

вать перед учащимися перспективы их роста, помогать им добиваться радости успехов;

– в процессе формирования этнотолерантной компетентности необходимо выявлять и опираться на положительные качества учащихся;

– в воспитании необходимо учитывать индивидуальные особенности школьников;

– воспитание должно осуществляться в коллективе и через коллектив;

– в процессе формирования этнотолерантной компетентности добиваться единства и согласованности педагогических усилий учителей, семьи и общественных организаций.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Концепция этнокультурного образования Республики Казахстан. – Алматы, 1995.
2. Назарбаев Н.А. Через кризис к обновлению и развитию: Послание Главы государства народу Казахстана // Казахстанская правда. 2009 г. 6 марта.
3. Педагогический словарь «Воспитание этнотолерантности подростка в семье». - Ярославль, 2005. - 25 с.
4. Афанасьева А.Б. Об этнокультурной толерантности личности // Этнопедагогика. - 2008. - №4. - С. 25-29.

Түйіндіме

Мақалада ұлтаралық қатынастың мәні, педагогикалық үрдістегі рөлі, толеранттық іс-әрекет жасаудың өзекті мәселелері қарастырылған. Қазіргі мектептегі жастарға шыдамдылық, мәдениеттілік, жеке тұлғалық толеранттық қасиетін қалыптастырудың ғылыми-педагогикалық негіздері этномәдени бағыттылығы, тәрбиелеудің өзгешеліктері сипатталған. Толеранттық мінез-құлқына тәрбиелеуде мұғалім оның мәні мен мағынасын өз-өзіне ашып алу керектігі көрсетілген.

Мақалада ұлттық толеранттық құзырлығын қалыптастырудың теориялық мәні мен жағдайы зерттелген.

Мақаладағы ақпарат мектеп мұғалімдері мен болашақ педагогтарға көмек көрсете алады.

Conclusion

The article “To the study of formation of ethnotolerant competence of senior class studento” on the basis of scientibie research of the problems of the conceptual structure of the research issue as well as interesting statements on the question of formation of ethnolerant competence of secondary school students.

The article discloses the essence of different approaches to formation of ethnotolerant competence of students, material and spiritual values, experience of civil behavior, humane attitude to yeuself and the world.

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР РУССКОЙ ЖИВОПИСИ
КАК СИМПТОМАТИКА ВРЕМЕНИ**

Духин Я.К., Волкова О.К.

Человек всегда был любопытен к своему прошлому. Именно в нем он хотел найти объяснения событиям настоящего и с его помощью пытался заглянуть в будущее. Не лишены были подобного любопытства и живописцы, стоящие у истоков русского изобразительного искусства.

Если бросить взгляд далеко назад, в эпоху русской древности, то не трудно заметить, что ее искусству не был знаком исторический жанр, как таковой. И тем не менее, его следы все же просматриваются в произведениях иконописных мастеров. В этом можно убедиться, ознакомившись с образами князей-воинов XI-XII вв., а также с едва ли не настоящими историческими повествованиями, каковыми являются, например, иконы XV-XVI вв.: «Битва суздальцев с новгородцами», «Церковь воинствующая», текстовые миниатюры, иллюстрирующие летописные сказания. Обратим внимание на одну особенность: в этих иконописных творениях изображение исторической конкретики переплетается с показом религиозно-мистических сцен, когда реальная событийность и люди, в ней участвующие, передавались в традиционно-условной манере, продиктованной церковным ка-

ноном, причем, исторический факт высвечивался и трактовался не с учетом археологических и исторических источников, а на основе фольклорных повествований – преданий, былин, легенд, сказаний.

Знатоки искусства установили: как жанр историческая живопись проявила себя, начиная с XVIII в. Под ним стали понимать картины на сюжеты мифологии, библейских повествований, античной и русской истории, в которых условная, традиционная манера рисования с ее бесперспективным, плоскостным, бесплотным изображением уходила в безвозвратное прошлое. Предметом изображения становятся события прошлых времен, как переломные в судьбах народа, так и эпизодические, а главное, и это следует подчеркнуть, – художник вводит в действие людей, акцентируя внимание на их поступки и характеры.

