

На правах рукописи

ЗАУСТ София Константиновна

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

24.00.01 – Теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Краснодар  
2020

Работа выполнена на кафедре искусствovedения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» Министерства науки и высшего образования Российской Федерации

**Научный руководитель:**

**КОРНИЛОВА Анна Владимировна,**  
доктор искусствovedения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Санкт-Петербургская государственная  
художественно-промышленная академия имени  
А. Л. Штиглица», профессор кафедры  
общественных дисциплин и истории искусств

**Официальные оппоненты:**

**СКОРОБОГАЧЕВА Екатерина Александровна,**  
доктор искусствovedения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Российская академия живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова», профессор кафедры всеобщей  
истории искусств, директор Музея

**КУГУШЕВА Александра Юрьевна,**  
кандидат культурологии, ГБУ Республики Крым  
«Симферопольский художественный музей»,  
заведующая отделом по научно-экспозиционной  
деятельности

**Ведущая организация:**

**ФГАОУ ВО «Уральский федеральный  
университет имени первого Президента России  
Б. Н. Ельцина»**

Защита состоится 24 декабря 2020 г. в 15.00 часов на заседании объединенного диссертационного совета Д 999.224.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева», ГБОУ ВО РК «Крымский университет, культуры, искусств и туризма» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1., конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 18 октября 2020 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: [http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2020/10/Zaust\\_diss.pdf](http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2020/10/Zaust_diss.pdf).

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 22 октября 2020 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

Т. В. Коваленко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

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

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

**Актуальность** **предпринятого** **исследования** определяется культурологической и семиотической емкостью исторической живописи как многозначного феномена, способного хранить и ретранслировать множество смыслов в культурологическом, историко-искусствоведческом и повседневном контекстах. Помимо этого, актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью темы костюма в сюжетной живописи. Несмотря на то, что некоторые аспекты этой темы были затронуты в исследованиях, подробно рассматривающих костюм в русской живописи второй половины XVIII–XIX в., авторы не фокусировали внимание на феномене костюма в исторической картине, не вводили его в круг научных проблем культурологии и не прослеживали семиотически-знаковую эволюцию костюма. В отечественном искусствознании процесс развития живописи означенного периода подразумевает довольно резкую смену одного направления (академизм) другим (модерном) лишь к его окончанию (конец XIX в.). Проследить за тем, как именно развивалась

русская живопись, а именно – историческая картина второй половины XVIII–XIX в. можно, исследуя более продолжительный, динамичный и наглядный процесс эволюции костюма и его роли в произведениях исторического жанра.

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

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

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

В связи с этим, научной базой настоящего исследования стал целый ряд текстов, имеющих отношение, как к сфере искусствознания и культурологии, так и к литературе, истории, философии, истории театра,

музыки, а также к специальным областям знаний (материалы, предназначенные для конструкторов и художников по костюмам).

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

В контексте избранной тематики, в связи с тем, что единственной художественной школой в русском искусстве на протяжении почти двух веков оставался академизм, ценными для осмысления процессов, происходящих внутри исторического жанра в русской живописи, оказались руководства, составленные педагогами Императорской Академии художеств для ее учеников (начиная с момента основания вплоть до второй половины XIX века), а также Уставы академии, описания выпускных выставок и сборники статей: «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода» И. Ф. Урванова (1793), «Сборник материалов о истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования» под редакцией П. Н. Петрова (1864–1866), «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге» (1747), «Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенных наград» (1803) и др. Материалы по истории академии, издаваемые и переиздаваемые в наши дни, представляют собой не меньший интерес при осмыслении степени влияния академического канона на развитие русского искусства второй половины XVIII–XIX в. Таковы, к примеру, «Исторический класс Академии художеств второй половины XIX в.» В.-И. Т. Богдан (2007), «Древнерусские темы в Академии художеств в 1760–1770-х гг. и их источники» И. В. Рязанцева, О. С. Евангуловой (1992), «Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств» А. Н. Оленина (2010), а также статьи об истоках русского искусства, размещенные на официальном сайте Российской Академии Художеств. При описании полотен художников, начиная с 1870 г.

входивших в состав Товарищества передвижных художественных выставок, использовались уставы организации и выставочные каталоги, изданные в соответствующие годы.

