

Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования

М. А. Чернышева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

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

С середины XIX в. образы отечественного прошлого начинают занимать новое и беспрецедентно важное место в визуальной культуре Российской империи. Однако в современных гуманитарных науках они остаются исследованы фрагментарно и неровно. Автор статьи анализирует и сопоставляет искусствоведческие и историографические опыты изучения визуального историзма XIX в. и определяет те факторы репрезентации русской истории, которым до сих пор не уделяли должного внимания в научной литературе. Среди них — феномен исторической картины нового типа, зародившейся во Франции в первой трети XIX столетия и осознанный здесь как “genre historique” («исторический жанр»), а в России сложившейся в 1860-е годы. Главную перспективу исследования визуальных образов национального прошлого в России XIX в. автор видит в изучении нового «исторического жанра» и в первую очередь двух его аспектов. Один связан с изображением именно истории, с проблематикой историзма, другой — с модернизацией картины, прямо не зависящей от ее тематической ориентации, т. е. с художественной проблематикой как таковой. Отсюда два непростых вопроса, которые впервые в искусствоведении автор ставит применительно к русской культуре XIX столетия. 1. Какие возможности восприятия и репрезентации национального прошлого открывала историческая картина нового типа в сравнении с графикой, скульптурой, архитектурой, литературой, историографией? 2. Какие художественные инновации демонстрировал исторический жанр, опережая в русской живописи этого времени другие жанры?

Ключевые слова: русское искусство XIX в., визуальная культура XIX в., историческое сознание XIX в., репрезентация русской истории, исторический жанр.

С середины XIX в. образы отечественного прошлого начинают занимать новое и беспрецедентно важное место в визуальной культуре России. В живописи складывается картина нового типа, которая впервые обращается к отечественному прошлому с задачами принципиально иными, нежели к библейской и мифологической тематике: не опосредованно символически, а передавая его национальную самобытность и сюжетное разнообразие, достоверные факты и конкретные детали. В архитектуре возрождаются формы древнерусского и народного зодчества, распространяясь и в государственном, и в частном, и в церковном, и в гражданском

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

строительстве. Осуществляются масштабные проекты по музеефикации, каталогизации и репродуцированию объектов национального культурного наследия. Темы из русской истории стремительно пополняют репертуары драматического и оперного театров. Образы отечественной истории популяризируются в декоративно-прикладном искусстве, гравюре и новом жанре богато проиллюстрированного и занимательного учебника. Все это открывает национальное прошлое для широкого круга зрителей, делает его интересным и актуальным для них, вселяет в них чувство причастности к истории, превращая ее в зеркало самосознания частного человека и общества в целом.

Однако при всей значимости образы отечественной истории в российской культуре XIX столетия остаются исследованы фрагментарно и неровно. Я хотела бы проанализировать и сопоставить искусствоведческие и историографические опыты изучения визуального историзма XIX в. и определить те аспекты репрезентации русской истории, которым пока не уделяли должного внимания в научной литературе.

Из всех медиумов визуальной трактовки национального прошлого в русской культуре XIX в. объектом наиболее консервативного искусствознания является живопись. Большинство авторов трудов, посвященных русской исторической живописи, придерживаются сходных предметных и методологических принципов. Преобладает то, что можно назвать пассивным выбором предмета. Это чаще всего историческая живопись того или иного периода [1–5] того или иного крупного мастера (здесь лидирует Василий Суриков) [6; 7] и самые известные исторические картины (здесь лидирует «Боярыня Морозова» Сурикова) [8–11]. Редко мы встречаем попытки концептуально, проблемно или тематически специфицировать предметный ракурс [12; 13].

В книгах и статьях по русской исторической живописи XIX столетия ее развитие чаще всего рассматривается с точки зрения крупных эстетических категорий — «классицизм», «романтизм», «реализм», которые принимаются как готовые и внешние по отношению к конкретному материалу, т.е. трактуются с большой степенью условности. Те же универсальные категории используются как опорные в работах и о других видах и жанрах русского искусства XIX в. Связанность подобным понятийным инструментарием не позволяет вполне оценить своеобразие пути и достижений исторической живописи (как и других художественных жанров). Выходит, что по большому счету она отличается в своем развитии от портретной, бытовой и пейзажной живописи тем, что реализм проникает в нее позднее и накладывается на особое сюжетно-тематическое содержание.

Хорошо известно, что в советском искусствознании поддерживался идеологический культ реализма, хотя в русском изобразительном искусстве XIX столетия реализм был явлением гораздо более смутным, чем, например, во французской культуре того времени. Уже советские авторы осторожно признавали, что русские живописцы и художественные критики XIX в. мало и не очень плодотворно рефлексировали по поводу того, что такое реализм, значение этого термина было размытым [4, с. 72], и он поздно укоренился в России [14, с. 108]. Особенно натянутым это понятие становится применительно к исторической живописи, которая изображает прошлое, т.е. то, что недоступно непосредственному наблюдению. В целом поглощенность феноменом реализма заметно отвлекала советских авторов от

изучения жанрового многообразия живописи XIX столетия, а также от отражения в ней различных форм исторического сознания. Я считаю, что понятие «реализм» применительно к русскому искусству XIX столетия уместно как рамочное, хронологическое, но неудовлетворительно как интерпретационное, и именно в этом качестве им часто злоупотребляют искусствоведы.

В постсоветском искусствознании вопрос о реализме в русском искусстве XIX в. подвергся пересмотру. Было показано, что далеко не всегда возможно провести четкую границу между реализмом и салонно-академической живописью [15; 16]. Под сомнение было поставлено и само существование реализма как единого художественного течения с внятной идейной и эстетической программой [17]¹.

Тем не менее не только в советских, но и в постсоветских публикациях² судьба исторической живописи, как и всего русского искусства до эпохи модерна, часто предстает как неуклонное движение в сторону реализма, его усиления и расширения. Согласно этой логике реалистическая тенденция исторической живописи зарождается в творчестве Вячеслава Шварца и Николая Ге (если не раньше — в искусстве Карла Брюллова и Александра Иванова), проходит сквозь творчество Ильи Репина и поднимается до наивысшей своей точки в творчестве Сурикова. Редко исследователи русской исторической живописи второй половины XIX в. отказываются как от ключевой от категории реализма [7] и задумываются не о преемственности, а о принципиальных типологических различиях между, например, историческими картинами Шварца и историческими полотнами Сурикова. Принято считать, что Шварц не пошел дальше точной передачи «археологической» стороны отечественной истории, т.е. отдельных фактов и их конкретных вещественных атрибутов, а Суриков прибавил к этому достижению воплощение самого духа национальной истории, превзойдя Шварца глубиной не только «реализма», но и историзма. Однако вовсе не само собой разумеется, что Шварц уступает Сурикову как историк. На мой взгляд, он, напротив, именно в этом качестве опережает Сурикова, который творит скорее как поэт и трагик. Интуитивно и подспудно к противопоставлению исторического и трагического и к мысли о парадоксальной аисторичности исторических композиций Сурикова склоняются некоторые авторы [16, с. 387–8].

Для того чтобы сформулировать и раскрыть важный тезис об истории и трагедии как началах разных живописных жанров, необходимо обратиться к западно-европейской художественной теории, которой сторонятся специалисты по русской исторической живописи. Это упущение отчасти компенсируется обращением к образовательной доктрине, эстетическим декларациям и рекомендациям Императорской Академии художеств, к современным им отечественным или переведенным на русский язык текстам об искусстве. Однако все эти источники дают приблизительное представление о теоретической базе классического искусства, без знания которой трудно в полной мере понять инновации исторической живописи XIX в. Несомненно, на ее положение в России большое влияние оказывала Академия ху-

¹ В книге Андрея Шабанова успешно развиваются идеи, ранее намеченные в монографии Элизабет Валкенир [18].

² См., например: [19]. В этой книге Нонны Яковлевой в главе об исторической картине наибольшее внимание уделяется Вячеславу Шварцу. Посвященные ему пассажи повторяют в сжатой форме основные положения книги Аллы Верещагиной об этом художнике [20].