Понятие «историческая живопись» есть категория изменчивая, и потому исторический жанр есть самый сложный творческий жанр живописи, требующий от творца разнообразных познаний, умения видеть общее и частное, иметь абстрактное воображение. И в то же время он

должен всегда быть верным исторической истине. Суть этого жанра, его предназначение в том, чтобы, обращаясь к прошлому, познать жизнь общества и человека минувших эпох, раскрыть суть конкретных исторических событий, глобальных и частных, осмысливая их в соответствии с уровнем исторических знаний, пониманием этики и эстетики своего времени.

Историческая живопись, более чем какой-либо другой жанр, связана с наукой и в зависимости от уровня ее развития подходила к пониманию личности и народа в судьбах страны. Так, если в начале XVIII в. в исторической картине преобладало субъективно-идеалистическое возвышение исторической личности, то уже в XIX в. доминирует стремление понять и осмыслить с точки зрения психологической обусловленности ее деяния и погружения в сферу народного интереса.

Первая четверть XVIII века. Наступает эпоха крутых экономических, политических и культурных преобразований. Формируется новый человек, идет мощный процесс утверждения светской культуры, нарастает тенденция освобождения человеческого разума от церковных догм и предрассудков. Петр I требовал от искусства практических результатов. Не случаен потому интерес, например, к гравюре как к самому массовому виду искусства, мобильно окликающемуся на все что, достойно внимания. А внимание императора было обращено прежде всего на человека, и как результат – особая потребность в портретном жанре, в «персонах». У этого жанра, однако, был серьезный соперник – батальный, призванный прославлять победы русского оружия в Северной войне. Но что интересно, и тот и другой, сливаясь, составляли основу формирующегося исторического жанра. Прислушаемся к мнению искусствоведа А. Верещагиной: «Собственно исторической живописи с реальными историческими сюжетами в это время мы почти не знаем» [1; с.7].

Оговорка «почти не знаем» вносит некоторую корректировку в понимание того, что исторический жанр («истории» по терминологии того времени) все-таки начинает складываться, и подтверждением тому служит появление таких полотен, как «Полтавская баталия» (И. Никитин), «Куликовская битва» (неизвестный русский художник), несколько позднее мозаичное произведение М.В. Ломоносова «Полтавская баталия».

Здесь уже вовсю работают приемы нового живописного мастерства, активно используемого историческим жанром: приближение к правдивому воспроизведению действительности, наличие реальных деталей, построение композиционного ряда по законам перспективы и др. Нельзя забывать очень важного обстоятельства: развитие исторической живописи напрямую обусловлено уже достаточным уровнем развития исторических знаний того времени.

С созданием в 1757 году в Петербурге Академии художеств связано дальнейшее становление исторического жанра, который, хотя и окреп и занял ведущее положение в живописи (его даже признавали высшим среди других жанров), оставался еще на стадии этапного развития. Отныне и на долгие десятилетия Академия художеств культивировала канонный классицизм, рассматривая античное (классическое) искусство в качестве высшего эстетического идеала. Сам по себе классицизм, впитывая идеи и образы античности, а также мастеров европейского Возрождения, призван был возвышать героя как патриота и гражданина своего отечества, готового к подвигу и самопожертвованию. От художника требовалась отвлеченная идеализация образа, строго определенные приемы композиций и цветовое построение картины, скульптурное изображение фигур и предметов и др.

«Вхождение» классицизма в русскую культуру по времени совпало с распространением просветительства, утверждавшего личные достоинства человека, его права на противодействие пороку и прославление добродетелей. Более всего этим тенденциям соответствовали в 50-60-е годы библейские и мифологические сюжеты, и лишь позднее уже художники Академии в качестве программ начали разрабатывать темы из русской истории. Последнему обстоятельству во многом спешествовал М.В. Ломоносов, составивший трактат «Идеи для живописных картин из российской истории». И хотя «Идеи ...», содержащие 25 сюжетов событий X-XVII вв., остались нереализованными, они послужили своеобразным наказом русским художникам для осуществления их в будущем и положили прочную основу в создание национальной школы исторической живописи.

