

RAR
УДК 7.06
ББК 85.1
DOI 10.34685/ИИ.2026.90.55.006

КОСТЮМ КАК ЭЛЕМЕНТ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в. (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. А. КИПРЕНСКОГО, Д. И. ИВАНОВА, А. И. ИВАНОВА)

Зауст София Константиновна,
кандидат искусствоведения (теория и история культуры),
доцент кафедры теории и истории культуры
института философии человека,
Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»,
наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, Россия, 191186,
zaust00@bk.ru

Аннотация

В статье рассматривается роль сценического костюма в русской исторической живописи первой половины XIX века. Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью механизма авторского переосмысления исторической эпохи через костюм и его значением в формировании национальной и культурной идентичности. Цель работы — выявить функции костюма как элемента художественной драматургии, семиотического знака и маркера эпохи. Анализ произведений О.А. Кипренского, Д.И. Иванова, А.И. Иванова показал, что костюм выполняет двойственную функцию: он обозначает конкретную историческую эпоху и одновременно отражает авторское осмысление прошлого. Исследование подтвердило, что костюм не только усиливает композиционное и драматургическое единство картины, но и является важным инструментом художественного высказывания, влияя на восприятие исторической достоверности. В работе использованы труды по искусствознанию, театроведению, культурологии и исторические исследования, посвящённые символике костюма.

Ключевые слова

Костюм, история костюма, функции костюма, русская историческая картина первой половины XIX в., О.А. Кипренский, Д.И. Иванов, А.И. Иванов.

Исторический жанр, будучи ведущим в иерархии жанров русской живописи на протяжении второй половины XVIII–XIX вв., представлен в истории отечественного искусства

работами большинства известных художников. Неотъемлемой частью исторической картины является костюм, который выступает в качестве основного средства формирования зрительского

отношения к изображаемым событиям и носителем значительного объема знаковой информации, позволяющей более точно интерпретировать семантические и синтаксические связи живописного произведения.

Находясь внутри определённой этнической, исторической культуры и социальной структуры, костюм, как совокупность маркеров, выполняет стандартные функции информирования и формирования зрительского отношения к смыслу и авторскому замыслу. Однако, становясь одним из компонентов произведения изобразительного искусства, он соотносится с теми реалиями, которые произведение призвано символизировать.

В контексте исторической живописи костюм — не атрибут конкретного персонажа (как в портрете), но часть семиотического образа, подчинённая общей живописной драматургии и сценографии. Так, костюм оказывается задействованным в формировании образности исторической картины дважды: как знак определённой эпохи и как знак, указывающий на то, что эта эпоха подверглась авторскому переосмыслению.

Начиная с первой половины XIX в. в русской исторической живописи соблюдение исторической достоверности изображения, подразумевающее правдивую передачу не только места действия, но и костюмов персонажей, стало одним из требований, предъявляемым к художникам в рамках академического обучения. Существенную роль костюм выполнял и в создании композиционно-колористического строя исторической картины. Несмотря на то, что отдельные аспекты изучения русской исторической живописи первой половины XIX в. как сложного, многообразного и целостного явления были затронуты в общих трудах по истории русского искусства, авторы¹ не фокусировали внимание на феномене костюма в контексте исторической картины и не вводили его в круг научных проблем, не прослеживали семиотически-знаковую эволюцию костюма.

Таким образом, исследование посвящено актуальной, но недостаточно разработанной в современной гуманитарной науке проблеме, связанной с рассмотрением роли костюма в развитии

русской исторической живописи первой половины XIX в. Цель исследования — изучение визуальных образов национального прошлого в процессе эволюции костюма и его роли в произведениях исторического жанра в отечественном искусстве первой половины XIX в. на примере нескольких знаковых полотен русских художников — Ореста Адамовича Кипренского, Дмитрия Ивановича Иванова и Андрея Ивановича Иванова.