дожеств как главный регулятор искусства и художественной жизни. Но многие русские мастера исторических картин подолгу жили за границей и вдохновлялись экспериментами западноевропейских живописцев. Вообще в исследованиях русского искусства XIX в. дает о себе знать склонность отождествлять академизм с художественной традицией, что в какой-то степени оправдано спецификой позднего и централизованно-институционального внедрения западноевропейского художественного канона в русское искусство.

Нельзя обойти вниманием обзор развития русской исторической живописи второй половины XIX столетия, который входит в книгу знаменитой американской исследовательницы Элизабет Валкенир о передвижниках. Эта книга — результат на редкость независимого, трезвого и яркого критического осмысления / переосмысления русского искусства эпохи реализма. Валкенир проводит черту между историческими картинами Шварца и Ге, с одной стороны, и историческими композициями более молодых художников — Суркова, Васнецова, Репина — с другой: работы первых отмечены рационализмом и объективностью, а произведения вторых пронизаны «возгонкой» национальных чувств. Валкенир напоминает, что это существенное различие между творчеством двух поколений мастеров видели еще их современники, в частности Владимир Стасов, который более позднюю тенденцию в русской исторической живописи воспринимал как консервативную по отношению к раннему опыту Шварца и Ге [18, р. 82–6]. Однако, как было уже отмечено, в советское время сложилась до сих пор устойчивая традиция подчеркивания преемственности между упомянутыми представителями «реалистического» направления в искусстве.

Областью, почти не затронутой искусствоведами, остается сравнительное изучение русской и западноевропейской исторической живописи XIX в. Еще в 1980-е годы известный американский русист Джон Боулт указывал на установку своих советских коллег трактовать русское искусство XIX столетия как феномен, независимый от западных художественных течений или по крайней мере чуждый им [21, р. 488]. Примерно в то же время один из первых шагов в преодолении этого предубеждения сделал Дмитрий Сарабьянов. Он находит параллели творчеству Сурикова в искусстве Восточной Европы, но описывает сходство в самых общих чертах — как некое духовное родство, не вдаваясь в примеры и не поясняя, насколько оно было осознано самими художниками. Мимоходом Сарабьянов упоминает и о пересечении Шварца с Адольфом Менцелем в бытовизации исторического [12, с. 160, 163]³.

Относительно недавно в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина прошла выставка, посвященная репрезентации истории в искусстве разных художественных школ XIX в., включая русскую [23]. Однако эта выставка не имела концептуального, проблемного или тематического фокуса. На ней были экспонированы, а в каталоге к ней воспроизведены самые разные картины (в основном из российских музеев, но не только) на собственно исторические, а также религиозные и мифологические сюжеты. Вступительная статья Марины Свицерской предлагает содержательную панораму духовно-идейных исканий исторической живописи XIX столетия, берущих начало в эпоху Просвещения [24]. В этом отношении Свицерская придерживается того же эссенциалистского подхо-

³ В более поздней публикации [22] Сарабьянов повторил основные идеи своей книги «Русская живопись XIX века среди европейских школ».

да, что и Сарабьянов в упомянутых работах. Но крупный временной и всевропейский масштаб рассматриваемых мировоззренческих вопросов не позволяет осветить более специальные, хотя и не менее интересные и важные вопросы, связанные с различными факторами и конкретными фактами развития и бытования исторического жанра в XIX в. Вопреки тому, что можно было ожидать, каталог московской выставки не касается сравнительного анализа русской и западноевропейской исторической картины. Главная лакуна этого проекта, которой трудно найти оправдание, вызвана игнорированием творчества Шварца.

В западной литературе компаративные исследования исторической живописи разных национальных школ XIX в. не распространяются на материал русского искусства [25–28]⁴.

Любопытно, что на протяжении долгого времени исследователи неслучайно обходили молчанием самые определенные и заметные случаи претворения в русской живописи уроков нового западноевропейского исторического жанра. Я имею в виду то обстоятельство, что композиции «Иван Грозный у тела убитого им сына» Шварца и «Петр I допрашивает царевича Алексея» Ге были созданы под впечатлением от прославленного тогда в Европе полотна Поля Делароша «Кромвель у гроба Карла I»⁵. Это было очевидно для их современников, в том числе и для Стасова, который, несмотря на свою репутацию главного пропагандиста русского национального реализма, был большим почитателем Делароша и приветствовал увлечение им русских мастеров. Между тем советские специалисты по русской исторической живописи XIX в., если и называли имя Делароша, то только для того, чтобы подчеркнуть чуждость этого «салонного» и «академического» художника подлинным «реалистам» Шварцу и Ге. Поскольку Менцеля включали в ряды реалистов, о его значении для русского искусства писали охотнее, хотя, в отличие от Делароша, вплоть до конца XIX в. живопись Менцеля почти не знали и не ценили в России, на что указывал еще Александр Бенуа [31, с. 144, 267].

В последние десятилетия на Западе появились публикации, которые опровергают мнение о Делароше как о типичном и консервативном академическом и салонном художнике и убеждают в том, что он был одним из самых характерных представителей историзма в культуре романтической эпохи [32–34].

В постсоветских исследованиях русской исторической живописи XIX в. новым стал возросший интерес к тем ее мастерам, которых раньше оценивали как откровенно консервативных, т. е. академических не только по образованию, но и по существу, «салонных», «буржуазных» и далеких от идей реализма. В центре этой отечественной реабилитации гедонистического салонного искусства оказался Генрих Семирадский⁶.

⁴ Тексты в каталоге выставки [28] вносят ценный вклад в изучение французского «исторического жанра» и его резонанса в других европейских школах живописи — бельгийской, голландской, немецкой, итальянской, испанской, английской, австрийской, венгерской, польской, но не русской. Из польских художников внимание уделяется, в частности, Йозефу Зимлеру и Яну Матейке, имевшим успех в России. Зимлер, кроме того, был среди художников, которые представляли искусство Российской империи на всемирных выставках.

⁵ На сопоставлении картин Ге и Делароша я останавливаюсь в статье: [29]. Недавнее упоминание о близости работы Шварца этому же полотну Делароша см.: [30].

⁶ См., например: [35]. В 2000-е годы вышло несколько альбомов и книг, посвященных Семирадскому.

Надо отметить еще одно свойство исследований русской исторической живописи XIX в. Как это ни странно, в них не принято сравнивать живописную репрезентацию истории с той, которая имела место в скульптуре и графике (если только это не рисунки исторических живописцев), не говоря уже об архитектуре. В своей книге о Сурикове Владимир Кеменев приводит некоторые старые и современные художнику гравюры, но исключительно как иконографические прецеденты выбираемых им сюжетов [6]. Речь не идет о сопоставлении приемов трактовки истории в живописи и печатной графике⁷.

Невнимание российских искусствоведов к визуальному контексту исторической живописи не распространяется на тот ее контекст, который составляют вербальная культура, литература, публицистика, историография. В этом отношении искусствоведы перенимают подход русских художественных критиков XIX в. к восприятию живописи сквозь призму текстов. В принципе из этого следует, что исследователей больше интересует, что о своей и предшествующих эпохах могут поведать нам исторические картины, чем как они сделаны, их поэтика⁸. Отсутствие интереса искусствоведов к визуальному контексту исторической живописи приводит и к тому, что они непреднамеренно подчеркивают ее элитарную дистанцированность от более массовых форм изобразительной культуры даже тогда, когда обнаруживают в этой живописи демократические ростки реализма.

Среди монографий по русской исторической живописи XIX в. оригинальностью и сложностью поставленных задач выделяется книга Аллы Верещагиной [4]. Исследовательница внесла существенный вклад в ревалоризацию исторической живописи середины XIX столетия. Благодаря прицельному обращению к анализу художественной критики этого периода Верещагина продемонстрировала, что историческая живопись занимала более важное место в сознании либерально-демократически и новаторски настроенных современников, чем обычно допускали советские искусствоведы⁹. Это стало одним из главных достижений ее книги.

Выбор Верещагиной освещаемого периода был нестандартен. 1860-е годы — время, когда уже умерли «великие» Брюллов и Иванов и еще не заявили о себе «великие» Репин и Суриков, на исторических картинах которых всегда был и до сих пор остается сфокусирован интерес исследователей русской исторической живописи¹⁰. Верещагина подводит к мысли, которую сама не формулирует: настоящий

⁷ О различных или сходных приемах интерпретации истории в разных пластических искусствах XIX в. нет речи и в каталогах выставок (из собрания Государственного Эрмитажа), пересекающихся по составу и интересным по своему смешанному визуальному ряду, в котором преобладают объекты декоративно-прикладного искусства, см.: [36; 37].