Одним из первых значительных создателей исторических картин был А.П. Лосенко, автор популярного в 70-е годы XVIII в. полотна «Владимир перед Рогнедой». Несомненная заслуга художника, и это было новаторством, – проявление интереса к чувствам и переживаниям героя, «очеловечивание» его поступков. Желание А. Лосенко представить Владимира, князя деспотичного и властолюбивого, человеком сострадательным, не лишенным чувства доброты и любви, хотя и мало соответствует реалиям, продиктовано было ему идеями новой эстетики, просветительским отрицанием произвола и насилия.

В творчестве Г.И. Угрюмова темы русской истории уже стали стержневыми и определяющими. С именем художника связывают такие полотна, как «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков...», «Взятие Казани», «Испытание силы Яна Усмаря» и др. По времени Г. Угрюмов – младший современник Лосенко – художник, творческий путь которого совпал с окончательным формированием научных представлений о русской истории, а потому более реалистично.

тичен, более этнографически точен в описании конкретной обстановки и в создании национального живописного фона.

Повторимся: историческая живопись в условиях последней четверти XVIII в. была только лишь на стадии жанрового оформления, ее произведения еще отдалены от научно выверенного понимания исторических событий. И все же, признавая ограниченность жанра, не стоит принижать его воздействие (поучительное и воспитательное) на человека времени, на становление просветительских общественных идеалов.

Начало XIX в. дало новое переосмысленное значение историческому жанру. Обособляются от него собственно батальная и религиозная живопись. Настало время, когда русская история решительно потеснила античность и мифологию, и хотя в учебных классах Академии художеств по-прежнему процветал классицизм с его подвигами античных героев, передовую художественную мысль все более волновал интерес к образам славного национального прошлого. В немалой степени причиной тому – война 1812 года и общественное пробуждение, выразившее себя в декабристском протесте.

Важные события 1812 года с решающим участием в них «дубины» народной борьбы (Л.Н. Толстой) заставили по-новому осветить историю прошлых времен, предоставив жанру возможность расширить свои тематические грани, связывая изображаемые события не только с судьбой одного героя, но и с подвигами массового их участника. Появляется немало полотен, в которых героика исторических реалий позволяла художникам в образах Дмитрия Донского (О. Кипренский), Марфы Борецкой (Д. Иванов), молодого киевлянина (А.И. Иванов) выразить чувства гражданского долга и дать примеры великого мужества. Примечательно при этом, что творцы полотен для возвышения современного им исторического события и героического подвига обращались к примерам далекого прошлого, интерпретируя его все еще в строгом соответствии с эстетикой классицизма.

К 30-м годам классицизм, хотя и сохраняет определенную значимость, уже исчерпал свои идейно-эстетические возможности и стал перерождаться в верноподданнический догматизм, а художественные достоинства картин – оцениваться с позиций «благонаравия и похвального поведения» их создателей. Все явственнее стал ощущаться надвигающийся кризис исторического жанра в его академическом проявлении. На смену шло романтическое направление с драматическим повествованием, динамичностью композиционного строя, изображениями природной и народной стихии в моменты их наивысшего напряжения и порыва страстей.

Живописцы–романтики стремились отойти от образа рассудочного героя классицистов и пред-

ставить своего духовно богаче и эмоционально активнее. С особой откровенностью эти тенденции просматриваются в творчестве художников К. Брюллова и А.А. Иванова. Картина первого из них «Последний день Помпеи» была по-настоящему новаторской не только в историческом жанре, но и во всем изобразительном искусстве. Художник почувствовал интерес к драматическим ситуациям в истории, поведенческому настроению народной толпы – ко всему тому, что было созвучно общественной атмосфере тех лет и что очень отчетливо выразило себя в следующих словах Н. Гоголя: «Мысль ее (картины «Последний день Помпеи» - Я.Д.) принадлежит совершенно вкусу нашего века, который ... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» [2; с.80].

