

Научная статья

УДК 75.03+73.03+94.47

doi: 10.17223/24099554/23/12

Ермак в визуальной культуре второй половины XIX в.: от памятника «Тысячелетию России» к картине В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком»

Екатерина Евгеньевна Надточий

*Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия,
nadtokaterina@gmail.com*

Аннотация. Анализируется репрезентация облика Ермака в русской визуальной культуре второй половины XIX в.: как особенности историко-культурного контекста и развитие отечественной художественной школы повлияли на формирование визуального образа казацкого атамана и сюжета о покорении Сибири. В центре внимания находятся произведения пространственного искусства – памятник «Тысячелетие России» и картина В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком». Определяются причины трансформации облика Ермака из героя-одиночки в вождя, неразрывно связанного с дружиной.

Ключевые слова: Ермак, завоевание Сибири, визуальная культура, репрезентация, «Тысячелетие России», «Покорение Сибири Ермаком», М.О. Микешин, В.И. Суриков

Источник финансирования: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00275, <https://rscf.ru/project/23-28-00275/>

Для цитирования: Надточий Е.Е. Ермак в визуальной культуре второй половины XIX в.: от памятника «Тысячелетию России» к картине В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» // Имагология и компаративистика. 2025. № 23. С. 235–259. doi: 10.17223/24099554/23/12

Original article

doi: 10.17223/24099554/23/12

Yermak in the visual culture of the second half of the 19th century: From the Millennium of Russia monument to Vasily Surikov's painting *The Conquest of Siberia by Yermak*

Ekaterina E. Nadtochiy

*Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation,
nadtokaterina@gmail.com*

Abstract. In Russian fine art of the second half of the 19th century, the conqueror of Siberia Yermak Timofeevich first appears in works that have received the status of national cultural property, which are in the field of attraction of the “highest attention” and form the official vision of the “national hero”. Development of the Russian art school, which during the 19th century constantly refers to significant episodes of national history, forms a current visual representation of the Cossack chieftain in the works of artists and sculptors, and contributes to the inclusion of the plot of the conquest of Siberia and Yermak in the state myth. It was in the context of historical events of the second half of the 19th century (Russia's defeats in the Crimean War of 1853–1856, liberal reforms of Alexander II, aesthetic orientation to the East) that the image of Yermak is constantly updated, which indicates that the image of the Cossack leader is an important indicator of changes in the social, political and cultural life of the country. The research material was Millennium of Russia, a monument by Mikhail Mikeshin, and *The Conquest of Siberia by Yermak*, a painting by Vasily Surikov, which indicate the key points in the transformation of the image of Yermak in visual culture and historical memory. The key visual works of Russian art that indicate the development of Yermak's image in different historical periods are identified. From a lone hero created by Semyon Remezov in *The History of Siberia*, and supported in the architectural plot of the Millennium of Russia monument, by the end of the 19th century Yermak develops into an integral part of the entire squad, implementing the chronicle formula “Yermak and his comrades” in the painting by Surikov. Thus, at the beginning of the 19th century, the visual image of Yermak, which had been in the marginal position for a long time before, gained demand in folk pictures, where the Cossack ataman represents only a scheme adjusted to the individual capabilities of the artist: his knowledge of history and painting. At the end of the 19th century, Yermak became the main figure in the representation of the historical events of the conquest of Siberia. In many ways, it is national works

of art such as the Millennium of Russia monument and Surikov's painting that show the significance and scale of historical events and help create a historically accurate and popular image of Yermak.

Keywords: Yermak, conquest of Siberia, visual culture, representation, Millennium of Russia monument, *Conquest of Siberia by Yermak*, Mikhail Mikeshin, Vasily Surikov

Financial Support: The research was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 23-28-00275, <https://rscf.ru/project/23-28-00275/>

For citation: Nadtochiy, E.E. (2025) Yermak in the visual culture of the second half of the 19th century: From the Millennium of Russia monument to Vasily Surikov's painting *The Conquest of Siberia by Yermak*. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 23. pp. 235–259. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/23/12