⁸ Отмеченное выше игнорирование классической художественной теории и параллелей в современной западноевропейской живописной практике еще в большей степени затрудняет работу искусствоведов с поэтикой русских исторических картин XIX в.

⁹ Этот тезис также развивал Григорий Стернин [38, с. 118–26].

¹⁰ Из зарубежных исследователей немало внимания исторической живописи Репина уделяла в последнее время американский специалист по русской литературе и искусству Молли Брансон [39]. См. также ее книгу: [40]. Брансон указывает на преемственность, а не на расхождения между Шварцем и Репиным как мастерами исторических картин и в своей интерпретации полотна Репина «Иван Грозный и сын его Иван» полагается в значительной степени на понятие «реализм». И в том и в другом случае ее позиция близка традиции советского искусствознания. Известная британская исследовательница Розалинд Блэйсли в своей новейшей истории русского искусства [41] среди исторических картин упоминает работы Лосенко, Брюллова, Иванова, Бруни, Ге, Сурикова, Васнецова, но о Шварце пишет только как об устройтеле русского художественного отдела на Всемирной

переворот в традиции исторической живописи произвели не Брюллов с Ивановым и не Репин с Суриковым, а в 1860-е годы Шварц, несмотря на то что он уступал им в собственно живописном таланте¹¹. Но принципиально новый тип исторической картины (русские авторы именуют ее «историко-бытовой») в творчестве Шварца обозначен Верещагиной описательно-пунктирно и наравне с другими явлениями в исторической живописи 1860-х¹². В наше время представление о новой исторической картине не сильно продвинулось вперед в российском искусствоведении, что составляет контраст западной историографии, в которой различным аспектам этой картины (здесь ее определяют, согласно аутентичной французской терминологии, как «исторический жанр») посвящены статьи и книги [28; 33; 34; 42–46].

В своей монографии о русской исторической живописи 1860-х Верещагина стремится дать как можно более полный ее срез. При этом одни художественные факторы (положение дел в Академии художеств, художественная критика, проблема реализма) рассмотрены очень подробно, а о других не сказано ничего. Бросается в глаза, например, что Верещагина не упоминает о памятнике «Тысячелетие России». Между тем в начале 1860-х, созданный, как известно, по проекту живописца Михаила Микешина, этот памятник стал ярким образцом реформирования пантеона национальных героев и его репрезентации. Не упоминает Верещагина и о Всемирной выставке в Париже 1867 г., в русском художественном отделе которой творческими и организаторскими усилиями Шварца картины на сюжеты из национальной истории впервые функционировали как инструмент построения образа России в международном пространстве¹³. Кроме того, Верещагина не учитывает практику изображения русской истории в печатной графике XIX в., из которой исторические живописцы заимствовали некоторые сюжеты. Наконец, Верещагина сильно недооценивает влияние на русскую историческую живопись 1860-х годов французского «исторического жанра»¹⁴, родоначальником которого был Деларош. В целом наблюдения Верещагиной охватывает пафос обнаружения в исторической живописи дополнительных подтверждений торжества реализма в русском искусстве 1860-х годов. И вопрос об исторической картине оказывается заслонен вопросом о реализме¹⁵.

выставке 1867 г., не рассматривая его произведений и не обозначая его роли в развитии русского исторического жанра.

¹¹ Верещагина также автор самого полного исследования творчества этого художника [20].

¹² Не менее бегло и описательно «историко-бытовая» картина охарактеризована и в ее книге: [2].

¹³ В своей книге о Шварце [20] Верещагина пишет о его участии в подготовке русского художественного отдела Всемирной выставки 1867 г., но не реконструирует экспозиционную концепцию Шварца, в центре которой была идея демонстрации русской национальной идентичности через репрезентацию российской истории.

¹⁴ «Исторический жанр» (“genre historique”), сложившийся во Франции в первой трети XIX в. как разновидность / альтернатива «исторической живописи» (“peinture historique”, или просто “histoire”) и оказавший огромное воздействие на искусство разных европейских школ, включая русскую, не принимается во внимание ни Верещагиной, ни другими советскими и постсоветскими исследователями русского искусства как особый, определенный и важный феномен. Исключение представляет только что опубликованная статья: [30]. Об «историческом жанре» во французском и русском искусстве см. также мои статьи: [29; 47–49].

¹⁵ Правда, в трактовке реализма Верещагина делает не само собой разумеющийся для советского искусствознания акцент: она прозрачно намекает на то, что русское реалистическое искусство зародилось не в оппозиции, а внутри Академии художеств и до каких-то пор развивалось с одобрения и при поддержке этой официальной институции.

Что касается исследований неживописных средств визуальной трактовки отечественного прошлого, то здесь ведущую роль играют книги историка архитектуры Евгении Кириченко о русском стиле в архитектуре, а также об архитектурных и скульптурных формах российских монументов XVIII–XIX вв. [50; 51]. По уровню теоретического и концептуального осмысления предмета, знанию его интернационального контекста, четкости и междисциплинарной значимости главных выводов труды Кириченко превосходят работы специалистов по русской исторической живописи.

Отдельный интерес монографии Кириченко представляют и потому, что охватывают разные виды искусства. В книге о русском стиле это по большей части архитектура, но также широкий спектр декоративно-прикладного искусства, скульптура, живопись, графика. В книге о русских монументах это (за редкими исключениями) архитектура и скульптура.

Важное достоинство этих работ Кириченко состоит в том, что они предлагают содержательную и ясную типологию художественного восприятия национально-го прошлого, построенную на интерпретации различных факторов искусства, его исторической обусловленности, видов, функций, жанров, стилей. Силы и глубины типологического анализа недостает работам специалистов по русской исторической живописи, для которых большую роль играет оценочное и формальное деление искусства на «консервативное» и «прогрессивное», «академическое» и «реалистическое», что часто уводит от проблематики историзма как такового.

В книге о русском стиле Кириченко показывает, что национальную сущность русского искусства в разные эпохи понимали, художественно воспроизводили и терминологически обозначали по-разному, а также что область выражения этой сущности распространялась не на все художественные виды и жанры и меняла свои границы со временем. Так, первые симптомы возрождения национального стиля в XVIII в. дают о себе знать в храмовой архитектуре, в середине XIX в. оно уже представлено в гражданском городском зодчестве, декоративно-прикладном искусстве, графике и церковной живописи и только на рубеже XIX–XX столетий оно заметно во всех видах и жанрах искусства. Тогда же к отражению отдельных элементов допетровского искусства добавляется подражание самим его принципам.

Вопрос о русском стиле ставит перед нами важную проблему фундаментального различия между репрезентацией / изображением национальной истории и воссозданием черт древнерусской архитектуры и искусства в текущей современности. С этим воссозданием связан русский стиль и в архитектуре, и в живописи.

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

делается или на устойчивых морфологических элементах отечественной культуры, или на устойчивых местах национальной исторической рефлексии.

Не случайно ключевыми категориями обоих указанных исследований Кириченко выступают «национальное», «народное», «мемориальное», а не «историческое». Чаще всего речь идет не об образах истории (а если об образах, то, как правило, символических), а о формах памяти и национального самосознания сквозь призму исторического.

Кроме национального мифа русский стиль имел и совершенно иной, позитивистский источник — успехи археологии и музеефикации отечественного культурного наследия. Этот источник был общим и для русского стиля, и для собственно изображения национальной истории, в чем живопись по своим возможностям заведомо опережала скульптуру, графику и, разумеется, архитектуру.