Подобный исследовательский ориентир может быть достигнут с опорой на материалы и источники, относящиеся к двум типам. Первый — художественно-изобразительные источники, представленные в экспозиции или находящиеся на хранении в фондах Государственного Русского музея и других музейных собраниях. Второй — литературные и научные источники, включающие как общие, так и монографические исследования в области исторической живописи и истории костюма. В основе методологии представленного исследования — принцип комплексного подхода, объединяющий теоретические знания о русской исторической живописи и искусствоведческие исследования конкретных произведений означенного периода. Применение историографического метода, формально-стилистического и сравнительно-типологического метода, а также приёмов иконографического и иконологического анализа произведений художников первой половины XIX в., обеспечило возможность рассмотреть костюм как культурный феномен и выявить его роль и функцию в исторической живописи обозначенного периода.

Отправной точкой исследования может послужить замечание о том, что в начале XIX в. во вкусах и увлечениях русского общества наблюдалось вынужденное разнообразие: с одной стороны — устойчивое поклонение классицизму, с другой — следование новому, модному романтическому порыву, который, в конце концов, наметил путь для становления национального самознания. Именно в последнем процессе Александр Николаевич Бенуа увидел причину общественного обновления, в результате чего «наносная скорлупа спадала, и стоило только Наполеону вступить за русскую границу, как эта скорлупа вся треснула и разлетелась...»². Отечественная война

1 Майорова Н. О., Скоков Г. К. История русской живописи. Том 3: Первая половина XIX века. М.: Белый город, 2006. 312 с.; Ракова М. Русская историческая живопись. М.: Искусство, 1990. 256 с.; Алексеева Т. Художники школы Венецианова. М.: Искусство, 1983. 208 с.

2 Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / [Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского]. М.: Республика, 1995. 448 с. // tphv-history.ru: Товарищество

1812 г. явилась причиной, которой ранее не доставало для официального утверждения романтизма в русском искусстве.

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

В составе выращенной на этических принципах новой живописной образности, продолжавшей существовать в рамках исторического жанра, костюм на полотнах русских академистов приобретает новую функцию: на начальном этапе он ещё робко характеризует национальную принадлежность персонажей к определённой культуре. Процесс вхождения данной функциональности в силу иллюстрируют полотна предшественников романтизма в исторической живописи, созданные накануне 1812 года.

«Юпитер и Меркурий, посещающие в виде странников Филимона и Бавкиду» (1802 г.) (илл. 1) — ранняя картина О.А. Кипренского (1782–1836 гг.), в основе которой популярный мифологический сюжет.

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

В программном историческом произведении «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1805 г.)



Илл.1. Кипренский, О.А. Юпитер и Меркурий, посещающие в виде странников Филимона и Бавкиду, 1802 г. Масло, холст; размер: 124,7x101,8 см. Латвийский национальный художественный музей, Рига, Латвийская Республика.

(илл. 2) О.А. Кипренский трактовал известный сюжет с «явным намерением растрогать зрителя»³. В ранней работе художника критики нашли что-то «слезливое, карамзинское»⁴, зная о личной склонности художника к сентиментализму, а также, вероятно, наблюдая в картине логику, согласно которой решали свои полотна художники конца XVIII в. Таковы, к примеру, картины «Владимир перед Рогнедой» (1770 г.) и «Прощание Гектора с Андромахой» (1773 г.) кисти Антона Павловича Лосенко (1737–1773 гг.), с их патетикой, театральной жестикуляцией и скульптурными позами персонажей.

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

передвижных художественных выставок. История русской живописи.

3 Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / [Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского]. М.: Республика, 1995. 448 с. // tphv-history.ru: Товарищество передвижных художественных выставок. История русской живописи.

4 Там же.

под редакцией Николая Михайловича Карамзина (1766–1826 гг.).