Если смотреть на творчество К. Брюллова с позиции развития исторического жанра, то вывод таков: он пришел к пониманию необходимости сближения исторической живописи с современным уровнем научных знаний о прошлом.

Живопись художника А.А. Иванова, и прежде всего его колоссальная вещь «Явление Христа народу», – целая эпоха в истории жанра. Для его творчества характерно углубленное проникновение во внутренний мир героя, а в художнике он хотел видеть не столь учителя, сколько пророка. Обратите внимание на образ Иоанна Крестителя. Чем не пушкинский персонаж, способный «глаголом жечь сердца людей»? Таков во мнении и И. Репин, подчеркнувший этот мотив: «(По воскресеньям перед нею (картиной А. Иванова – Я. Д.) толпа мужиков и только слышно: «Уж так живо! Так живо!») И действительно, живая выразительность ее удивительна! И по своей идее близка она сердцу каждого русского. Тут изображен угнетенный народ, жаждущий слова свободы, идущий дружной толпой за горячим проповедником «предтечею» [3; с.42].

С приходом А.А. Иванова в исторический жанр последний наполняется высокой жизненной истиной с явно выраженными тенденциями молодого реалистического искусства. Можно по-разному оценивать оставленное им наследие, но по постановке сложных общечеловеческих, нравственных, философских проблем, по психологизму образов оно во многом предвосхитило пути развития исторической живописи нескольких десятилетий спустя.

Изменение условий, в которых происходило развитие русской культуры в середине XIX в., сказалось на состоянии исторического жанра. Начиная с 60-х годов он шел к глубокому и всестороннему отражению современной действительности и реалистическим оценкам прошлого. Становление реализма в исторической живописи связывают с творчеством В.Г. Шварца. Немного удалось ему создать за короткую жизнь. Но уже одной его картины «Иван Грозный у тела убитого им сына

Ивана в Александровой слободе» вполне достаточно, чтобы судить о глубине новаторских тенденций в его творчестве. Время было такое, когда общественное устройство нуждалось в критическом переосмыслении, обличении всего того, что порождалось деспотизмом и тиранией Николая I. Последние явления вовсе не были плодом воспаленного воображения современников художника. Поэт писал:

«Тяжкий крест несем мы, братья,
Мысль убита, рот зажат,
В глубине души проклятья,
Слезы на сердце кипят».
(И.С. Никитин) [4; с.XVII]

Спросите, а причем здесь Николай I и его время? Догадаться нетрудно: эпоха Ивана Грозного с ее разгулом казней и насилия казалась художнику весьма созвучной с его эпохой, им особенно невыносимой, и он отбросил в сторону традиции прославления идеального классического героя, придя к выводу, что грозный царь не только противоречив как натура, но он прежде всего – простой убийца, поправший какие-либо нравственные и гуманные начала. Логика развития исторического жанра диктовала художнику необходимость психологизма сюжета, постановку непривычной темы, с ее явно обличительным осуждением пороков сегодняшних через критику их отрицания в прошлом.

Новаторство В. Шварца в том, что он стал родоначальником нового вида исторической картины – историко-бытового. Произошло смешение двух жанров, их слияние, обогатившее собственно историческую живопись известной долей лирического начала, пробуждающего у зрителя определенные душевные эмоции. «Характерность и изучение русской старины» – за этими качествами «гонялся» художник. Обычай, быт старины, конкретный и национально своеобразный, – в этом виделась ему главная сюжетная линия создававшихся картин. Лучшей из них, с ярко выраженным колоритом допетровской Руси, сам художник считал «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче».

«Бунтом 14-ти» разрешился затянувшийся кризис в академическом искусстве. Молодые художники-новаторы стали инициаторами создания Товарищества передвижных выставок. Выдающиеся его представители – И. Крамской, И. Репин, В. Суриков, В. Васнецов, Н. Ге, В. Верещагин и др. вошли в искусство как создатели крупномасштабных реалистических полотен, воспроизводящих общественно значимые события истории и современности, связанные с деяниями людей, с сильными, цельными характерами, наполненные трагическими противоречиями и драматическими конфликтами.