Репрезентация исторического, особенно тот новый ее тип, который в русском искусстве 1860-х годов открыл Шварц, не воссоздает язык национального прошлого, а передает исторические сцены при помощи современного и, более того, нейтрально интернационального художественного языка, имитирующего естественное видение. Это устанавливает не иррациональное родство прошлого с современностью, а его психологическую доступность и понятность для нее. Подаваемая как очевидная чуть ли не в той же степени, что и современность, история тем не менее остается для новой исторической картины и ее зрителя именно прошлым, тем, что ушло навсегда, тем, что отсутствует в настоящем. В этом противоречии между видимой, кажущейся доступностью исторического и его невозвратностью, неповторимостью, невоскрешаемостью была заключена особая притягательность новой исторической картины. Об этом художественном феномене Кириченко не пишет, так как он выходит за пределы очерченной ею темы. Но она отмечает, что вплоть до конца XIX столетия живопись на светские сюжеты оставалась не затронута русским стилем. Он проник в живопись, будучи трансформирован в национальный вариант модернистского художественного языка [50, с. 147, 420].

Еще одним важным отличием русского стиля от изображения национальной истории были его официальная иницированность сверху и публичный характер. Новую историческую картину в русском искусстве 1860-х годов породила частная инициатива и ради частного же созерцания.

Перейдем к неискусствоведческим интерпретациям образов отечественной истории в русских пространственных искусствах XIX столетия. Интерес к этому предмету вызван, во-первых, «визуальным поворотом», а во-вторых, «мемориальным уклоном» в гуманитарных науках. Оба способствовали расширению горизонта историографии в сторону визуальной, эмоциональной и повседневной реальности прошлого.

Событием в русистике стала книга Ричарда Уортмана, исследующая историю российской монархии под новым углом зрения — как историю ее церемониальной саморепрезентации [52]¹⁶. Американский историк рассматривает ритуалы русского императорского двора как способ конструирования монархического мифа и различных его вариаций, а также как важнейший, вовсе не метафорический инструмент царской власти. В соответствии со спецификой своего предмета Уортман,

¹⁶ Первая публикация Уортмана на английском языке — 1995 г.

помимо текстуальных источников, широко прибегает к визуальному материалу: профессиональным гравюрам, лубку, некоторым живописным и скульптурным произведениям, архитектурным сооружениям, фотографиям. По преимуществу это сцены недавних имперских торжеств, парадные и аллегорические портреты государей, но встречаются и работы, отсылающие к национальному прошлому. Официальные архитектурные и скульптурные проекты, пронизанные рефлексией по поводу национальной истории, Уортман вводит в круг конструирования символического образа имперской власти. Изображения фигурируют в книге Уортмана как свидетельства не только исторического антуража, но и исторического содержания. Вместе с тем монархический нарратив, в который Уортман включает художественные произведения, проливает дополнительный свет и на их собственные концепции. Общая идея стиля как власти и власти как стиля сближает труд Уортмана с некоторыми работами Кириченко¹⁷.

Востребованная в современной гуманитаристике проблематика культурной / исторической памяти пересекается со сферами исторической культуры и исторического сознания. Культурная память противопоставляется профессиональной историографии как совокупность вненаучных, в том числе обыденных, представлений о прошлом, которые отличаются открытой необъективностью и тяготеют к мифичности, так как опираются не столько на факты, сколько на воображение, ментальные потребности, эмоциональные ожидания тех или иных носителей памяти. Память преодолевает дистанцию между прошлым и настоящим и рискует подменить историческую действительность представлением о ней в современности.

Конечная цель изучения культурной памяти — это интерпретация двойного отражения, того, как в памяти о прошлом проступает национальная, социальная, культурная идентичность агентов памяти. Художественные и особенно визуальные образы являются ценным источником для специалистов по культурной памяти, так как благодаря своей исконной семантической нечеткости¹⁸, способности притягивать к себе новые, не входившие в авторский замысел смыслы, а также сильно воздействовать на эмоции и воображение зрителей эти образы и их резонанс служат важнейшим индикатором исторической памяти.

В наши дни наиболее полным исследованием, собирающим воедино вербализированные и визуализированные представления русского XIX в. об отечественном прошлом, является монография историка Ольги Леонтьевой [54]. Поскольку автор исходит из того, что в XIX столетии дистанция между профессиональным, научным историческим знанием и художественным изображением прошлого была гораздо меньше, чем в наше время [54, с. 30–4], историческая память как центральный концепт книги распространяется в сущности на весь корпус исторической рефлексии российского образованного общества XIX в. Главным критерием исторической памяти становятся популяризация и неотъемлемая от нее мифологизация в культуре представлений о тех или иных периодах, событиях, фигурах русской истории. Пристальное внимание Леонтьева уделяет эпохе Великих реформ, когда, по ее справедливому мнению, обнаружилось те чувствительные точки исторической памяти или, иными словами, сформировались те исторические мифы обще-

¹⁷ Что касается работ, вдохновленных подходом Уортмана, среди ранних и лучших примеров см.: [53].

¹⁸ В современной историографии ее часто называют нерационализированностью.

ственного сознания, которые сохраняют свою релевантность и в нашей современности. Эти мифы XIX в. как сюжетно-смысловые блоки Леонтьева выявляет, описывает и объясняет, ссылаясь на историографию, литературу, публицистику и в меньшей степени на живопись и оперное искусство XIX столетия. Подробно она останавливается на образах Ивана Грозного и Петра I, которые были, безусловно, самыми актуальными историческими персонажами для национального и политического самосознания различных групп российского пореформенного общества. Примеры из пластических искусств — сцены с Иваном Грозным, написанные Шварцем и Репиным, скульптура царя, созданная Марком Антокольским, полотно Ге, посвященное Петру, — играют в книге Леонтьевой второстепенную и служебную роль по отношению к историографическому и литературному материалу и охарактеризованы автором бегло, а также в соответствии с небесспорной трактовкой этих произведений, которая укоренилась в искусствоведческой литературе с советского времени. Тем не менее для искусствоведов исследование Леонтьевой полезно как содержательно обрисовывающее интеллектуальную атмосферу эпохи, в которую были созданы крупнейшие художественные произведения на сюжеты из отечественной истории.

Мне представляется интересным и важным вопрос, всегда ли исторические картины XIX в. имеют отношение к исторической памяти, если изображают события и лица, ставшие в культурном сознании «местами памяти»? На мой взгляд, совсем не всегда. Тогда каковы же условия превращения картины в зеркало и симптом исторической памяти?

В последнее время появляется много публикаций, посвященных рецепции тех или иных исторических лиц или событий в русской вербальной и визуальной культуре разного времени. Самыми популярными образами остаются Иван Грозный и Петр I¹⁹. Концептуально ярким исследованием мифологизации этих монархов в российской культуре XIX и XX вв. предстает книга американского историка и филолога Кевина Платта [56]. В отличие, например, от Леонтьевой, Платт обращает внимание на то, что в XIX столетии тенденции трактовки Ивана Грозного и Петра I различались не только по содержанию, но и по форме: фигура первого воспринималась прежде всего в рамках экспрессивного «оперного» или, шире, «театрального» дискурса, а фигура второго — чаще в границах рационального «историографического» дискурса. Определения «оперный» и «историографический» в данном случае надо понимать не только буквально, но и метафорически. Так, согласно Платту, картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван» близка по своему духу к опере, а картина Ге «Петр допрашивает царевича Алексея» — к позитивистской историографии. Кроме того, Платт объясняет популярность сюжетов об убийстве Иваном IV собственного сына и о суде Петра I над собственным сыном через актуальные политические коннотации темы «отцы и дети».

Среди текстов историков о русском изобразительном искусстве занимательностью отличаются книги Евгения Анисимова, которые родились из его неудовлетворенности компетентностью комментариев искусствоведов к сюжетам исторических картин [57; 58]. Анисимов дает меткую и живую историографическую справку

¹⁹ Самый полный (но в значительной степени суммирующий готовое знание) обзор репрезентации Ивана IV сквозь века и искусства: [55]. В книге не упомянуты некоторые важные графические изображения Ивана Грозного, созданные в XIX в.

к избранным произведениям, касающуюся запечатленных в них событий и персонажей из отечественной истории.

В современной исторической науке сложностью, продуктивностью и методологической отрефлексированностью подхода к иконической сфере российской культуры XIX в. выделяются исследования Елены Вишленковой. В этом русле ее главной работой является книга, посвященная представлениям о русскости и народности, формируемым визуальным творчеством в тот период российской истории, центр которого определяет Отечественная война 1812 г. [59]. То есть в первую очередь Вишленкову интересует национальная, а не историческая репрезентация, восприятие национального прошлого затрагивается в книге только как осуществляющееся с очень близкого расстояния — как память о войне в послевоенные годы. Вишленкова рассматривает продукцию разных пластических искусств, в основном массовых (профессиональная и лубочная гравюры), а также ремесел.