В соответствии с заветом «свидетельствовать о величии древних сынов России»⁵, историческое полотно О.А. Кипренского «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1805 г.) (илл. 2) являет зрителю князя-победителя среди его верных воинов, которые обнаружили князя раненым. Поле битвы художник не изображает, тем самым снижая общий пафос картины. О том, что полководец ранен, говорит лишь его поза — художник изобразил героя сидящим. Отойдя от строгого композиционного канона, картина трактует формы довольно свободно, но не отказывается от следования правилам классицистической сценографии. Пластика фигур от классицистической бесстрастности и величавого спокойствия переходит к бурному движению: персонажи в едином порыве устремлены к князю, восседающему под сенью дерева.



Илл. 2. Кипренский, О.А. Дмитрий Донской на Куликовом поле, 1805 г. Масло, холст; размер: 118x167 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация.

Костюм в этом движении ещё «статист»: за ним по-прежнему закреплена традиционная оформительская функция участия в компози-

ционном построении и колористической схеме. Облачённые в древнеримские драпированные плащи и туники (раздуваемые ветром, словно паруса, или одежды Зефиров), князь и его воины, оставаясь статичными, поделены на две группы. Связь между героями обеих групп осуществляется стоящим спиной к зрителю персонажем, который указующим жестом одной руки и сдерживающим другой уравнивает две части картины, намечает её смысловой центр. Этому движению вторят складки одежд изображённых: складчатые линии, словно лучи, указывают на сцену, которая разворачивается в правой части полотна. В ярко-красном, как и положено главному герою картины, палудаментуме, Дмитрий Донской воздевает руки к небу: и тени страдания или злобы нет на его лице — волнение живописной сцены создаётся тектоникой материала разноцветных одежд, которыми, по сути, занята большая часть площади картины. К библейскому происхождению композиции исторической картины отсылает пластика фигур: так, склонившаяся у ног князя фигура в белой тунике напоминает коленапреклонённого ангела. Своих героев художник облачил не в римские сандалии и не заставил их босиком ступать по сентябрьской холодной земле (как известно, Куликовская битва состоялась 8 сентября 1380 г. в районе к югу от впадения реки Непрядва в Дон). Все персонажи обуты в подобие мягкой обуви, напоминающей типичную для знатных славян XIV в. обувь из кожи.

О.А. Кипренский, окончивший академию без блеска (в 1803 г.), не был отправлен за границу, будучи выпускником, и до 33-летнего возраста оставался в России. В этом А.Н. Бенуа увидел пользу для развития природного таланта художника, который получил нечаянную возможность дольше других наблюдать окружающую его на родине действительность⁶. Возможно, поэтому медные меч и шлем, упавшие к ногам Дмитрия Ивановича, своими формами и деталями декора больше походят на древнерусскую чеканку, чем на древнеримские или европейские средневековые образцы оружия и обмундирования.

«Дмитрий Донской на Куликовом поле», представленная в конкурсной программе Император-

5 Карамзин Н. М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств : письмо к господину N. N. / [Н. М. Карамзин] // Вестник Европы. 1802. Ч. 6, № 24. С. 289–308. // karamzin.lit-info.ru; Николай Карамзин – сайт о творчестве автора. URL: <http://karamzin.lit-info.ru/karamzin/publicistika/o-sluchayah-i-harakterah-v-rossijskoj-istorii.htm?ysclid=lu81e0dfef203789951> (дата обращения: 20.03.2024).

6 вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского]. М.: Республика, 1995. 448 с. // tphv-history.ru; Товарищество передвижных художественных выставок. История русской живописи.

ской Академии художеств, удостоилась не только Большой золотой медали, но и была отмечена особой похвалой, в том числе и за то, что «костюм в одеяниях и в воинских доспехах соблюден точно для того времени»⁷.

Русских художников-академистов, начавших работать в начале XIX в., часто считают более консервативными классицистами, чем их учителя, сохранявшие приверженность идеалам искусства XVIII в. Так ученик «столпа» академизма, Григория Ивановича Угрюмова (1764–1823 гг.), однофамилец художников Андрея Ивановича и Александра Андреевича Ивановых, Дмитрий Иванович Иванов, «молодой ревнитель классицизма» и его историческая картина «Марфа Посадница» (1808 г.) (илл. 3) были награждены похвальными отзывами. Современники имели возможность познакомиться с сюжетом произведения благодаря одноимённой повести и статье Н.М. Карамзина, которая к тому времени была опубликована в «Вестнике Европы» (1803 г) и хорошо известна общественности.