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

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

II этап (общенаучный) связан с советским искусствознанием и его достижениями. Несмотря на идеологический контроль над наукой об искусстве в СССР, в многочисленных работах общего и монографического характера, посвященных исторической живописи второй половины XVIII–XIX в. и ее создателям, наблюдается системный подход. Именно в них, пусть по «касательной», впервые была затронута тема костюма. В числе подобных работ следует упомянуть: И. И. Иоффе «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления» (1933), монографии О. А. Лясковской и Н. М. Молевой о творчестве русских художников и отечественной художественной школе, М. Б. Аптекарь «Русская историческая живопись» (1939), Т. С. Айзенман и О. О. Ройтенберг «Русская историческая живопись» (1955) и др.

III этап (1970-е–1990-е гг.) является узкопрофильным. В это время вышли в свет общие труды о русской исторической живописи и творчестве отдельных ее представителей. Этот блок текстов, являющийся наиболее объемным в настоящей историографии, позволяет проследить становление и эволюцию исторического жанра в русском изобразительном искусстве на протяжении второй половины XVIII–XIX в. Авторы подобных монографий

дают определение историческому жанру в русской живописи и предлагают интерпретировать известные произведения в контексте ведущего стиля эпохи, а также в соответствии с особенностями социального устройства, определяющего общественные настроения того или иного периода истории. Таковы тексты по истории русского искусства М. В. Алпатов и А. А. Федорова-Давыдова, о русской живописи Д. В. Сарабьянова, о национальном в отечественном искусстве В. В. Познанского, а также: «Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XIX в.» (1973) и «Русская историческая живопись и проблемы искусства «шестидесятых годов» А. Г. Верещагиной (1976), «Художественная критика и научное изучение искусства» М. С. Кагана (1976), М. М. Раковой «Русская историческая живопись середины девятнадцатого в.» (1979), Я. В. Брук «У истоков русского жанра» (1990).

Системным изучение исторического жанра в отечественной живописи становится в постсоветский период (IV этап). Проблемы стилей и жанров поднимают в своих работах: Е. И. Кириченко «Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII–XX вв.» (1997), А. А. Карев «Классицизм в русской живописи» (2003) и «Образ Александра Невского в русской живописи XVIII–XX вв. (2010), Н. А. Яковлева «Историческая картина в русской живописи» (2005). Современный взгляд на отечественное изобразительное искусство XVIII в. изложен в сборнике статей «Золотой осмнадцатый...: русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании» (2006). Живопись как отражение духа времени или его предвосхищение рассматривают: И. И. Григорьян «Русская историческая живопись» (2005), Е. Ф. Петина «От академизма к модерну: русская живопись конца XIX–начала XX в.» (2006), Н. В. Астахов «Историческая картина в русской живописи» (2008), Ю. И. Арутюнян «Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи» (2013), Т. В. Ильина и Е. Ю. Станюкович-Денисова «Русское искусство XVIII в.» (2015), В. С. Турчин «От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха» (2017), Е. А. Скоробогачева «Историческая живопись России: методическое пособие» (2018). Сакральным и религиозным смыслам русской живописи прошлых веков посвящен текст И. В. Шаховой (2018).

Настоящее исследование опирается на целый ряд работ, изданных в разное время и посвященных истории костюма и его функциям. Среди авторов следует отметить специалистов: С. Г. Батыреву, Р. М. Кирсанову, М. Н. Мерцалову, Р. В. Захаржевскую, Э. Б. Плаксину, Ф. Ф. Комиссаржевского, Н. В. Жилину, Ф. М. Пармона, Н. М. Тарабукина, А. Э. Жабреву, Е. В. Кирееву, А. Ю. Андрееву. Важно назвать и отдельные тексты, чьи авторы применяют структурный подход, прослеживают параллели стилистического развития костюма, как принадлежности

предметного мира, и различных сфер искусства: В. В. Давыдова «Костюм в пространстве культуры» (2000), О. А. Хорошилова «Костюм в системе истории искусств» (2011), Н. А. Гангур «Традиционный костюм черноморского казачества (конец XVIII в. – 1860 г)» (2012), С. М. Ванькович «Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации» (2015), Е. А. Нечиненный «Влияние творчества известных мастеров русского европейского искусства в решении костюма художником-стилистом» (2017).

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

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

Между тем, существует целый ряд неопубликованных работ, предоставляющих настоящему исследованию определенную терминологическую базу. Таковы авторефераты диссертаций на соискание ученых степеней: В. С. Кеменов «Историческая живопись В. И. Сурикова 70–80-х гг.» (1958), А. П. Валицкая «Проблемы романтизма в русской живописи первой трети XIX в.» (1972), А. Г. Бойко «Произведение изобразительного искусства как предмет искусствознания и музейной педагогики второй половины XIX–XX вв.» (2003), Т. О. Бердник «Архитектоника костюма» (2004), Я. В. Быстрова «Символические функции костюма в культуре» (2003), Г. Д. Забродина «Синергия архитектуры и костюма в пространстве культуры» (2003), М. А. Михеева «Социальные функции костюма: костюм в предметной и культурной среде» (2009).