Одно из главных, постоянно отмечаемых отличий искусствознания от визуальных исследований состоит в том, что одна дисциплина имеет своим предметом по преимуществу высокое искусство, а другое направление — предмет, четко не ограниченный, гетерогенный, с акцентом на низовом или массовом искусстве и вообще не искусстве, с акцентом не только на продукте визуализации, но и на субъекте видения, которым выступает не только художник и его зритель, но и публика вне ее эстетического опыта.

Книгу Вишленковой по «визуальному народоведению» Российской империи, как и несколько ее статей²⁰, можно считать образцом российских визуальных исследований, базирующихся на отечественном материале XIX в.²¹, каковых, по наблюдению самой Вишленковой, пока появилось очень мало, в отличие от работ по российской визуальной культуре XX столетия [59, с. 15].

Как мы видели, в книге Леонтьевой произведения пластических искусств не выступали носителем особой информации, не дублирующей вербальные свидетельства. Уортман в своей монографии учитывал коммуникативную и популяризаторскую специфику визуальных образов. Вишленкова же, выбирая их главным предметом анализа, стремится раскрыть тот смысл, который может быть воплощен и понят только на их собственном визуальном языке, обусловленном историческим периодом и социокультурным регистром их бытования. Ради этого она отказывается от готового, предзаданного содержания понятий «народ», «нация», «русское».

Достоинством книги Вишленковой является и то, что в ней показан механизм взаимного обмена между элитарным и низовым изобразительным творчеством. Однако некоторые сомнения вызывает интерпретация, которую автор дает крестьянским картинам Алексея Венецианова [59, с. 237–45]. Вишленкова признает, что работа с произведениями высокого искусства по-своему особенно трудна для историка и представителя визуальных исследований. Когда Вишленкова пишет о Венецианове, она заметно модернизирует / социологизирует его художественное

²⁰ См., например: [60].

²¹ В число таких образцов можно включить и книгу Валерия Турчина, которая посвящена визуальной риторике имперской и дворянской культуры России первой четверти XIX столетия [61]. Заслуживает внимания зарубежное исследование российской визуальной культуры, значительная часть которого касается XIX в. [62]. Среди участников этого сборника — Ричард Уортман и Кристофер Эли, автор одной из лучших публикаций о русском национальном пейзаже [63].

мировоззрение, но, главное, недооценивает ту степень, в которой его обращение к конкретной сельской натуре было опосредовано живописной традицией, ее эстетическими ценностями, жанровыми и стилистическими моделями, внутренними задачами, пусть и оригинально переосмысленными. Вместе с тем хотелось бы больше узнать из книги Вишленковой о том, как различные группы российского общества по-разному воспринимали широко тиражируемую в гравюрах (это исследовательница подчеркивает) живопись Венецианова.

Высокое искусство становится причастным к визуальной культуре через тот или иной способ соприкосновения с популярной иконографией, внехудожественным зрительным опытом через рецепцию широкой публикой и репродукционное тиражирование. Но эта визуальная ипостась высокого искусства не отменяет его художественно-эстетической сущности. И зрители искусства различаются, помимо всего прочего, в зависимости от того, сосредоточены они на его сущности или на его визуальной ипостаси, в зависимости от того, что они видят и чего не видят в одних и тех же художественных произведениях.

У Вишленковой есть статья, которая является попыткой сделать собственно исторические образы отечественной истории в российской культуре конца XVIII — первой четверти XIX в. предметом визуальных исследований [60]. По своему ракурсу эта работа близка к книгам Кириченко. Историческая репрезентация трактована здесь Вишленковой как автопортрет нации и как широкое поле, объединяющее разные искусства. Вишленкова уделяет внимание и картинам, и гравюрам, и медалям, и скульптурам, и архитектурным проектам, и коммеморативным практикам, и принадлежащим той эпохе текстам о художествах. От исследований Кириченко статью Вишленковой отличает, в частности, меньшая чувствительность к средствам и приемам исторической репрезентации, обусловленным исконной видовой спецификой и жанровой традицией различных искусств. Зато Вишленкова подробнее и глубже Кириченко разбирает социально-политический и интеллектуальный контекст порождения и развития образов отечественной истории в русской культуре.

Подведу итог сказанному. Как было отмечено, среди медиумов визуального изображения отечественного прошлого наименее удовлетворительно изучена русская историческая живопись XIX в. Она находилась в ведении консервативного искусствоведения, для которого главным инструментом дифференциации художественной продукции было отнесение ее к тем или иным кроссжанровым течениям — классицизм, академизм, романтизм, реализм. Крупность и негибкость этого деления неминуемого оборачивалась поверхностностью. Авторы, писавшие о русской исторической живописи, вводили в научный оборот много фактической информации, обрисовывали интеллектуальную среду эпохи, освещали отзывы на исторические картины в художественной критике. Но в целом мало сделали для объяснения особых и различных моделей этих картин. Я имею в виду не описание отдельных произведений, их замысла, тем и героев, композиционного и колористического решения, а анализ законов жанра и их трансформации, анализ поэтики исторической картины. Понять ее помогает обращение к западноевропейской художественной традиции и примерам XIX столетия, а также к зарубежным исследованиям наших дней, в которых наблюдается рост интереса к инновациям исторической живописи XIX в., но которые не охватывают русский материал [28; 32; 42–44; 64].

Кроме того, существующие искусствоведческие публикации по русской исторической живописи XIX столетия нецеленаправленно представляют ее как жанр, закрытый для невербальной культуры своего времени, и не отвечают на вопрос о том, какое место достижения живописи занимали среди других видов пластического воплощения исторического сознания и в визуальной культуре XIX в. в целом. Между тем одним из ключевых факторов модернизации исторической живописи в эту эпоху являлась ее усиливающаяся открытость широкой визуальной сфере культуры. Западное искусствознание последних десятилетий продвинулось и в этом направлении, но исследуя не русскую, а западноевропейскую живопись [45; 46; 65; 66].

Большой вклад в изучение исторической рефлексии, пронизывающей и объединяющей разные пластические искусства XIX в. и преломляющейся в различных их жанровых концепциях, внесли работы Кириченко. Но, во-первых, в них речь идет по преимуществу об архитектуре и скульптуре, а во-вторых, восприятие прошлого здесь рассматривается в первую очередь не как его репрезентация, а как форма исторической памяти, а также поиска и возрождения национальной самобытности.

В этом отношении труды Кириченко созвучны исследованиям современных историков, которые трактуют визуальные образы отечественного прошлого в русской культуре XIX столетия как зеркало национальной и политической идентичности российского общества. При этом для одних ученых визуальные примеры выступают только дополнением вербальных, а другие стремятся расшифровать их собственный язык и особый смысл. Эта вторая задача, решением которой последовательно и успешно занимается Вишленкова, и более интересна, и более трудна. С искусствоведческой точки зрения в ее работах заметна некоторая редуцированность жанровой интерпретации художественных произведений, но, что важно, при осознании необходимости учитывать жанровые коды искусства.

Главную перспективу исследования визуальных образов национального прошлого в России XIX в. я вижу в изучении нового исторического жанра, сложившегося в отечественной живописи в 1860-е годы, в первую очередь двух его аспектов. Один связан с изображением именно истории, с проблематикой историзма, другой — с модернизацией картины, прямо независимой от ее тематической ориентации, т. е. с художественной проблематикой как таковой. Отсюда два непростых вопроса, которые никогда не ставились применительно к российской культуре XIX столетия. Какие возможности восприятия и репрезентации национального прошлого открывала историческая картина нового типа в сравнении с графикой, скульптурой, архитектурой, литературой, историографией? Какие художественные инновации демонстрировал исторический жанр, опережая в русской живописи этого времени другие жанры?

Литература

1. Гольдштейн, Софья, Олимпиада Живова, Анна Лесюк и др., сост. *Русская историческая живопись. Выставка 1939 г.* М.: Гос. Третьяков. галерея, 1939.
2. Верещагина, Алла. *Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века.* Л.: Искусство, 1973.
3. Ракова, Магдалина. *Русская историческая живопись середины девятнадцатого века.* М.: Искусство, 1979.

