать свои условия просвещенной европейской Польше.

В 1870-е годы Я.-А. Матейко создал ряд картин о событиях XVI в. В 1872 г. он написал полотно «Стефан Баторий под Псковом», на котором нашли отражение события, произошедшие во времена правления Ивана Грозного, когда действия Ливонской войны переместились на территорию Руси, и только самоотверженная защита Пскова остановила наступление поляков. Русский царь был вынужден обратиться за помощью к римской церкви для урегулирования отношений с Польшей. Для этой цели на Русь прибыл папский легат иезуит Поссевин. Он участвовал в мирных переговорах русских и поляков. Этот эпизод и стал основой сюжета живописного создания Я.-А. Матейко. Изображение на картине коленопреклоненных русских послов перед польским королем Стефаном Баторием, одержавшим ряд побед над войсками Ивана Грозного, вызывало у поляков, в том числе и подданных России, чувство гордости за свое великое прошлое.

Картина получила европейскую известность и признание. Она была представлена на Всемирной выставке 1873 г. в Вене. В 1874 г. это произведение уже выставилось в Париже. Известна была картина и в художественной среде России. И. Е. Репин, побывав на Венской выставке, высоко оценил произведение польского мастера. Проявил к ней интерес и В. В. Стасов, покоренный тем, что художник попытался изобразить разные этнические и психологические типы прошлого.

Однако картина несколько театрализована. Каждый персонаж немного «переигрывает»: семиградский воин Стефан Баторий, ставший волею судеб королем поляков, слишком уж надменен и звероподобен; польский канцлер Ян Замойский слишком неумолим и непоколебим; римский легат Поссевин слишком изворачивается внешне и внутренне; а русские послы владыка полоцкий Киприан и Иван Нащокин слишком униженно просят мира. Кроме того, картина представляет вариант альтернативной истории: в реальной истории польская осада Пскова кончилась полным провалом. Даже Псково-Печерского монастыря Баторий взять не смог. И И. Е. Репин, и В. В. Стасов, конечно, это знали, но подпали под силу эмоционального напора живописи Матейко.

Я.-А. Матейко заинтересовался не только польско-русскими отношениями XVI в. Действие еще одной его картины «Иван Грозный в эпоху ужасов» уже полностью посвящено русской истории. Сюжет картины переносит нас к временам казней, проводимых по приказам Ивана Грозного. На полотне художник представил процессию, шествующую к месту казни. Возглавляет ее сам Иван Грозный. За ним следуют священник и группа женщин. Замыкает шествие осужденный в колпаке с прорезями и с веревкой на шее, сопровождаемый палачом. Картина передает гнетущее ощущение от тех далеких времен. Но она, в отличие от «Стефана Батория под Псковом», слишком явно «грешит» историческими неточностями. На это указывали еще современники художника. Рецензент «Всемирной иллюстрации» писал по поводу этой картины Я.-А. Матейко следующее: «...мы должны сказать, что кисть талантливейшего из представителей привислинской живописи на этот раз совершила фальшивый шаг, по нашему мнению, взявшись трактовать незнакомый совсем художнику старинный русско-московский быт, о котором он имеет превратное понятие <...> Так что, читая на этикетке „Иоанн Грозный“, русский созерцатель картины Матейко готов не раз допустить, что изображенная личность вовсе не царь Московский, издатель Судебника, а государь какой-либо другой

страны. Очевидно, художник не мог отрешиться от польщизны и потому в картине его нет почти ничего напоминающего русскую жизнь того времени» [5, с. 177–178]. Такая нелюбезная рецензия еще раз подчеркивает, что в русском обществе уже прекрасно знали историческую эпоху времен Ивана Грозного и не прощали художникам каких-либо неточностей, даже несмотря на прекрасное живописное мастерство. Эти недостатки существенно снизили драматизм картины, направленный на ассоциативную связь с расправой над поляками, участвовавшими в восстании 1863 г.

В отечественном искусствоведении проблема аллюзивности в произведениях искусства наиболее последовательно изучалась на примере не столько живописи, сколько театральных спектаклей. А. Я. Альтшуллер в своем исследовании вычленил несколько способов ввода спектакля в контекст истории: «через автора, через театр, через время». Под этими условными обозначениями он подразумевал следующее: «В первом случае сам драматург строит свое произведение в расчете на злободневность, аллюзионность, эзоповский язык, сопоставимость событий и характеров пьесы с событиями и реальными лицами современной действительности. Это и аллюзионные тираноборческие трагедии, и „портретные“ и „обличительные“ пьесы середины XIX века, и политические пьесы эпохи русской революции. Спектакли, созданные по таким пьесам, были рассчитаны на громкий общественный резонанс, а иногда и просто скандал. Во втором случае сам театр привносил злободневность своей трактовкой той или иной пьесы. Это делалось усилиями актеров, а затем режиссеров, когда активно осмыслялась пьеса. В третьем, наиболее редком случае спектакль из-за „соответствия моменту“ неожиданно вписывался в исторический контекст и приобретал неподвижное, острое звучание» [6, с. 6].