Таков Петр I у Н. Ге в картине «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Пе-

тергофе». Что здесь сказать? Разворачивается драма, жестокая драма, сложная, порожденная явной несовместимостью двух характеров и мировоззрений. Здесь жанр поднимается до вершин глубоко реалистического понимания сюжета исторического как трагедии с неоднозначными оценками и самого события, и действующих в нем героев – отца и сына. Зритель был потрясен, зрителю ничего подобного прежняя живопись не предлагала. За него высказался М. Салтыков-Щедрин: «Всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры ... был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются в памяти» [5;с.113].

Художники начинают ощущать динамику своего времени, они познают, что историческая картина интересна, нужна, поскольку, говоря словами И. Крамского, «Она параллельна ... современности и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус» [6;с.167]. Мотали. Жанр был потребен, социален, общественно необходим, более того, его ценителем становится простой народ («Судья теперь мужик», – утверждал И. Репин»). А ведь он и сам являлся неисчерпаемым источником творчества. У того же И. Крамского вырывается: «Народ – то, что может дать! Боже мой, какой громадный родник».

В историческую живопись второй половины XIX в. врываются самая разнохарактерная тематика и не менее разноликий герой. Вот у Репина, например: разве можно пройти мимо и не остановить свой взгляд на царевну Софью, на безумно трагедийную фигуру Ивана Грозного, на бесшабашно веселый запорожский «народец». Причем, эти персонажи не любопытства ради писаны. Они сами, характеры, поступки, им свойственные, и их мотивация уже давно опрокинутые в прошлое, показались художнику вполне современными. Люди 70-х г. – сильные личности, мужественные, одержимые идеями и делами (вопрос: праведными ли? – спорно), – вдохновлялись негибимым образом Софьи Алексеевны, как примером фанатизма и одержимости.

И. Репин лишь помогал сближать разнотные эпохи, переводил прошлое на язык современности, вынося последней приговор истории. Он отчетливо понимал, что «искусство забирается в отдаленные времена» не ради переноса на Промышленную эпоху нравов и понятий современности, а напротив, самому проникнуться идеями и чувствами этого прошлого.

Вслед за В. Шварцом И. Репин вновь препарирует образ Ивана Грозного, помещая его в аналогичную ситуацию. После трагических событий 1 марта 1881 года (убийство Александра II) на революционное подполье обрушился мощный поток обвинений в смертоубийстве. И. Репин не побоялся картиной «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» задать обществу вопрос: а не

достойны ли сами цари быть обвиненными в подобном смертном грехе? Именно боязнь стать объектом суда исторических параллелей двигала руку императора Александра III, запретившего «к показу публике» опасную картину [3; с.291].

В одном из писем к критику В. Стасову И. Репин не удержался от восклицания по поводу героев своей картины «Запорожцы»: «Чертовский народ! ... Никто на всем свете не чувствовал так глубоко *свободы, равенства и братства!* Во всю жизнь Запорожье осталось свободно ...» [3; с. 240].

Будучи сам человеком с вольным складом внутреннего мира (как, впрочем, и многие его современники), художник восхищен Запорожьем, проявлением в нем «рыцарского духа», демократичностью его быта, способностью стать «на защиту лучших своих принципов». И все это подтверждение тому, как исторический жанр приобретает не только силу глубокого реалистического звучания, но и погружается в мир современных художнику идей, эстетических принципов, помогает в решении общезначимых вопросов общественной жизни России.

Исторические полотна брали на себя нагрузку быть судьями над пороками времени, были предостережением различным властным тиранам и воинствующим маньякам, бросающим мир в пламя войны. Как бы нам не забыть (а ведь забываем же!) знаменитое изречение художника В. Верещагина, вырезанное им собственноручно на раме картины «Апофеоз войны»: «Посвящаю всем великим завоевателям – прошедшим, настоящим и будущим». К сожалению, милитаризм не был побежден этим предупреждением, более того, наиболее одиозные его носители, каковым, например, был германский фельдмаршал граф Мольтке, под страхом каторжных работ запретивший немецким солдатам и офицерам посещать Берлинскую выставку работ В. Верещагина, поскольку они «пропитаны антивоенным вольнодумным ядом».