4. Верещагина, Алла. *Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века*. М.: Искусство, 1990.
5. Яковлева, Нонна. *Русская историческая живопись*. М.: Белый город, 2005.
6. Кеменов, Владимир. *Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е годы*. М.: Искусство, 1963.
7. Алленов, Михаил. *Василий Суриков*. М.: Слово, 1998.
8. Алпатов, Михаил. “О ‘Боярыне Морозовой’ Сурикова”. В кн. Алпатов, Михаил. *Этюды по истории русского искусства*. 2 тома, 129–34. М.: Искусство, 1967, т. 2.
9. Гольдштейн, София. *Картина В. И. Сурикова “Боярыня Морозова”: история создания*. Л.: Художник РСФСР, 1972.
10. Машковцев, Николай. “Заметки о картине Сурикова ‘Боярыня Морозова’”. В кн. Машковцев, Николай. *Из русской художественной культуры*, 204–15. М.: Советский художник, 1982.
11. Нестерова, Елена. “Боярыня Морозова”: *Картина Василия Сурикова*. СПб.: Аврора, 2000.
12. Сарабьянов, Дмитрий. “Суриков и европейская историческая картина второй половины XIX века”. В кн. Сарабьянов, Дмитрий. *Русская живопись XIX века среди европейских школ*, 142–65. М.: Советский художник, 1980.
13. Богдан, Вероника-Ирина. “Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. К вопросу об эволюции русской исторической живописи”. Автореф. дис. канд. иск. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 1995.
14. Сарабьянов, Дмитрий. “Русская реалистическая живопись второй половины XIX века и ее роль в европейском искусстве”. В кн. Сарабьянов, Дмитрий. *Русская живопись XIX века среди европейских школ*, 107–40. М.: Советский художник, 1980.
15. Карпова, Татьяна, сост. *Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830 — 1910-х годов: каталог выставки*. 2-е изд. М.: Сканрус, 2006.
16. Бобриков, Алексей. *Другая история русского искусства*. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
17. Шабанов, Андрей. *Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением*. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015.
18. Valkenier, Elizabeth Kridl. *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. New York: Columbia University Press, 1989.
19. Яковлева, Нонна. *Реализм в русской живописи: история жанровой системы*. М.: Белый город, 2007.
20. Верещагина, Алла. *Вячеслав Григорьевич Шварц; 1838–1869*. Л.; М.: Искусство, 1960.
21. Bowlit, John E. “Recent Publications on Modern Russian Art”. *The Art Bulletin* 64, no. 3 (1982): 488–94.
22. Сарабьянов, Дмитрий. *Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII — начала XX века*. М.: Искусство-XXI век, 2003.
23. Свидерская, М., Д. Швидковский, Л. Кириллина, И. Сусидко, П. Луцкер, А. Познанская, Е. Рымшина, С. Морозова, и Е. Пильник. *Лики истории в европейском искусстве XIX века*. М.: Три квадрата, 2009.
24. Свидерская, Марина. “История, историческое и историзм в культуре XIX столетия”. В кн. Свидерская, М., Д. Швидковский, Л. Кириллина, И. Сусидко, П. Луцкер, А. Познанская, Е. Рымшина, С. Морозова, и Е. Пильник. *Лики истории в европейском искусстве XIX века*, 10–34. М.: Три квадрата, 2009.
25. Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven; London: Yale University Press, 1987.
26. Gaetgens, Thomas W. “Menzel and French painting of his time: two conceptions of the historical genre”. In *Adolph Menzel: 1815–1905. Between Romanticism and Impressionism*, edited by Claude Keisch and Marie Ursula Riemann-Reyher, 113–24. New Haven; London: Yale University Press, 1996.
27. Allard, Sébastien. “Quelques réflexions sur Paul Delaroche et son influence en Europe”. Dans *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Age aux années 1920*, édité par Marie-Claude Chaudonneret, 193–202. Berne; Bruxelles; Francfort sur le Main; New York; Oxford; Vienne: Peter Lang, 2007.
28. Bann, Stephen, and Stéphane Paccoud, eds. *L’Invention du passé: Histoires de coeur et d’épée en Europe 1802–1850*. Paris: Hazan, 2014, t. 2.
29. Чернышева, Мария. “Законченная картина как концептуальный черновик. К вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве”. *Die Welt der Slaven* 62, no. 1 (2017): 79–99.
30. Чукчеева, Мария. “Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В. Г. Шварца”. *Художественная культура*, no. 1/19 (2017). Дата обращения декабрь 20, 2017. <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>.

31. Бенуа, Александр. *История русской живописи в XIX веке*. Сост. Всеволод Володарский. 3-е изд. М.: Республика, 1999.
32. Bann, Stephen. *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
33. Bann, Stephen. *Paul Delaroche: History Painted*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
34. Bann, Stephen, and Linda Whiteley, eds. *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. London: National Gallery, 2010.
35. Карпова, Татьяна. *Генрих Инполитович Семирадский*. СПб.: Золотой век, 2008.
36. Бирюкова, Нина, и Ирина Уханова, ред. *Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве: 1820–1890-е годы*. СПб.: Славия, 1996.
37. Гусева, Наталья, авт., ред. *“Итоги всех веков”. Эпоха историзма в России. 1820–1890-е годы. Каталог выставки*. Общ. науч. ред. Михаил Пиотровский. СПб.: Славия, 2014.
38. Стернин, Григорий. *Художественная жизнь России середины XIX века*. М.: Искусство, 1991.
39. Brunson, Molly. “Painting History, Realistically. Murder at Tretyakov”. In *From Realism to the Silver Age. New Studies in Russian Artistic Culture. Essays in Honor of Elizabeth Kridl Valkenier*, edited by Rosalind Polly Blakesley and Margaret Samu, 94–110. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014.
40. Brunson, Molly. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2016.
41. Blakesley, Rosalind Polly. *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757–1881*. New Haven: Yale University Press, 2016.
42. Bann, Stephen. “Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting”. *New Literary History* 34, no. 3 (2003): 501–11.
43. Chaudonneret, Marie-Claude. “Historicism and ‘Heritage’ in the Louvre, 1820–40: From the Musée Charles X to the Galerie d’Apollon”. *Art History* 14, no. 4 (1991): 488–520.
44. Wright, Beth S. “The Space of Time: Delaroche’s Depiction of Modern Historical Narrative”. *Nineteenth-Century French Studies* 36, no. 1&2 (2007): 72–93.
45. Smyth, Patricia. “Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama”. *Oxford Art Journal* 34, no. 1 (2011): 31–53.
46. Çakmak, Gülrü. “The Panoramic Studium in Nineteenth-century History Painting. Paul Delaroche and Jean-Léon Gérôme”. In *Mobility and Fantasy in Visual Culture*, edited by Lewis Johnson, 69–79. New York: Routledge, 2014.
47. Чернышева, Мария. “‘Genre historique’ во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа”. *Искусствознание*, no. 3 (2017): 146–69.
48. Чернышева, Мария. “Композиции Поля Делароша из собрания Анатолия Демидова и их значение для русских художников XIX века”. В сб. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, ред. Светлана Мальцева и др., 597–604. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2016.
49. Чернышева, Мария. “Новая формула репрезентации исторического события в живописи Жана-Леона Жерома и Василия Верещагина”. В сб. *Перекресток искусств. Россия и Запад*, 82–92. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2016.
50. Кириченко, Евгения. *Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века*. М.: Галарт, 1997.
51. Кириченко, Евгения. *Запечатленная история России. Монуменсты XVIII — начала XX века*. 2 книги. М.: Жираф, 2001.
52. Уортман, Ричард С. *Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии*. Пер. Сарра Житомирская. 2 тома. М.: О. Г. И., 2002.
53. Майорова, Ольга. “Бессмертный Рюрик. Празднование Тысячелетия России в 1862 г.”. *Новое литературное обозрение*, no. 43 (2000): 137–65.
54. Леонтьева, Ольга. *Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX — начала XX в.* Самара: Книга, 2011.
55. Мутья, Наталья. *Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX вв.* СПб.: Алетейя, 2010.
56. Platt, Kevin M. F. *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*. London: Cornell University Press, 2011.
57. Анисимов, Евгений. *Письмо турецкому султану: образы России глазами историка*. СПб.: Арка, 2013.