К произведениям изобразительного искусства, оценивая их с аллюзивной точки зрения, не все эти способы можно применить. Поэтому отметим следующие возможности:

1) *автор* сам подразумевает аллюзии прошлого и настоящего в своем произведении;

2) *общественное мнение* (часто формируемое критиками) и *цензура* находят в произведении аллюзивность, даже если автор ее и не подразумевал, разрабатывая сюжет своего произведения;

3) в восприятии произведения ключевую роль играет *временной фактор*, когда после истечения какого-то хронологического отрезка последующие поколения видят в произведении аллюзивные ноты, созвучные проблемам времени создания произведения.

Один из ярких примеров ситуации, когда *сам автор вводит историческую картину в контекст современности*, — это полотно И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885). Общеизвестно мнение, что это произведение художник написал в ответ на кровавые события, связанные с казнью участников покушения на царя Александра II в 1881 г.

Ответ на это же событие *усматривала общественность* и в картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» (1887), хотя сам автор не ставил перед собой такой задачи. Однако круги, близкие к народничеству, видели в главной героине самоотверженную преданность идее борьбы с царской властью, подобную той, которую проявляли современные революционерки. А одна из участниц подготовки покушения на Александра II и член организации «Народная воля» В. Н. Фигнер, уже в ссылке познакомившись с репродукцией этого суриковского произведения, писала: «Гравюра говорит живыми чер-

тами: говорит о борьбе за убеждения, о гонении и гибели стойких, верных себе. Она воскрешает страницу жизни... 3 апреля 1881 года колесницы цареубийц <...> Софья Перовская» [7, с. 252–253].

Порой сами *цензоры* усматривали в исторической картине нежелательную ассоциацию с современностью, что и произошло с картиной К. Н. Горского «Третье испытание Кудеяра», которую, как и полотно И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», запретили выставлять.

Иногда в роли «цензоров» выступали и некоторые слои общественности, опасаясь нежелательных аллюзий, вступающих в противоречие с их идеями. Напомним, что картина В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» была выставлена 1 марта 1881 г. — в день покушения на Александра II. Это стечение обстоятельств позволило славянофильской аксаковской «Руси» сделать предостерегающее заявление, что революция в России — «нерусское начало». Далее шел вывод, что демонстрировать публично произведение В. И. Сурикова, дающее пример бунта против власти, нецелесообразно.

Немаловажен и *временной фактор* в восприятии исторических картин. Своеобразный триптих В. И. Сурикова о событиях XVII–XVIII вв. («Утро стрелецкой казни» (1881), «Меншиков в Березове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887)), будут рассматривать позднее как ответ на реформы, проводимые в России Александром II во второй половине XIX в. Действительно, все три картины о реформах, совершенных Алексеем Михайловичем и его сыном Петром Алексеевичем, а также их последствиях — расколе, вызванном церковными преобразованиями («Боярыня Морозова»), протесте Старой Руси против Новой России в ответ на нововведения, в том числе на реформирование армии в соответствии с европейским образцом («Утро стрелецкой казни»), и ненужности в реформаторах с приходом к власти в России временщиков («Меншиков в Березове»).

Важен и еще один аллюзивный момент, связанный с временным фактором. Иногда не прошлое экстраполировали в настоящее, а настоящее соотносили с прошлым. Так, гибель Александра II стали соотносить с жертвенным подвигом смерти Иисуса Христа на кресте. Подчеркивая ассоциативную связь между этими двумя личностями, храм, воздвигнутый на месте смертельного ранения царя Освободителя, назвали храмом Воскресения. Большую роль в связи с этим играла и монументальная живопись, украшающая храм.

Итак, выше рассмотрены несколько примеров ввода произведения в контекст истории. Но исторические картины тем и привлекательны, что аллюзивность в них порой проявляется во всем многообразии способов. В этом плане интересна картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Относительно нее можно наблюдать все три отмеченные выше способа ввода произведения в контекст истории.