Единственным на сегодняшний день автором, наиболее полно раскрывшим тему роли костюма в живописи, является Р. М. Кирсанова. Однако монографии исследовательницы «Костюм в русской художественной культуре XVIII–первой половины XX в.» (1995) и

«Портрет неизвестной в синем платье» (2017) представляют собой «опыты энциклопедии» и касаются, в основном, портретного жанра. Между тем, именно Р. М. Кирсанова ввела костюм в живописи в круг вопросов, требующих внимания специалистов отечественного искусствознания и культурологии, а также провела атрибуцию произведений русской живописи XVIII и XIX вв. с помощью семиотического анализа костюмов. Исследовательница дала определение костюму как феномену и описала основные его функции.

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

**Предмет исследования** – семиотическая (знаковая) роль костюма в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в., которая анализируется в русле объективных закономерностей развития искусства и культуры, а также в контексте специфики отечественного художественного процесса.

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

**Задачи исследования:**

1. Изучить семиотические основы феномена костюма в исторической живописи с целью его включения в парадигму диахронических культурологических исследований и выявления функций костюма в культуре повседневности.
2. Проанализировать роль костюма как знакового средства создания образов сюжетного художественного произведения в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в.;
3. Охарактеризовать семиотическую роль костюма в религиозной живописи эпохи классицизма в контексте зарождения русской исторической картины второй половины XVIII в.
4. Выявить влияние эстетики романтизма на переосмысление знаковой роли костюма в русской исторической картине первой половины XIX в.
5. Проследить становление новой роли костюма в русской исторической картине и культуре второй половины XIX в.

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

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

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

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

Историко-проблемный метод позволил задать рамки исследования, структурировать его и определиться с кругом источников; персонологический метод способствовал изучению работ целого ряда живописцев, стоявших у истоков исторического жанра, работавших в нем и способствовавших его развитию; сравнительно-аналитический метод предоставил почву для трактовки эволюционных процессов в контексте

исторического жанра русской живописи в определенные исторические периоды; применение формально-стилистического и сравнительно-типологического методов, а также приемов иконографического и иконологического анализов позволили сделать выводы, касающиеся проблематики исследования на уровне междисциплинарных взаимодействий.

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

- определена роль костюма как средства создания образов сюжетного художественного произведения изобразительного искусства;
- охарактеризованы особенности костюма в религиозной живописи эпохи классицизма в контексте зарождения русской исторической картины второй половины XVIII в.;
- определена степень влияния костюма на общий композиционный и колористический строй произведений русских романтиков первой половины XIX в.;
- описаны и систематизированы новые функции костюма в картинах участников Товарищества передвижных художественных выставок;
- установлены особенности трансформации жанра на примере исторических полотен И. Е. Репина и В. И. Сурикова.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Костюм в составе исторической живописи в рамках русской культуры второй половины XVIII – XIX вв. являлся носителем знаковых и культурологических смыслов, выполняя ряд интерпретационных функций, что способствовало формированию общих канонов жанра и влияло на специфику восприятия семантики произведения.
2. В качестве знакового средства создания образов сюжетного художественного произведения изобразительного искусства костюм оказывал непосредственное влияние на становление канонов жанра русской исторической живописи и участвовал в уточнении его хронологических границ.
3. Костюм оказывал влияние на общий композиционный и колористический строй русской религиозной картины эпохи классицизма, рассматриваемой в контексте зарождения русского исторического жанра второй половины XVIII в.
4. Продолжая участвовать в организации общего композиционного и колористического строя исторических картин русских романтиков первой половины XIX в., костюм обретает принципиально

новые функции, становясь указателем национальной принадлежности, маркером культурной идентичности и оказывая влияние на степень исторической достоверности изображения.

5. Авторы исторических полотен, участники Товарищества передвижных художественных вставок использовали весь спектр знаково-символических функций костюма (чья эволюция в качестве одного из основных элементов образной выразительности русской исторической картины второй половины XVIII–XIX в. представляет собой восхождение от знака к метафоре), положив начало трансформации жанра.

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

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

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

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.16. Традиции и механизмы культурного наследования; 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

**Достоверность результатов проведенных исследований и обоснованность научных положений** обеспечивается методологической целостностью диссертационной работы, основанной на синтезе обширного

материала (включающего значительный объем источников), а также его анализом, проведенным в соответствии с избранной методологией.