Трактовка образа главной героини «Марфы Посадницы» (1808 г.) (илл. 3) (в нём нет ничего слабого, истинно человеческого, зато есть внутренняя красота и внешнее величие), а также композиция картины — строго классические. В треугольнике, состоящем из трёх фигур, Марфа представляет вершину.

Костюмы локальных цветов в этой статичной сцене призваны формировать такую же статичную пластику фигур, освещённых рассеянным светом. Основная нагрузка костюма в этой композиции — цветовая. В полумраке декораций существуют только три выразительных колера: красный, жёлтый и охра. Подобное решение достоверно в силу того, что новгородцы в XIV–XV вв., в основном, носили одежду из крашеных тканей⁸.

7 Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенные наград : Prix remportés par les élèves de l'Academie impériale des beaux arts de St.Petersbourg. [СПб.]: [б.и.], 1803. 48 с.

8 Рабинович М. Г. Очерки материальной культуры русского феодального города / отв. ред. В. В. Покшишевский, К. В. Чистов; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М.: Наука, 1988. 311 с. // booksite.ru: Вологодская областная универсальная научная библиотека. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/rab/ino/vich/5.htm?ysclid=lu82n4czjf948535238> (дата обращения: 15.03.2024).



Илл.3. Иванов, Д.И. Марфа Посадница (Вручение пустынноиком Феодосием Борецким меча Ратмира юному вождю новгородцев Мирославу, назначенному Марфой Посадницей в мужья своей дочери Ксении), 1808 г. Масло, холст; размер: 161x196,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация.

Мирослав в римском палудаментуме и тончайшей (напоминающей древнерусские образчики) кольчуге, плотно облегающей тело, профилем и причёской напоминает римлянина, согласно академическим традициям, которые требовали переносить античные черты на лица изображаемых, кем бы они ни были. Нижняя мужская повседневная одежда, бывшая чрезвычайно узкой, подчёркивает атлетическое телосложение будущего борца за новгородскую независимость. Мирослав обут в сапоги тонкой кожи, и во всём его облике нет ничего русского, однако желание художника показать, как новый герой перенимает меч правосудия у представителя предыдущего героического поколения, подчёркивает романтический тон полотна. Именно в колористическом решении костюма Мирослава консервативный живописец позволил себе новаторство, нарушив общепринятые академические правила и продемонстрировав, «как от красного плаща Мирослава падают отсветы на его кольчугу и (что уже совсем смело) на его лицо и даже на бело-жёлтую накидку Марфы»⁹.

9 Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенные наград : Prix remportés par les élèves de l'Academie impériale des beaux arts de St.Petersbourg. [СПб.]: [б.и.], 1803. 48 с.

Статная новгородская горожанка Марфа с римскими чертами лица, обликом и жестом руки выражает одобрение происходящего. Единственной деталью костюма, которую можно рассмотреть подробнее, является жёлтая накидка — палла, покрывающая всю верхнюю часть тела героини. Несмотря на то, ясно, что художник не облачил Марфу в многослойные одежды, которые, как известно, носили в средние века новгородские женщины¹⁰. Зритель видит лишь фрагмент манжеты и выреза светлой туники (или рубахи). Тонкая юбка героини сливается с общим фоном тёмного помещения, в котором разворачивается действие, а также с драпировкой «задника». Верхняя одежда новгородских жителей покрывалась вышивкой льняными, серебряными или золотыми нитями, а также драгоценными камнями. Вышивка красными нитями заметна на накидке, наброшенной на сложный головной убор Марфы Посадницы, очевидно имеющий твёрдую основу и формой напоминающий кокошник с налобным украшением — поднизью.