Картина «Иван Грозный и сын его Иван» была представлена на XIII Передвижной выставке, открывшейся в 1885 г. в Петербурге. Рецензент «Всемирной иллюстрации» писал о ней следующее: «Перлом ее остается, конечно, *chef d'oeuvre* Репина: „Иоанн Грозный держит в объятиях раненого ударом его сына“, кровь которого обгаряет лицо отчаянного отца-государя, его платье и платье и лицо пораненого; лужи крови на ковре. Глядя на лицо отца, нанесшего удар в запальчивости (конечно, но вовсе не с целью положить сына, тоже забывшегося перед родителем, раздражавшего его едкими упреками), наглядно чувствует зритель, что Грозный не чудовище, каким его представ-

ляет Карамзин. *Более человечно, чем Репин — можно смело сказать — до сих пор не трактовал у нас никто Грозного* (курсив мой. — М. Н.). Шварц представил скорбного отца-царя уже при теле бездыханного царевича, при чтении над усопшим евангелия. Скорбь в той сцене можно объяснить различно; находились люди, которые прямо называли грусть у отца маскою. У Репина в самый момент, так сказать, нанесения зла сыну Грозный — любящий отец, все забывший при виде крови, — как и раненый, понимает и сам благодушно раскаивается в своем проступке, получившем такую трагическую развязку» [8, с. 158]. И так, первоначально зрители воспринимали картину вне аллюзивной связи с современностью. В среде самих художников также можно было слышать подобные мнения. И. Н. Крамской писал следующее: «...скажу о себе. Я был очень благополучен, придумав теорию, что *историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна, так сказать, современности* (курсив мой. — М. Н.) и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус. Серьезно говоря, чем не теория? В ней есть и глубина и... ну, словом, только умный человек может дойти до таких выводов, а потому: что такое убийство, совершенное зверем и психопатом, хотя бы и собственного сына?» [9, с. 167]. Словно отвечая самому себе, И. Н. Крамской выявляет в картине не историческую сторону, а психологическую драму: «Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами. Отец ударил своего сына жезлом в висок, да так, что сын попятился и тут же стал истекать кровью! Минута, и отец в ужасе закричал, бросился к сыну, схватил его, присел на пол, приподнял его к себе на колени и зажал крепко, крепко рукою рану на виске (а кровь так и хлыщет между щелей пальцев), другою поперек за талию прижимает к себе и крепко, крепко целует в голову своего бедного (необыкновенно симпатичного сына, а сам орет (положительно орет) от ужаса в беспомощном положении» [9, с. 167–168].

Аллюзивный подтекст заметила сторона, «противоположная» демократическому лагерю. Самодержавие увидело в картине царя-тирана и побоялось сравнения исторического и современного правителей. Картину И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» представители власти, а порой и сам художник, соотносили с трагическими перипетиями, последовавшими после событий 1 марта 1881 г. (казнь народовольцев, участвовавших в покушении на Александра II). Понимал это и сын убитого Александра II Александр III. В письме к министру внутренних дел великий князь Владимир — президент Императорской Академии художеств — писал: «Его Императорское Величество Высочайше повелеть соизволил, чтобы находящаяся ныне на XIII передвижной выставке картина Репина „Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года“ по каталогу выставки № 208 по закрытии этой выставки ни в Москве и нигде более и ни под каким предлогом не была выставляема для публики или распространяема в публике какими-либо другими способами» [10, л. 1]. В связи с нелицеприятным содержанием картины Репина для государственной власти было решено усилить цензуру относительно других произведений подобного характера. Президент Академии писал по этому поводу следующее: «Неоднократно повторяющиеся случаи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных, или с явным намерением представить в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных лиц, указывают, по Моему мнению, на необходимость строгой цензуры» [10, л. 2]. Вскоре был разработан ряд неотложных мер по ее ужесточению.

Но запреты часто бывали бездейственны. Публика жаждала увидеть картину, где Иоанн Грозный предстал без прикрас, во всей его зловещей трагедийности. Предписания нарушались. Картина И. Е. Репина после выставления в Петербурге была показана и в Москве, хотя запрещение на ее публичную демонстрацию уже существовало. В 1885 г. во «Всемирной иллюстрации» был опубликован рисунок С. Шамота «Перед картиною И. Е. Репина „Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года“», изображавший саму картину и публику, взирающую на нее. Так изящно был обойден запрет на репродуцирование произведения И. Е. Репина. Так большая часть подписчиков журнала (в том числе и в провинции) увидела несколько опосредованно картину, вызвавшую столько споров. В печати были опубликованы и статьи по поводу шедевра И. Е. Репина. Редакторы газет оправдывались тем, что запрет на картину не был обнаружен. Но это было явной отговоркой. Критические статьи стали своеобразным отражением общественного мнения по поводу показа личности Ивана Грозного не только в этой картине, но и в других произведениях художественной культуры. Деяния царя, представленные в них, заставляли общество переосмысливать уроки истории, соотносить ее события с современностью.