Будем однако помнить, что отрицательный результат – тоже результат. В данном случае общество было вооружено предупреждением не только художника, но и столь неразумным запретом военщины, вызвавшим негативную реакцию общественного мнения.

Теперь вот о чем. Вряд ли найдется исследователь, ставящий под сомнение лидирующую значимость в развитии исторического жанра В.И. Сурикова. В его картинах нашла свое полное воплощение программа передовых тенденций в русском искусстве: народность, национальность, реализм. Благодаря счастливым обстоятельствам художник был наделен даром исторического «угадывания». А как же иначе? Присмотритесь к его творчеству и увидите, как в потоке современной жизни он очень умело открывал и подмечал те предметы быта, те человеческие типы, те поступки людей, которые сохранили на себе печать прош-

лого. И все это, сливаясь и амальгируя, помогало ему воссоздать и реконструировать ту или иную историческую эпоху, по-новому осмыслить историю России. Я.А. Тепин в воспоминаниях о В. Сурикове отмечал: «Способность в непостоянстве текущей жизни видеть образы, отстоявшиеся веками, – его дар пророческий ... Жизнь 50-х годов в Сибири, в семейном старинном укладе, отражавшем живой дух воинственных предков, в старом доме, где самые вещи говорили языком летописей, дала основной тон широкой манере Сурикова ... Улица в «Боярыне Морозовой» почти целиком перенесена из Красноярска, отсюда же взяты типы стрельцов, Суворова, Разина, Пугачева» [7; с.191-192].

История для В. Сурикова – не иллюстрация или сумма каких-либо примеров и эпизодов. Ведь он – мыслитель, а потому ему важно понять ход и силы исторического процесса в динамике, в развитии, во взаимодействии с современностью. Только так и можно понимать его следующую мысль: «Ничего нет интереснее истории. Только читая историю, понимаешь настоящее» [8;с.4].

Пройдитесь взглядом хотя бы по картине «Утро стрелецкой казни», и вы почувствуете ее историографическую основу и многоликую источниковую базу, без чего разработать такой многосложный сюжет просто невозможно. По воспоминаниям людей, близко знавших В. Сурикова, художник прекрасно разбирался в трудах И.Е. Забелина, пользовался дневниками австрийского дипломата И. Корба, читал Кунгурскую летопись и «материалы по истории петровского времени», увлекался книгой А.И. Ригельмана «История, или Повествование о донских казаках», интересовался трудами П.И. Саввантова, был знаком с текстом «Жития» протопопа Аввакума, встречался и беседовал с историком А.П. Щаповым и др. [7;с.160-161].

А что же являет нам сюжет «Утра ...» в структуре жанра? Многое. Он – свидетельство исторической драмы, причем драмы не личной, как это было в творчестве иных художников, а народной, перерастающей в трагедию массовой обреченности. Герои картины одарены пониманием исторического момента. Общественный прогресс всегда противоречив, и очень часто – не в пользу народа. Реформы Петра очень мучительны для него. В. Суриков, понимая историческую обусловленность петровских деяний (жестоких и нередко кровавых), ощущал обреченность народного протеста, несмотря на силу характеров и фанатизм участников. Согласимся, что с появлением картин Сурикова жанр приобрел иное звучание, история вошла в него хоровым действием народной стихии, пусть даже с результатом трагической развязки.

Художник полон доверия ощущениям зрителя, а потому отказывается от доминирующего выпячивания своего взгляда, мнения, оценок.

«Суриков не судья истории – он ее поэт», – писал его почитатель Я.А. Тепин [7; с. 202]. Для него важно, чтобы каждый, рассматривающий его полотно, сам понял сложно-противоречивый, но в итоге – поступательный ход истории. И что главное, этот ход он не понимал без взаимодействия двух составляющих – героя и толпы. В. Суриков обогатил исторический жанр замечательной формулой: «Я не понимаю действия отдельных исторических лиц без народа, без толпы, мне нужно вытащить их на улицу». Вот, всегда современно и до простоты гениально.