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

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

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

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

**Объем и структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы, глоссария и альбома иллюстраций, отражающих диапазон рассмотренного в работе визуального материала. Структура диссертации соотносится с ее целью и задачами, фокусируя внимание на примерах, характеризующих костюм в составе русской исторической картины второй половины XVIII–XIX в. Общий объем диссертации 207 страниц. Список литературы включает 461 наименование. Иллюстративный материал размещен в отдельном томе.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы исследования, анализируется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи исследования, теоретико-методологические основы работы, формулируются положения, выносимые на защиту, степень научной новизны, излагаются теоретическая и практическая значимость исследования, приводятся сведения об апробации материалов диссертации и публикациях автора.

Первая глава **«Костюм в составе исторической картины»** посвящена теории исторического жанра в живописи, а также месту, которое отведено в составе этого жанра костюму. Костюм выступает здесь в качестве феномена, требующего многоаспектной интерпретации: описываются функции костюма не как элемента предметной среды или

области прикладного искусства, но как пластического воплощения идеала времени, которым он становится, входя в состав произведения искусства.

В первом параграфе первой главы – *«Границы понятия «историческая живопись»* – с опорой на иконологию жанра обозначены границы понятия исторической живописи, а также его стилистические особенности и хронологические рамки.

Русская историческая живопись на протяжении XVIII–XIX вв. занимала высшую ступень в иерархии жанров, утвержденной Императорской Академией художеств, однако на протяжении этого продолжительного периода имели место внутри жанровые изменения, под влиянием которых происходило постоянное уточнение содержательных характеристик термина.

Так, начало формированию языка русской исторической живописи было положено в 70-е гг. XVIII в., когда в отечественной художественной школе утвердился классицизм, введший ее в круг европейских школ. В русском искусстве исторический жанр развивался в особых обстоятельствах и в одинаковой степени зависел от двух идеологических констант: историческая живопись должна была принимать участие в имперском возвеличивании страны и параллельно демонстрировать верность европеизированным идеалам античности. Тогда же в рамках русской академической педагогической практики впервые возник интерес к костюму и его истории.

Во втором параграфе первой главы – *«Семиотические основы изучения феномена костюма в живописи»* – обосновывается важность применения методов семиотики в рамках обработки материалов культурологического и искусствоведческого характера, особенно знаков, знаковых систем и их реальных носителей. Поскольку семиотика сформировалась как самостоятельная метанаука на границе самых разнообразных областей знания, которые характеризуются известной обособленностью своего теоретического, методологического и эмпирического аппарата, ее потенциал вполне может быть использован для систематизации разрозненной исследовательской информации, подбора логически связанных и репрезентативных примеров, учета множества факторов, оказывающих влияние на качество изучения любого феномена культуры повседневности.

В данном случае, привлечение потенциала семиотики к анализу роли, функции и эстетики костюма в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX вв. позволяет обогатить исследование в количественном и качественном отношении, проанализировать полотна с позиции культурологического подхода, учитывая специфику времени создания и отображаемой действительности во всем многообразии факторов.

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

В третьем параграфе первой главы – *«Функции костюма в живописи»* – описаны основные функции, которыми наделяется костюм, становясь частью станковой картины.

Костюм использовался художниками означенного периода как средство характеристики персонажей, их социальной и статусной роли в обществе, что для исторической картины было особенно важно. Костюм способствовал раскрытию внутреннего мира героев, помогал расставить верные акценты в раскрытии сюжета произведения.

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

Историческое событие в представлении русского общества начала XVIII в. – это баталия. Батальный жанр требовал от художников максимальной информативности. Так появляются многофигурные живописные композиции, организованные по принципу европейской картины. Примером может служить «Куликовская битва» кисти неизвестного художника и полотно «Полтавская баталия» француза Луи Каравакка. Мотив повторяемости форм распространяется здесь и на костюмы, которые в батальной картине служили смысловыми и колористическими маркерами.

С началом 1770-х гг. костюм в исторической картине наделялся функциями сценической декорации. Частью классицистического канона наряду с костюмом становилась и нагота. Безусловно, применительно к исторической картине второй половины XVIII в. говорить о характерности героев преждевременно. Однако уже с середины XVIII в. колорит костюмов решался последовательно, согласно логике разворачивающегося на холсте повествования.

С началом XIX в. историческими в России стали называть события, важность которых оказывалась очевидной современникам; черты

историзма приобрели картины, чьи сюжеты связывались с эпизодами из русской истории. Детально проработанные костюмы конкретных исторических личностей предоставили зрителю возможность выдвигать собственные предположения относительно обстоятельств персональной истории героев. Необходимые смысловые акценты художники расставляли изображением героев в окружении материалов визуально тяжелых, ломких или, напротив, полупрозрачных и легких. В результате, в костюме через цвет и линию проступал характер персонажа.