Завершением композиционного треугольника является Феодосий Борецкий, в чьих руках находится легендарный меч — центр картины. Поза этого персонажа, больше других подходящего на представителя русской нации, зеркально отражает коленапреклонённую позу молодого Мирослава. За исключением объёмной накидки, наброшенной не тело старца, подобно гиматии, костюм его может считаться наиболее приближённым к облику средневекового новгородца. Феодосий изображён в нижней одежде: узких портах и белой льняной рубахе. Перехваченные у колен порты, в которые художник облачил деда Марфы Посадницы, по мере приближения к босым ступням, становятся все более прозрачными. Их визуальная прозрачность и чрезмерная узость указывают, скорее, на образцы, которые носили древнеримские воины. Между тем, туника Феодосия, напоминающая скорее русскую крестьянскую рубаху, представляет собой самый

светлый цветовой акцент картины. Связь с этим светлым пятном поддерживает выбеленная падающим на неё светом, расположенная в другой части полотна, кисть руки Марфы с белоснежной манжетой. Именно этой рукой героиня указывает на Мирослава, как бы благословляя его и заранее ограждая от грядущей опасности.

Ещё одним показательным историческим полотном, созданным в начале XIX в., стала картина «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» (1810 г.) (илл. 4) кисти Андрея Ивановича Иванова (1775–1848 гг.) — отца художника Александра Андреевича Иванова (1806–1858 гг.).



Илл. 4. Иванов, А.И. Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году, 1810 г. Масло, холст; размер: 204x177,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация.

Академист А.И. Иванов никогда не был догматическим последователем классицистических правил, будучи убеждённым в том, что у всякого живописца имеется своя этическая и гражданская миссия. «Убеждённый и строгий схоласт»¹¹, А.И. Иванов, как показывает полотно, изо-

10 Рабинович М. Г. Очерки материальной культуры русского феодального города / отв. ред. В. В. Покшишевский, К. В. Чистов; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М.: Наука, 1988. 311 с. // booksite.ru: Вологодская областная универсальная научная библиотека. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/rab/ino/vich/5.htm?ysclid=lu82n4czjf948535238> (дата обращения: 15.03.2024).

11 Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / [Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского]. М.: Республика, 1995. 448 с. // tphv-history.ru: Товарищество пе-

бражающее эпизод осады Киева печенегами, не заботился полной антиисторичностью перенесения правил древнегреческого искусства на почву Древней Руси, так как это несовпадение испукалась здесь более важным для автора «прославлением победы русского над чужеземцем»¹².

Летописный сюжет «Подвига молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» повествует о событиях в отечественной истории, когда кочевники-печенеги осадили Киев во время отсутствия в городе князя Святослава.

Главный герой картины — безвестный юный киевлянин. Из древнего текста известно, что, зная язык печенегов, он, сбросив свою одежду, прошёл с уздечкой в руках сквозь вражеский лагерь. Когда враги окликали его, юноша отвечал, что ищет убежавшего коня, а, переплыв Днепр, разыскал русскую дружину и привёл помощь к осаждённому городу.

А.И. Иванов изображает юношу уже подошедшим к Днепру: у его ног лежит раненный кочевник в металлических доспехах — пластинках, нашитых на панцирь, как правило, бывший у римских воинов кожаным (чешуйчатые доспехи отсылают к кольчугам тюркоязычных кочевых племён). Раненый воин протягивает руку к юноше и вопрошает о чём-то, но не получает ответа (вероятно, стрела, попавшая в печенега, предназначалась киевлянину). Объёмные штаны и сапоги сражённого кочевника уходят в глубину картины; его мощная фигура хоть и лежит на земле, но всё ещё внушает трепет зрителю. Оставшийся неузнанным врагами, киевлянин, словно один из древнегреческих богов, летит над землёй, едва касаясь её пальцами ног. Обернувшись в ту сторону, откуда была пущена стрела, герой демонстрирует классический наклон головы, продолжая движение. Обнажённая натура призвана облагородить его образ, указать на его самоотверженность: юноша лишь прикрыт красной драпировкой, которую он держит в той же руке, в которой демонстративно несёт уздечку. Красная материя, развевающаяся за его плечом, становится единственным ярким пятном картины.