Помимо цензурного запрета были предприняты и другие попытки «очернить» картину. Самым ярким критическим откликом (после действий официальной цензуры) противоположной стороны стала лекция профессора анатомии Ф. П. Ландцера. Все содержание лекции критически настроено против картины. Негатив начинается с пояснения сюжета. Ф. П. Ландцер заявляет без обиняков: «Приступим к разбору картины Репина. Содержание ее — преступление, сыноубийство» [11, с. 194]. И затем, словно не желая спорить с концепцией замысла картины, называет трактовку И. Е. Репиным событий истории *субъективной* стороной полотна и переходит к разбору *объективной*. Под последней он понимает формальные составляющие живописи: композицию, перспективное построение, рисунок, анатомию и т. п. По всем этим позициям он подвергает картину жесточайшей критике. Начав анализ с «разбора» анатомических неточностей в изображении двух фигур (такое начало вполне оправдано, так как Ф. П. Ландцер — знаток анатомии), профессор далее критикует композиционное решение, а потом все же переходит к *субъективному* — к сюжету: «Какую именно идею хотел выразить художник, мы не знаем. Можно предположить, что он желал представить контраст между психологическим настроением двух лиц, отца и сына, в трагический в высшей степени момент, с одной стороны — ужас и отчаяние, раскаяние и любовь отца; а с другой — прощение и любовь сына, умирающего от отцовской руки. В нравственном отношении изображенного аффекта к его причине и во взаимном отношении действующих лиц мы должны искать красоту картины, красоту, которая удовлетворяла бы нашему эстетическому, а вместе с тем и нравственному чувству. Эта задача, если ее действительно имел в виду художник, вполне достойна художественного воспроизведения, и, можно сказать, что, по отношению к сыну, она ему удалась. Лицо сына по выражению прелестно, ясно и мастерски передано <...> Что сказать о выражении лица Грозного? В этом выражении должна была бы выразиться во всей силе примиряющая идея, а художник закрыл совершенно от зрителя рот отца т. е. сам лишил себя возможности передать ясно довольно сложное настроение отца. <...> Художник не поспешил на кровь: ею испачканы лицо отца, кафтан сына на плече, ковер, на котором стоит она лужей; из раны льется целая струя крови. Через это он преступил те границы, в которых может вращаться художественное творчество. Он

принес в жертву выразительности художественную красоту, но не достиг выразительности. Он как бы не желал понять, что столь резко и грубо апеллируя к чувствам толпы он уничтожает серьезность и достоинство всего произведения <...> В погоне за эффектом утратились совершенно благородство, чистота и сила выражения целого произведения, т. е. поблекла идея, и во всей яркости сказалась тенденция» [11, с. 200–201]. Концепция статьи вполне ясна — найти ошибки в *объективной* стороне полотна, чтобы принизить ее *субъективную* сторону, т. е. содержание. Итак, можно сказать, что при анализе этого полотна постоянно будут пересекаться несколько тенденций. Самые характерные из них две: 1) картина — историческое полотно, где нашли отражения аллюзии современности; 2) картина — не историческое произведение, а психологическая драма, где повышенный драматизм нарушает меру условности.

Следует отметить, что эти столь противоречивые концепции в разное время будет отстаивать и сам автор полотна. Сохранилось высказывание И. Е. Репина 1913 г., где он заявляет о влиянии современности на замысел полотна: «Как я создавал эту картину? Я всегда любил музыку. Если мне подолгу не приходилось слушать ее, я тосковал. Както в Москве в 1881 г., в один из вечеров, я слышал здесь новую вещь Римского-Корсакова — „Месть“. Она произвела на меня неотразимое впечатление. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи это настроение, которое создано у меня под влиянием этой музыки. Я вспомнил о царе Иоанне. Это было в 1881 г. Кровавое событие 1-го марта всех взволновало» [12, с. 2]. Но об этом он сообщает через двадцать восемь лет после написания картины, когда в обществе уже было сформировано определенное аллюзивное мнение относительно ее смыслового подтекста. Во время же ее написания автор не акцентировал внимания именно на таком восприятии картины. Можно отметить и следующее — художник в 1880-е годы еще не стремился показать параллели между личностями Ивана Грозного, сломившего боярское сопротивление, и Александра III, уничтожившего народничество. Это можно утверждать на основе решения И. Е. Репиным образа Александра Александровича в картине «Речь Александра III к волостным старейшинам» (1886), на которой художник изобразил царя в окружении крестьян. Об этой картине американский историк Ричард С. Уортман, исследующий сложную систему знаков, использовавшуюся для создания мифов, определяющих образ русского царя в ту или иную эпоху, писал следующее: «Знаменитая картина Репина, изображающая встречу волостных старейшин с Александром, не оставляет сомнений в характере изменений, произошедших в отношении между императором и народом с началом нового царствования <...> Император и крестьяне находятся на одном уровне, глядя друг другу в лицо, как человек человеку, в отличие от репрезентаций Александра II, стоявшего над крестьянами, которые смотрели на него с обожанием» [13, с. 315–316]. Итак, художник создал полотно, где прославляет современного правителя как личность, близкую народу.