Таким образом, к началу XX в. костюм, бывший вспомогательным элементом композиционно-колористического строя исторического полотна XVIII в. и неотъемлемым элементом образности героя в начале XIX в., оказался свидетелем стилевой целостности и жанрового своеобразия картины.

Во второй главе – **«Костюм в русской исторической картине эпохи классицизма»** – речь идет о роли костюма в живописи в эпоху главенства стиля, развивавшегося в России в рамках академической педагогической практики. Здесь же описываются функции костюма не как элемента предметной среды или области прикладного искусства, но, как пластического воплощения идеала времени, которым костюм становится, входя в состав произведения искусства.

В первом параграфе второй главы – **«Роль костюма в религиозной картине второй половины XVIII в.»** – рассматривается процесс становления исторического жанра в русской живописи XVIII в. на примере религиозной картины, которая на начальном этапе отождествлялась с исторической и представляла собой основной материал академической программы.

Костюм в религиозной картине XVIII в. был представлен застывшими скульптурными формами: пристальное внимание к ее содержанию не подразумевало соблюдения исторических закономерностей (достоверной передачи обстановки места действия и реальных образцов костюмов персонажей), а библейские сюжеты занимали особое место в процессе обучения художников-академистов.

Между тем, пристальное внимание к содержанию религиозной картины XVIII в. не означало достоверной передачи обстановки места действия и реальных образцов костюмов. Достаточно было оперировать общими сведениями о культуре эпохи и стилизовать костюм в характере того времени, к которому относилось событие. Несоответствия, возникавшие при этом, не волновали ни авторов полотен, ни преподавателей академии, ни зрителей.

Во второй половине XVIII в. исторический жанр стал ведущим. Тогда же костюм стал наделяться новыми функциями: он участвовал в решении классицистической композиции за счет внимания к форме и цвету. Новая функция костюма реализуется в библейских полотнах А. П. Лосенко

(«Товий с ангелом», 1759 г., «Чудесный улов», 1762 г., «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака», 1765 г.). Однако костюм в исторической живописи означенного периода продолжает оставаться второстепенной деталью.

Пример русской религиозной живописи 60-х гг. XVIII в. не столь сильно тяготеющий к соблюдению классицистических канонов – единственная сохранившаяся картина Г. И. Козлова «Апостол Петр отрывается от Христа» (1762 г.). Все костюмы на картине изображены в соответствии с их тектоникой; они естественным образом «сидят» на фигурах, чьи объемы более явно отсылают к живой, нежели к скульптурной пластике.

Синтезировать все то, что ранее создали в религиозной картине его предшественники, сумел Г. И. Угрюмов («Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне», 1785 г.). Библейским сюжетам посвящали свои первые значительные работы мастера русской исторической картины второй половины XVIII в. Так, русская религиозная картина, повторявшая западноевропейские образцы и стремившаяся к соблюдению канонов католической иконографии, наметила принципы развития зрелого исторического жанра в стенах академии.

Во втором параграфе второй главы – *«Исторический сюжет в русской живописи второй половины XVIII в.»* – продолжено рассмотрение процесса становления исторического жанра в русской академической живописи. Костюм в составе первых русских исторических картин XVIII в. являлся поводом для работы художников с цветом и композицией. Костюмы берут на себя цветовую нагрузку, с их помощью художники осваивают и осмысливают пространство полотна. Во второй половине XVIII в. было положено начало расширению диапазона функций костюма в составе русской исторической картины.

В третьей главе – *«Эстетика романтизма и ее влияние на роль костюма в русской исторической картине первой половины XIX в.»* – дается характеристика русской живописи означенного периода, которая лишь слегка оказалась затронутой романтическими веяниями.

В первом параграфе третьей главы – *«Костюм как указатель национальной принадлежности в русской исторической картине»* – анализируется влияние эстетики романтизма на русскую живопись начала XIX в., в связи с чем костюм на полотнах русских академистов приобрел новую функцию. Костюм начинает характеризовать национальную принадлежность персонажей к определенной культуре. Процесс вхождения данной функции в силу демонстрируют полотна русских художников, созданные накануне 1812 г.

В целом, еще в первой трети XIX в. достоверная трактовка исторического сюжета стала одним из требований к художникам в рамках академического обучения. Между тем, некоторые несоответствия в

передаче исторических событий русскими живописцами являлись результатом диалога классицистической традиции и поисков романтической эпохи.