58. Анисимов, Евгений. *Русское искусство глазами историка, или Куда ведет Сусанин*. СПб.: Арка, 2016.
59. Вишленкова, Елена. *Визуальное народоведение империи, или “Увидеть русского дано не каждому”*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
60. Вишленкова, Елена. “Прошлое показанное (вторая половина XVIII — первая четверть XIX века)”. В кн. *Историческая культура императорской России. Формирование представлений о прошлом*, отв. ред. Александр Дмитриев, 383–417. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2012.
61. Турчин, Валерий. *Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль*. М.: Жираф, 2001.
62. Kivelson, Valerie A., and Joan Neuberger, eds. *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*. New Haven; London: Yale University Press, 2008.
63. Ely, Christopher. *This Meager Nature: Landscape and Identity in Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002.
64. Wright, Beth Segal. “Scott’s Historical Novels and French Historical Painting 1815–1855”. *The Art Bulletin* 63, no. 2 (1981): 268–87.
65. Wright, Beth Segal. “‘That Other Historian, the Illustrator’: Voices and Vignettes in Mid-Nineteenth Century France”. *Oxford Art Journal* 23, no. 1 (2000): 115–36.
66. Samuels, Maurice. “The Illustrated History Book: History between Word and Image”. In *The Nineteenth-century Visual Culture Reader*, edited by Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, 238–49. New York; London: Routledge, 2004.

Статья поступила в редакцию 28 марта 2018 г.;
рекомендована в печать 31 мая 2018 г.

Контактная информация:

Чернышева Мария Александровна — канд. искусствоведения; mariachernysheva@mail.ru

Images of national history in Russian art of the 19th century. Research prospects

M. A. Chernysheva

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Chernysheva, Maria. “Images of national history in Russian art of the 19th century. Research prospects”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 3 (2018): 460–79. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>

In the middle of the 19th century, images of the national past began to play a new and unprecedentedly important role in the Russian visual culture. However, they are still under-researched or fragmentary studied. The author of this article analyzes and compares the ways scholars approach the visual historicism of that time and determines those forms of the representation of Russian history that have not attracted close attention of scholars before. The author demonstrates that among such forms there was a new type of history painting (“genre historique” / “historical genre”) which was created in French art in the first third of the 19th century and emerged in Russia in the 1860s. In this author’s opinion the historical genre should be further examined in relation to its two aspects. One of them concerns the representation of history, that is, the problems of historicism; the other is related to the modernization of painting, that is, artistic problems as such. Hence, two difficult questions arise. 1. What modes of perception and representation of the national past (those that cannot be achieved in graphics, sculpture, architecture, literature, and historiography) did the “historical genre” open up in painting? 2. Which artistic innovations did the “historical genre” demonstrate, outpacing other genres in Russian painting of the period?

Keywords: Russian art of the 19th century, visual culture of the 19th century, historical consciousness of the 19th century, representation of the Russian history, historical genre.

References

1. Gol'dshtein, Sof'ia, Olimpiada Zhivova, Anna Lesiuk et al., comp. *Russkaia istoricheskaiia zhivopis' Vystavka 1939 g.* Moscow: Gos. Tre'tiakov. galereia, 1939. (In Russian)
2. Vereshchagina, Alla. *Khudozhnik, vremia, istoriia. Ocherki russkoi istoricheskoi zhivopisi XVIII — nachala XX veka.* Leningrad: Iskusstvo, 1973. (In Russian)
3. Rakova, Magdalena. *Russkaia istoricheskaiia zhivopis' serediny deviatnadsatogo veka.* Moscow: Iskusstvo, 1979. (In Russian)
4. Vereshchagina, Alla. *Istoricheskaiia kartina v russkom iskusstve. Shestidesiatye gody XIX veka.* Moscow: Iskusstvo, 1990. (In Russian)
5. Iakovleva, Nonna. *Russkaia istoricheskaiia zhivopis'.* Moscow: Belyi gorod, 2005. (In Russian)
6. Kemenov, Vladimir. *Istoricheskaiia zhivopis' Surikova. 1870–1880 e gody.* Moscow: Iskusstvo, 1963. (In Russian)
7. Allenov, Mikhail. *Vasilii Surikov.* Moscow: Slovo, 1998. (In Russian)
8. Alpatov, Mikhail. "O 'Boiaryne Morozovoi' Surikova". In Alpatov, Mikhail. *Etiudy po istorii russkogo iskusstva.* 2 vols, 129–34. Moscow: Iskusstvo, 1967, vol. 2. (In Russian)
9. Gol'dshtein, Sofiia. *Kartina V.I Surikova "Boiarynia Morozova": istoriia sozdaniia.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1972. (In Russian)
10. Mashkovtsev, Nikolai. "Zametki o kartine Surikova 'Boiarynia Morozova'". In Mashkovtsev, Nikolai. *Iz russkoi khudozhestvennoi kul'tury,* 204–15. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1982. (In Russian)
11. Nesterova, Elena. "Boiarynia Morozova": *Kartina Vasilii Surikova.* St. Petersburg: Avrora, 2000. (In Russian)
12. Sarab'ianov, Dmitrii. "Surikov i evropeiskaia istoricheskaiia kartina vtoroi poloviny XIX veka". In Sarab'ianov, Dmitrii. *Russkaia zhivopis' XIX veka sredi evropeiskikh shkol,* 142–65. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1980. (In Russian)
13. Bogdan, Veronika-Irina. "Istoricheskii klass Akademii khudozhestv vtoroi poloviny XIX veka. K voprosu ob evoliutsii russkoi istoricheskoi zhivopisi". PhD, Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. A. I. Gertsena, 1995. (In Russian)
14. Sarab'ianov, Dmitrii. "Russkaia realisticheskaiia zhivopis' vtoroi poloviny XIX veka i ee rol' v evropeiskom iskusstve". In Sarab'ianov, Dmitrii. *Russkaia zhivopis' XIX veka sredi evropeiskikh shkol,* 107–40. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1980. (In Russian)
15. Karpova, Tat'iana, comp. *Plenniki krasoty. Russkoe akademicheskoe i salonnoe iskusstvo 1830–1910-kh godov: katalog vystavki.* 2nd ed. Moscow: SkanruS, 2006. (In Russian)
16. Bobrikov, Aleksei. *Drugaia istoriia russkogo iskusstva.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. (In Russian)
17. Shabanov, Andrei. *Peredvizhniki: mezhdru kommercheskim tovarishchestvom i khudozhestvennym dvizheniem.* St. Petersburg: Evropeiskii universitet v Sankt-Peterburge, 2015. (In Russian)
18. Valkenier, Elizabeth Kridl. *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition.* New York: Columbia University Press, 1989.
19. Iakovleva, Nonna. *Realizm v russkoi zhivopisi: istoriia zhanrovoy sistemy.* Moscow: Belyi gorod, 2007. (In Russian)
20. Vereshchagina, Alla. *Viacheslav Grigor'evich Shvarts: 1838–1869.* Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1960. (In Russian)
21. Bowl, John E. "Recent Publications on Modern Russian Art". *The Art Bulletin* 64, no. 3 (1982): 488–94.
22. Sarab'ianov, Dmitrii. *Rossia i Zapad: istoriko-khudozhestvennye svyazi XVIII — nachala XX veka.* Moscow: Iskusstvo-XXI vek, 2003. (In Russian)
23. Sviderskaia, M., D. Shvidkovskii, L. Kirillina, I. Susidko, P. Lutsker, A. Poznanskaia, E. Rymshina, S. Morozova, and E. Pil'nik. *Liki istorii v evropeiskom iskusstve XIX veka.* Moscow: Tri kvadrata, 2009. (In Russian)
24. Sviderskaia, Marina. "Istorii, istoricheskoe i istorizm v kul'ture XIX stoletii". In Sviderskaia, M., D. Shvidkovskii, L. Kirillina, I. Susidko, P. Lutsker, A. Poznanskaia, E. Rymshina, S. Morozova, and E. Pil'nik. *Liki istorii v evropeiskom iskusstve XIX veka,* 10–34. Moscow: Tri kvadrata, 2009. (In Russian)
25. Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867.* New Haven, London: Yale University Press, 1987.
26. Gaehtgens, Thomas W. "Menzel and French painting of his time: two conceptions of the historical genre". In *Adolph Menzel: 1815–1905. Between Romanticism and Impressionism,* edited by Claude Keisch and Marie Ursula Riemann-Reyher, 113–24. New Haven; London: Yale University Press, 1996.