А вот и противоположная аллюзивной «точка зрения» самого И. Е. Репина по поводу картины «Иван Грозный и сын его Иван»: «Несчастья, живая смерть убийства и кровь составляют такую влекущую к себе силу, что противостать ей могут только самые высококультурные натуры. В то время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины. И я, заразившись, вероятно, этой кровавостью, по приезде домой, сейчас же принялся за кровавую сцену „Иван Грозный с сыном“» [14, с. 522]. Из этого высказывания можно предположить, что И. Е. Репина волновала художественная задача показа «кровавой сцены». С ней он справился бле-

стяще. Это утверждали даже его противники. Тот же Ф. П. Ландцерт писал: «Кровь написана действительно превосходно; но неужели такой без сомнения даровитый художник, как г. Репин, нуждался в столь дешевом средстве, чтобы произвести впечатление?» [11, с. 201]. Хочется уточнить, что все же под «кровою сценою» художник понимал психологическую драму.

До сих пор эта картина И. Е. Репина вызывает противоречивые мнения. Однако, несмотря на критические суждения о картине (В. Стасов, И. Крамской, И. Грабарь, М. Волошин, «левые художники» начала XX в., не воспринимавшие картину как историческую), ее аллюзивность несомненна: картину вводили на разных этапах ее существования в контекст истории власть предержащие, цензоры, зрители, сам автор. Картину вводила в контекст истории, в конечном счете, сама История.

Итак, в период второй половины XIX в. аллюзивность прочно вошла в процессы создания и восприятия исторической картины. А произведения о событиях истории, созданные разными художниками, органично вписались в общую тенденцию эпохи. Аллюзивность — яркая черта творчества художников демократической линии, но она не была чужда и художникам-академистам. Стоит подчеркнуть также, что аллюзивность — характерное явление искусства второй половины XIX в.

Источники и литература

1. *Верещагина А. Г.* Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838–1869. Л.; М.: Искусство, 1960. 172 с.
2. *Буслаев Ф. И.* Задачи современной эстетической критики // Русский вестник. 1868. № 77. С. 273–336.
3. *Кеменов В. С.* Василий Суриков. Л.: Аврора, 1978. 312 с.
4. *Карпова Т. Л.* Генрих Ипполитович Семирадский. СПб.: Золотой век, Художник России, 2008. 400 с.
5. Ян Матейко и картина его «Иоанн Грозный в эпоху ужасов» // Всемирная иллюстрация. 1875. № 348. С. 176–178.
6. *Альтишуллер А. Я.* Спектакль в контексте истории // Спектакль в контексте истории: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 3–14.
7. *Фигнер В.* Полн. собр. соч.: в 6 т. Т. 1: Запечатленный труд. М.: Издательство общества политкаторжан, 1928. 424 с.
8. Летопись искусств, театра и музыки. [О картине И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»] // Всемирная иллюстрация. 1885. № 840. С. 158.
9. *Крамской И. Н.* Письма, статьи: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1966. 531 с.
10. О запрещении выставлять публично картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и картину Горского «Третье испытание Кудеяра» // РГИА. Ф. 789. Оп. 11. 1885 г. Д. 167.
11. *Ландцерт Ф. П.* По поводу картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын, 16 ноября 1581 года» // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской академии художеств. 1885. Т. III, вып. 1. С. 192–205.
12. Беседа с И. Е. Репиным (по телефону от нашего корреспондента) // Русское слово. 1913. 17 (30) янв. (№ 14). С. 2.
13. *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии: в 2 т. Т. 2: От Александра II до отречения Николая II. М.: ОГИ, 2004. 605 с.
14. *Репин И. Е.* Художественное наследство: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1948. 589 с.

Статья поступила в редакцию 1 октября 2012 г.