Во втором параграфе третьей главы – *«Исторические закономерности в живописном изображении костюма»* – исследуется степень соответствия историческим образцам костюмов в составе исторических полотен русских живописцев начала XIX в. Данный период отмечен появлением нового этического идеала, в основе которого лежало представление о независимой, гордой личности. Одной из причин появления этого идеала стала Отечественная война 1812 г.

Тогда же в отечественной живописи утвердилось новое направление – романтизм, чье появление не отменяло следования классицистической рациональности. Наряду с этим, в первой половине XIX в. самостоятельными отраслями знания стали археология, историография, источниковедение, расширился объем знаний художников. Однако интерес к национальной тематике в исторической живописи заметно угас. Оба противоречащих друг другу явления демонстрирует полотно А. И. Иванова *«Крещение великого князя Владимира в Корсуни»* (1829 г).

Историческая точность передачи деталей более очевидна в картине В. К. Шебуева *«Подвиг купца Иголкина»* (1839 г.). Художник создает героический образ исторической личности, ставшей популярной в России еще в XVIII в. Эффектный образ шведских пехотинцев (композиционно главных героев картины) создается за счет детального изображения военных мундиров, полностью соответствующих реальным историческим образцам одежды солдат Каролинской пехоты. Мундиры персонажей можно внимательно рассмотреть, что позволяет проследить за выражением совместной работы материала и конструкции в костюме.

Внимание критиков и зрителей полотна привлекал желтый цвет обшлагов кафтанов, характерный для большинства полков шведской армии. Наличие в академической картине подобной детали позволяет утверждать, что функциональность костюма в русской исторической живописи вышла на новый уровень. Между тем, соблюдение исторической закономерности в изображении костюма не было откровением отдельных художников, став характерной чертой времени. Так художники пытались отыскать свою творческую индивидуальность.

Третий параграф третьей главы – *«Влияние костюма на общий композиционный и колористический строй произведений русских романтиков»* – посвящен известному полотну К. П. Брюллова *«Последний день Помпеи»* (1833 г.). Именно эта картина явилась наиболее отчетливым выражением русского романтизма в исторической живописи первой половины XIX в.

Важной для автора задачей являлась достоверная передача деталей, заполнение лакуны в знаниях современников о жизни древних римлян. В

полотне изначально закладывалась идея в деталях проиллюстрировать эпизод из древней истории, которая с тех пор являлась лишь предметом поклонения академистов. К. П. Брюллов, наряду с мастерами бытовой живописи, деятелями литературы и науки приблизил русскую историческую живопись к современному им уровню знаний. Так, костюмы персонажей картины в точности соответствуют свидетельствам очевидцев и археологов, а также являются результатами работы самого К. П. Брюллова, который много писал современных ему итальянцев, а также делал рисунки образцов эллинистической скульптуры и интересовался вазописью.

Однако зародившаяся в начале XVIII в. новая функция костюма оказалась лишь отчасти выраженной в картине «Последний день Помпеи». В то же время, здесь по-новому проявилась традиционная функция – формирование композиции и колористического строя картины. За счет костюмов персонажей «Последнего дня Помпеи» К. П. Брюллов расставлял смысловые акценты. Добиваясь объемности фигур с помощью пластичности драпировок, живописец использовал их так, как это делали западноевропейские художники-романтики. Костюмы здесь представляют собой не условную составляющую картины – их функциональность более активна, будучи вовлеченной в композиционно-колористическое решение полотна. По аналогии с костюмом, цвет в «Последнем дне Помпеи» впервые в русской исторической живописи становится полноценным элементом языка картины.

В четвертой главе – *«Становление новой роли костюма в русской исторической картине второй половины XIX в.»* – прослеживается процесс влияния реализма на русскую живопись означенного периода. Этот процесс завершился созданием Артели художников, из которой в 1870 г. выросло Товарищество передвижных художественных выставок. Именно передвижники сформировали общественное представление об отечественной истории и народном эпосе, обращая особое внимание на передачу деталей, в том числе, костюмов.

В первом параграфе четвертой главы – *«Костюм в исторических картинах художников-передвижников»* – раскрывается роль костюма в полотнах участников Товарищества передвижных выставок, которые изображали общий пласт культуры прошлого: жизнь боярства или крестьян. В результате костюм стал одним из главных элементов языка исторической картины.