редвижных художественных выставок. История русской живописи.

12 Верещагина А. Г. Художник. Время. История : Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XIX в. Л.: Искусство [Ленингр. отд-ние], 1973. 130 с.

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

Предположения о том, что ученики Императорской Академии художеств XVIII — начала XIX в. не имели представления об исторических закономерностях костюма и быта, объясняют появление в русской живописи несуразных иллюстраций к событиям из отечественной истории. Так, А.Н. Бенуа, утверждал, что для отечественных академически-исторических живописцев древнерусская история, формировавшая представление о русской древности (совокупности культурных представлений о времени), оставалась чуждой, и даже при наличии обширного материала, с недостаточной серьёзностью изучаемой¹³. Между тем, известно, что ещё в первой трети XIX в. достоверная трактовка исторического сюжета стала одним из требований в рамках академического обучения. И то, что критик называет несуразностью и комичностью, есть «своеобразный диалог»¹⁴ классицистической традиции и поисков, характерных для романтической эпохи.

Таким образом, можно заключить, что характеристика особенностей костюма в русской исторической живописи первой половины XIX в. позволила показать степень влияния костюма на общий композиционный и колористический строй произведений художников-академистов — О.А. Кипренского, Д.И. Иванова, А.И. Иванова, создавших свои произведения в духе идей и представлений русского романтизма. Так костюм, участвуя в организации обще-

13 Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / [Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского]. М.: Республика, 1995. 448 с. // tphv-history.ru: Товарищество передвижных художественных выставок. История русской живописи.

14 Арутюнян Ю.И. Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи // Вестник СПбГУКИ. №1 (14) март. 2013. С. 90–98.

го композиционного и колористического строя исторических картин, обусловленных характером эстетических поисков романтизма первой половины XIX в., обретает ряд новых знаковых интерпретационных функций, направленных на определение степени исторической достоверности изображения, соответствующих уровню научных знаний того времени о жизни и бытие изображаемой эпохи, способствующих формированию общих канонов жанра и оказавших существенное влияние на специфику восприятия семантики произведений жанра русской исторической живописи.

Данное исследование носит комплексный междисциплинарный характер, сочетая искусствоведческий, историко-культурный и семиотический анализ. В статье используются методы визуального анализа произведений русской исторической живописи первой половины XIX века, сравнительно-исторический метод для выявления изменений в изображении костюма, а также семиотический подход для интерпретации его значения как маркера национальной идентичности. Такой подход позволяет выявить эволюцию представления о костюме в исторической живописи и его роль в формировании национального художественного дискурса. Научная значимость исследования заключается в выявлении и осмыслении роли костюма как важного визуального маркера национальной идентичности в русской исторической живописи первой половины XIX века. Работа расширяет представления об эволюции художественных подходов к изображению исторических персонажей, а также углубляет понимание процессов формирования национального художественного канона. Кроме того, исследование вносит вклад в междисциплинарное изучение взаимодействия искусства, истории и семиотики, что может быть полезно для дальнейших исследований в области культурологии и искусствоведения. Перспективы дальнейшего исследования включают расширение хронологических рамок, сравнительный анализ с западноевропейской традицией, междисциплинарный подход, изучение зрительского восприятия и применение цифровых технологий для реконструкции исторического костюма.

Список литературы

1. Арутюнян Ю.И. Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы

исторической концепции в живописи // Вестник СПбГУКИ. №1 (14) март. 2013. С. 90–98.

2. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / [Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского]. М.: Республика, 1995. 448 с. // tphv-history.ru: Товарищество передвижных художественных выставок. История русской живописи. URL: <https://tphv-history.ru/books/benua-istoriya-russkoy-zhivopisi.html> (дата обращения: 20.03.2024).

3. Бердник Т. О. Архитектоника костюма : Социокультурная динамика : дис. ... канд. филос. н. : 24.00.01. Ростов-на-Дону, 2004. 147 с.