27. Allard, sébastien. Iquelques reïflexions sur Paul Delaroche et son influence en Europeï. Dans *Les artistes eïtrangers à Paris. De la fin du Moyen Age aux anneies 1920*, édité par Marie-Claude Chaudonneret, 193–202. Berne; Berlin; Bruxelles; Francfort sur le Main; New York; Oxford; Vienne: Peter Lang, 2007.
28. Bann, Stephen, and Stéphane Paccoud, eds. *L'Invention du passé: Histoires de coeur et d'épée en Europe 1802–1850*. Paris: Hazan, 2014, t. 2.
29. Chernysheva, Mariia. “Zakonchennaia kartina kak kontseptual'nyi chernovik. K voprosu o genezise istoricheskogo zhanra v russkom iskusstve”. *Die Welt der Slaven* 62, no. 1 (2017): 79–99. (In Russian)
30. Chukcheeva, Mariia. “Formirovanie istoricheskogo zhanra v Rossii v 1860-e gody i tvorchestvo V. G. Shvartsa”. *Khudozhestvennaia kul'tura*. Accessed December 20, 2017. <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>. (In Russian)
31. Benua, Aleksandr. *Istoriia russkoi zhivopisi v XIX veke*. Compiled by Vsevolod Volodarskii. 3^d ed. Moscow: Respublika, 1999. (In Russian)
32. Bann, Stephen. *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
33. Bann, Stephen. *Paul Delaroche: History Painted*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
34. Bann, Stephen, and Linda Whiteley, eds. *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. London: National Gallery, 2010.
35. Karpova, Tat'iana. *Genrikh Ippolitovich Semiradskii*. St. Petersburg: Zolotoi vek, 2008. (In Russian)
36. Biriukova, Nina, and Irina Ukhanova, eds. *Istorizm v Rossii. Stil' i epokha v dekorativnom iskusstve: 1820–1890-e gody*. St. Petersburg: Slavia, 1996. (In Russian)
37. Guseva, Natal'ia, auth., ed. “Itogi vsekh vekov”. *Epokha istorizma v Rossii. 1820–1890-e gody. Katalog vystavki*. Edited by Mikhail Piotrovskii. St. Petersburg: Slavia, 2014. (In Russian)
38. Sternin, Grigorii. *Khudozhestvennaia zhizn' Rossii serediny XIX veka*. Moscow: Iskusstvo, 1991. (In Russian)
39. Brunson, Molly. “Painting History, Realistically. Murder at Tretiakov”. In *From Realism to the Silver Age. New Studies in Russian Artistic Culture. Essays in Honor of Elizabeth Kridl Valkenier*, edited by Rosalind Polly Blakesley and Margaret Samu, 94–110. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014.
40. Brunson, Molly. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2016.
41. Blakesley, Rosalind Polly. *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757–1881*. New Haven: Yale University Press, 2016.
42. Bann, Stephen. “Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting”. *New Literary History* 34, no. 3 (2003): 501–11.
43. Chaudonneret, Marie-Claude. “Historicism and ‘Heritage’ in the Louvre, 1820–40: From the Musée Charles X to the Galerie d'Apollon”. *Art History* 14, no. 4 (1991): 488–520.
44. Wright, Beth S. “The Space of Time: Delaroche's Depiction of Modern Historical Narrative”. *Nineteenth-Century French Studies* 36, no. 1&2 (2007): 72–93.
45. Smyth, Patricia. “Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama”. *Oxford Art Journal* 34, no. 1 (2011): 31–53.
46. Çakmak, Gülru. “The Panoramic Studium in Nineteenth-century History Painting. Paul Delaroche and Jean-Léon Gérôme”. In *Mobility and Fantasy in Visual Culture*, edited by Lewis Johnson, 69–79. New York: Routledge, 2014.
47. Chernysheva, Mariia. “‘Genre historique’ vo frantsuzskom iskusstve pervoi poloviny XIX veka. K opredeleniiu istoricheskoi kartiny novogo tipa”. *Iskusstvoznanie [Art Studies Magazine]*, no. 3 (2017): 146–69. (In Russian)
48. Chernysheva, Mariia. “Kompozitsii Polia Delaroshia iz sobraniia Anatoliia Demidova i ikh znachenie dlia russkikh khudozhnikov XIX veka”. In *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*, ed. Svetlana Mal'tseva et al., 597–604. St. Petersburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2016. (In Russian)
49. Chernysheva, Mariia. “Novaia formula reprezentatsii istoricheskogo sobytia v zhivopisi Zhana-Leona Zheroma i Vasilii Verezhchagina”. In *Perekrestok iskusstv. Rossiia i Zapad*, 82–92. St. Petersburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2016. (In Russian)
50. Kirichenko, Evgeniia. *Russkii stil'. Poiski vyrazheniia natsional'noi samobytnosti. Narodnost' i natsionalnost'. Traditsii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII — nachala XX veka*. Moscow: Galart, 1997. (In Russian)
51. Kirichenko, Evgeniia. *Zapechatlennaia istoriia Rossii. Monumenty XVIII — nachala XX veka*. 2 books. Moscow: Zhiraf, 2001. (In Russian)

52. Wortman, Richard S. *Stsenarii vlasti: Mify i tseremonii russkoi monarkhii* [Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy]. Translated by Sarra Zhitomirskaja. 2 vols. Moscow: O. G. I., 2002. (In Russian)
53. Maiorova, Ol'ga. "Bessmertnyi Riurik. Prazdnovanie Tysiacheletia Rossii v 1862 g.": *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 43 (2000): 137–65. (In Russian)
54. Leont'eva, Ol'ga. *Istoricheskaia pamiat' i obrazy proshlogo v rossiiskoi kul'ture XIX — nachala XX vv.* Samara: Kniga, 2011. (In Russian)
55. Mut'ia, Natal'ia. *Ivan Groznyi: istorizm i lichnost' pravitelia v otechestvennom iskusstve XIX–XX vv.* St. Petersburg: Aleteiia, 2010. (In Russian)
56. Platt, Kevin M. F. *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths.* London: Cornell University Press, 2011.
57. Anisimov, Evgenii. *Pis'mo turetskomu sultanu: obrazy Rossii glazami istorika.* St. Petersburg: Arka, 2013. (In Russian)
58. Anisimov, Evgenii. *Russkoe iskusstvo glazami istorika, ili kuda vedet Susanin.* St. Petersburg: Arka, 2016. (In Russian)
59. Vishlenkova, Elena. *Vizual'noe narodovedenie imperii, ili "Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu".* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. (In Russian)
60. Vishlenkova, Elena. "Proshloe pokazannoe (vtoraia polovina XVIII — pervaiia chetvert' XIX veka)". In *Istoricheskaia kul'tura imperatorskoi Rossii. Formirovanie predstavlenii o proshlom*, edited by Aleksandr Dmitriev, 383–417. Moscow: Izdatel'skii dom NIU VShE, 2012. (In Russian)
61. Turchin, Valerii. *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii: Stil' imperii ili imperiia kak stil'.* Moscow: Zhiraf, 2001. (In Russian)
62. Kivelson, Valerie A., and Joan Neuberger, eds. *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture.* New Haven; London: Yale University Press, 2008.
63. Ely, Christopher. *This Meager Nature: Landscape and Identity in Imperial Russia.* DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002.
64. Wright, Beth Segal. "Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815–1855". *The Art Bulletin* 63, no. 2 (1981): 268–287.
65. Wright, Beth Segal. "'That Other Historian, the Illustrator': Voices and Vignettes in Mid-Nineteenth Century France". *Oxford Art Journal* 23, no. 1 (2000): 115–136.
66. Samuels, Maurice. "The Illustrated History Book: History between Word and Image". In *The Nineteenth-century Visual Culture Reader*, edited by Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, 238–49. New York; London: Routledge, 2004.

Author's information:

Maria A. Chernysheva — PhD; mariachernysheva@mail.ru