Первыми экспериментами в историческом жанре 1860-х гг. оказались работы Н. Д. Дмитриева-Оренбургского. В картине «Стрелецкий бунт» (1862 г.) почти все костюмы написаны в соответствии с историческими образцами и их тектоникой. Художник подробно изображает даже многослойные костюмы героев, согласно их возрасту, сословию, а также психологическому состоянию.

К середине 1870-х гг. стремление к исторической точности живописного изображения обстановки и аксессуаров становится тенденцией. Картина Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.) изображает царевича в бархатном камзоле, который делает его фигуру еще более понурой; кружевные манжеты и воротник рубашки подчеркивают бледность лица, а высокие шелковые чулки и туфли с пряжками кажутся неуместными. Петр же в черном кафтане с красными отворотами на рукавах и в мощных сапогах, напротив, воплощает силу и уверенность.

В 1874 г. Н. Н. Ге пишет картину «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы», в которой императрица всем своим видом как будто стремится указать на степень своего отличия от легкомысленного мужа. Используя костюм для создания образов, художник смог первым в отечественной исторической живописи продемонстрировать конфликт, выходящий за пределы личной драмы героев, увидев в них представителей целых слоев и классов.

Во втором параграфе четвертой главы – *«Исторические полотна И. Е. Репина и В. И. Сурикова»* – акцент делается на творчестве наиболее значительных художников Товарищества передвижных выставок, работавших в историческом жанре в 70-е – 80-е гг. XIX в.

Уже в своей первой исторической картине «Правительница царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги» (1879 г.) И. Е. Репин пытался создать полноценный образ опальной царицы, не ограничиваясь зарисовкой на историческую тему. В результате полотно стало одним из первых исторических портретов. Именно здесь проявился скрупулезный подход художника к изображению костюма. Впоследствии это качество стало каноничным. Однако истинными свидетелями происходящего становятся не детали костюма царевны, а ее взлохмаченные волосы и виднеющаяся за окном зловещая фигура.

Еще в одном знаменитом историческом полотне И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», (1885 г.) историческая достоверность искажена намеренно, для достижения большего трагизма ситуации. Так Иван Грозный «одет» художником в черный подрясник, однако автор не мог не знать, что темные цвета употреблялись только на траурных, так называемых, смиренных одеждах.

В 1900 г. появляется полотно «Приезд царей Иоанна и Петра Алексеевичей на Семеновский потешный двор в сопровождении свиты». Царь-реформатор здесь еще не облачен в европейский костюм, однако его наряд и без того красноречив. Голову Петра венчает залихватски заломленная шапка, на ногах остроносые сапоги. Совсем иначе выглядит скованный и болезненный Иван, который, кажется, еще более нелепым из-за огромного царского платна и массивного головного убора. Общее

впечатление в картине создается за счет цветового и стилистического контрастного решения костюмов, тогда как выражения лиц и их эмоции героев отходят на второй план. В целом, совокупность функций, которыми И. Е. Репин наделял костюм, наряду с тонким психологизмом образов его картин составляли основу работ живописца.

Поисками подходящего сюжета и образности для масштабной исторической картины был занят и В. И. Суриков, чьей первой работой в историческом жанре стало полотно «Утро стрелецкой казни» (1881 г.). Эффекта масштабности происходящего в картине автор достигает здесь не в последнюю очередь за счет костюмов. В. И. Суриков изображает жизнь в людях, чьи тела укрывают легкие или согревающие, белые или цветные одежды, рядом с холодной и поглощающей цвет земляной слякотью, символизирующей неизбежную смерть. И все же, даже будучи детализированным, полотно В. И. Сурикова не стало описательно-этнографическим, так как мастер смог преодолеть историко-археологические трактовки костюмов.

Второй частью исторической трилогии В. И. Сурикова стала картина «Меншиков в Березове» (1883 г.). Художник знал о том, что у Меншиковых отобрали весь их дорогой гардероб, но намеренно усилил контраст роскоши и нищеты.

Заключительное и наиболее значительное полотно цикла – «Боярыня Морозова» (1884–1887 гг.). Описывая картину, невозможно избежать перечисления изображенных В. И. Суриковым предметов одежды, характерных для жителей Москвы XVII в. Так действует способность художника обобщать с помощью элементов, обычно считающихся декоративными и второстепенными.

В третьем параграфе четвертой главы – *«Трактовка боярского и городского костюмов в работах русских художников второй половины XIX в.»* – основное внимание уделено процессу развития русской исторической живописи рубежа веков. Новым явлением в исторической живописи этого периода становится историко-бытовая картина.

Компромиссным мастером рубежа веков и наследником брюлловского академизма стал автор «боярского цикла» К. Е. Маковский. Художник разрабатывал исторические темы как настоящий академист, не думая о самовыражении.