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

5. Валицкая А. П. Проблемы романтизма русской живописи первой трети XIX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.00. Ленинград, 1972. 260 с.

6. Верещагина А. Г. Художник. Время. История : Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XIX в. Л.: Искусство [Ленингр. отделение], 1973. 130 с.

7. Григорьян И. И. Русская историческая живопись. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. 96 с.

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

9. Захаржевская Р. В. История костюма : [костюм в древнем мире, костюм в средние века, эпоха возрождения, период Мольера, европейский костюм XVII–XX веков, русский костюм]. М.: Рипол классик, 2009. 443 с.

10. Карамзин Н. М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств : письмо к господину N. N. / [Н. М. Карамзин] // Вестник Европы. 1802. Ч. 6, № 24. С. 289–308. // karamzin.lit-info.ru: Николай Карамзин — сайт о творчестве автора. URL: <http://karamzin.lit-info.ru/karamzin/publicistika/o-sluchayah-i-harakterah-v-rossijskoj-istorii.htm?ysclid=lu81e0dfef203789951> (дата обращения: 20.03.2024).

11. Карев А. А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 312 с.

12. Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII –первой половины XX вв. М.: Большая российская энциклопедия, 1995. 381 с.

COSTUME AS AN ELEMENT OF NATIONAL CULTURE IN THE RUSSIAN HISTORICAL PICTURE OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY (ON THE EXAMPLE OF WORKS BY O. A. KIPRENSKY, D. I. IVANOV, A. I. IVANOV)

Sofia K. Zaust

Candidate of Arts (Theory and History of Culture),
Associate Professor at the Department of Theory and History of Culture,
Institute of Human Philosophy,
The Herzen State Pedagogical University of Russia,
Moika river emb. 48, 191186, Saint Petersburg, Russia
zaust00@bk.ru

Abstract

In Russian historical painting, adherence to the principles of representational accuracy—including the veracious depiction of settings and the attire of historical figures—became a fundamental requirement for artists within academic training in the first half of the 19th century. In historical painting, costume is not merely an attribute of an individual figure (as in portraiture) but an integral component of a semiotic construct, subordinated to the overarching pictorial dramaturgy and scenographic composition, which unfolds in accordance with prevailing stylistic paradigms. Consequently, costume assumes a dual function in constructing historical imagery: it serves both as an index of a specific epoch and as an indicator of the interpretative recontextualization of that epoch by the artist.

The study of Russian historical painting of the first half of the 19th century—examining works such as O. A. Kiprensky's *Jupiter and Mercury Visiting Philemon and Baucis in the Guise of Wanderers* (1802) and *Dmitry Donskoy on the Kulikovo Field* (1805), D. I. Ivanov's *Martha the Mayoress* (1808), and A. I. Ivanov's *The Feat of a Young Kyivan During the Siege of Kyiv by the Pechenegs in 968* (1810)—traces the emergence of a new function and semiotic status of costume. This transformation results from the interaction between Classicist aesthetics and emerging Romanticist concepts.

The research examines the requirements for accuracy in Russian historical painting of the first half of the 19th century, focusing on the role of costume in artistic composition and its significance as a marker of the era. The evolution of costume's function is analyzed in the works of O. A. Kiprensky, D. I. Ivanov, and A. I. Ivanov—from a compositional element structuring pictorial space to a marker of national and cultural identity.

While maintaining its traditional decorative role within compositional arrangement and color schemes, costume gradually acquires new meaning. It becomes not only part of the artistic composition but also an essential indicator of national identity—a distinctive symbol of culture and history that significantly influences the degree of historical authenticity in a work.

This study is based on artistic analysis, a historical-cultural approach, semiotic analysis, and comparative methodology. The findings highlight the influence of Classicism and Romanticism on the interpretation of costume in historical painting, offering deeper insights into the formation of national artistic traditions in the 19th century.

Keywords

Costume, history of costume, functions of costume, Russian historical painting of the first half of the XIX century, O. A. Kiprensky, D. I. Ivanov, A. I. Ivanov.