Художник масштаба исторических разломов и крупных поворотов в трудной судьбе России, В. Суриков «воспитывал» зрителя живой историей, обогащал его знаниями, развивал эстетически и эмоционально.

Реализм исторической живописи конца XIX – начала XX вв. не прекратил своего развития, однако оно проходит на фоне борьбы различных художественных течений и философских воззрений. Искания русской живописи этого времени связаны с творчеством таких художников, как В. Серов, М. Врубель, М. Нестеров, С. Иванов, А. Рябушкин, Н. Рерих, А. Бенуа и др.

Важно осознать, что они дали жанру? Из-за недостатка места обозначим лишь особенное. Любое, даже внешнее сравнение с творчеством предшествующих живописцев репинско-суриковского типа, выявляет в их произведениях изменение тематики, появление иного набора сюжетов, иными становятся действующие лица – не герои вовсе, а люди обыденные, приземленные, живущие без психологического надрыва в атмосфере умиротворенных бытовых устоев.

Уходил в прошлое воспетый когда-то «подвиг героя» – он оказался не ко двору в обстановке обывательской скуки и обыденности. Однако остановимся и заметим, что живопись жанра конца XIX века, и это главное, не погрязла в «ионычевском» (А. Чехов) строе жизни, для нее неприемлемы были пошлость, безвкусица, обывательщина – все то, что отвергалось поколением людей, ожидавших грядущие перемены. Оживший жанр историко-бытовой картины, становившийся ведущим в живописи, хотя и не поднимался до соз-

дания эпических полотен суриковского масштаба, все же открывал перед зрителем огромный мир художественных и этических ценностей, помогал почувствовать красоту и своеобразие прошлых веков.

Пройдя длительный путь своего развития, историческая живопись честно служила высоким человеческим идеалам, помогая обществу изобразительными средствами осмыслить и понять национальное своеобразие русской истории, утверждать идеи гуманизма, нравственной красоты и добра.

P.S. Настоящая статья написана на основе материалов спецкурса, прочитанного студентам 4 курса специальности «История», что позволило студентке Ольге Волковой стать одним из ее авторов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII-начало XX веков. - М., 1973.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений. Т.6. - М., 1959.
3. Репин И.Е. Избранные письма в двух томах. 1867-1930. Т.1. Письма 1867 - 1892. - М., 1969.
4. Никитин И.С. Сочинения. - М., 1955.
5. Порудоминский В.И. Николай Ге. Серия «Жизнь в искусстве». - М., 1970.
6. Крамской И.Н. Письма, статьи: В двух томах. Т.2. - М., 1966.
7. Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. - Л., 1977.
8. Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. 1870-1880-е годы. - М., 1963.

Түйіндемe

Мақалада орыс бейнелеу өнерде қалыптасуының және тарихи жанрның даму жолдары беріледі. Живописьтің жанрлық ерекшеліктері суретшілердің шығармашылық нәтижелерінен көрінеді.

Conclusion

The article discloses ways of formation and development of the historical genre in the Russian painting art. Genre peculiarities of painting are viewed through the analysis of the painters' creative works.

XX ҒАСЫР БАСЫНДАҒЫ ӘЙЕЛ ТЕҢСІЗДІГІ ТАҚЫРЫБЫ ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ ТАНЫМ

Құлабаев Н.Ж., Мамиева Б.О.

XX ғасырдың 20-жылдарынан кейінгі көркем әдебиет қазан төңкерісі әкелген жаңа заманның «жасампаздығы» мен оның халық өміріне алып келген «жақсылықтарын» насихаттайтын, бірден-бір идеологиялық құралға айналды. Әдебиеттің халықтығы мен ұлттығы дейтін негізгі қағидаттар

кейінгі орынға ысырылып, партиялық қағидат үстемдікке ие болды. «Пролетариаттың күресіне пайдасын тигізіп, халықты төңкерісшілдікке үндейтін әдебиет, жаңа өмір құруға немесе негізі қалана бастаған пролетариат диктатурасын орнықтыруға шақыратын әдебиет қана партиялық, халықтық