В боярский цикл входит картина «Поцелуйный обряд (Пир у боярина Морозова)» (1895 г.), которая привлекает внимание зрителя в первую очередь деталями интерьера и костюмов персонажей. Еще одна работа цикла «Боярский свадебный пир в XVII веке» (1883 г.) посвящена тому же периоду истории русской истории и демонстрирует один из ключевых моментов боярской свадьбы. Позднейшие исследователи отмечали, что скученность композиции превращает эту картину в ювелирное украшение, подобное тем, которые создавали в мастерской Фаберже. Изображает сцену

старинного свадебного обряда и картина «Под венец» (1884 г.), однако на этот раз художник изображает горницу, где невесту готовят к обряду. В результате работы над циклом художнику удалось создать настоящую живописную энциклопедию русского боярского костюма.

Мастером историко-бытовой картины был и А. П. Рябушкин. Картина «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895 г.) явилась новаторской благодаря колористическому и стилистическому решению, что сблизило автора с «русскими импрессионистами». Подобная яркость создает ощущение Москвы – не зловещей, как у В. И Сурикова и не кукольной, как у К. Е. Маковского.

Новатором русского исторического жанра рубежа веков был С. В. Иванов, посвящавший свои работы жизни москвичей XVII в. Свои картины художник компоновал согласно модернистскому принципу, как будто используя фотоаппарат.

Костюм в русской исторической картине к началу XX в. становится единственным напоминанием о человеке в контексте истории.

Знаково-символические функции костюма, бывшие актуальными для исторической картины со второй половины XVIII до конца XIX вв., были редуцированы к функции обобщения образа. Использование костюма в организации композиционно-колористического строя исторической картины к началу XX в. оказалось столь же актуальным, как и во второй половине XVIII в. В начале XX в. костюм в исторической картине транслирует смысл, который сообщает ему язык картины, формируемый за счет цветовых и композиционных эффектов.

В заключении диссертации представлены **основные результаты исследования:**

- определена трактовка жанра русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в.;
- установлено, какая семиотическая и культурологическая роль отводилась костюму в русской исторической картине эпохи классицизма.
- выявлено, как было переосмыслено отношение к костюму в исторической картине в связи с влиянием эстетики романтизма на русскую живопись первой половины XIX в.
- изучено становление новой роли костюма в русской исторической картине второй половины XIX в.

**Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора, в том числе:**

*в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:*

1. Зауст, С. К. Костюм XVI–XVII веков в исторической живописи

К. Е. Маковского. – Текст: непосредственный / С. К. Зауст // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – Сер.: Искусствоведение. Филологические науки. – 2018. – № 3. – С. 36–40. (0,25 п.л.).

2. Зауст, С. К. Костюм в исторической живописи России второй половины XVIII века. – Текст: непосредственный / С. К. Зауст // Университетский научный журнал. – 2018. – № 43. – С. 126–136. (0,6 п.л.).

3. Зауст, С. К. Роль костюма в религиозной живописи второй половины XVIII века. – Текст: непосредственный / С. К. Зауст // Университетский научный журнал. – 2019. – № 46. – С. 111–119. (0,5 п.л.).

4. Зауст, С. К. Костюм как обобщенный образ эпохи в живописи А. П. Рябушкина, С. В. Иванова, А. Н. Бенуа. – Текст: непосредственный / С. К. Зауст // Декоративное искусство и пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1. – Ч. 1. – С. 300–307. (0,75 п.л.).

*в других научных изданиях:*

5. Зауст, С. К. Костюм в русской исторической картине эпохи классицизма. – Текст: непосредственный / С. К. Зауст // Месмахеровские чтения – 2017: сб. науч. ст. по матер. междунар. науч. конф. (21–22 марта 2017, г. Санкт-Петербург). – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. – С. 77–80. (0,25 п.л.).

6. Зауст, С. К. Графика женской рубахи в живописи А. Г. Венецианова. – Текст: непосредственный / С. К. Зауст // Месмахеровские чтения – 2018: сб. науч. ст. по матер. междунар. науч. конф. (21–22 марта 2018, г. Санкт-Петербург). – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – С. 158–163. (0,5 п.л.).

7. Зауст, С. К. Роль костюма в формировании инновационного образовательного инструмента – языка русской исторической картины второй половины XVIII – начала XX в. – Текст: непосредственный / С. К. Зауст // Современное образование: традиции и инновации. 2202. – № 1. – С. 5–9. (0,3 п.л.).

***Общий объем публикаций автора по теме диссертационного исследования – 3,15 п.л.***