На горельефе памятника «Тысячелетие России», который был открыт 8 сентября 1862 г. в Новгороде по случаю празднования юбилея российской государственности, в числе выдающихся людей XVI–XVII вв. представлена группа, включающая Ермака, покорителя Сибири, и двух ярких деятелей эпохи Смуты начала XVII в.: организатора и руководителя земского ополчения Кузьму Минина и Ивана Сусанина, спасителя будущего царя Михаила. В исторической действительности никак не связанные друг с другом, эти персонажи должны были, по замыслу скульптора М.О. Микешена, знаменовать полноценное участие народных сил в общем развитии России и оказываемую этими силами помощь властям в критические моменты истории. Визуальная репрезентация Минина и Сусанина соответствует устоявшемуся государственному мифу о национальных героях – спасителях России. Так, Кузьма Минин, опустившись на колени, преподносит русской короне собранные на спасение Отечества деньги, фигура нижегородского купца обращена в сторону шапки Мономаха, которая лежит перед ним на столе. Рядом с ним раненный противником Иван Сусанин, приложив руку к сердцу и прикрыв глаза, умирает, отдавая жизнь за царя.

Герои Смутного времени были канонизированы еще в начале XIX в. Этому способствовали и Отечественная война 1812 г., и польское восстание начала 1830-х гг., когда появилась потребность в создании народного героя, способного сплотить и вдохновить русское

общество на подвиг и смелое сопротивление иноземным захватчикам и «клеветникам России». Национальный миф о Кузьме Минине нашел свое отражение в текстах пьес и либретто шишковистов. А.Л. Зорин, характеризуя героев народного ополчения в поэме С.А. Ширина-Шихматова «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия», заметил: «Подобное рождение народа самым непосредственным образом связано с базовой метафорой жертвы на алтарь отечества, нашедшей свое идеальное воплощение в хрестоматийном призыве Минина к нижегородцам отдать последнее на освобождение Москвы» [1. С. 175]. Исторический нарратив об Иване Сусанине, отвечая запросам актуальных политических событий, при этом еще и становится главным воплощением уваровской триады «православие – самодержавие – народность». Ключевым эпизодом в процессе канонизации героя победоносной для России русско-польской войны, окончившей Смуту, оказывается опера М.И. Глинки «Жизнь за царя» [2]. В.М. Живов указал на те черты сусанинского мифа, которые оказались созвучными государственной идеологии и были устойчивы в течение более чем полувека: «Сусанин положил жизнь за веру, царя и отечество или, вернее, за царя, веру и отечество, поскольку в том построении сюжета, которое мы находим в “Жизни за царя” Глинки, равно как и в гимназических учебниках русской истории, именно душевная приверженность монархическому принципу имеет первенствующее значение; это соответствует главенствующему положению самодержавия в уваровской триаде. <...> В новой парадигме (имеется в виду идеологическая парадигма К.П. Победоносцева. – Е.Н.) царь есть избраннык Божий, воплощающий органическую религиозность “русской земли” и в своем религиозном призвании реализующий гармоническое единство народа и власти» [3].

Возвращаясь к новгородскому памятнику, заметим, что скульптурное изображение Ермака соответствует не столько официальным государственным воззрениям на роль и статус покорителя Сибири, сколько поэтической картине, созданной оппозиционным поэтом, а после декабря 1825 г. «государственным преступником» К.Ф. Рылеевым в его знаменитой «думе» «Смерть Ермака» (1821). На памятнике тысячелетия казакский атаман сидит на камне в классической для скульптуры позе мыслителя, его правая рука придерживает голову,

взгляд при этом сосредоточен и серьезен, левой рукой Ермак придерживает кистень. «Ко славе страстию дыша, // В стране суровой и угрюмой, // На диком бреге Иртыша // Сидел Ермак, объятый думой» [4. С. 58]. Контекстуально плохо соотносенные друг с другом образцы визуализации, представленные вместе на одном участке архитектурного «сюжета», отражают полемический, полностью еще не апроприированный властью статус завоевателя Сибири.

Отсутствие Ермака в государственных политических сценариях не мешало авторам популярных лубков использовать его образ в «народной» беллетристике как «верноподданныческий»: герой Ермака находил спасение только в служении государству. Статус завоевателя Сибири в лубочной литературе описан Дж. Бруксом: «Ермак был казак-мятежником и предводителем разбойников, которого в фольклоре иногда путали со Стенькой Разиным. Согласно рассказам о его жизни, которые были пересказаны в лубочных произведениях, он отправился завоевывать Сибирь, чтобы угодить царю и добиться помилования за свои прошлые преступления» [5. С. 192]. Тем не менее внимание к образу Ермака проявляли разные общественные институты. На протяжении всего XIX в. Ермак был предметом интереса и для оппозиционных власти сил, таких как декабрист К.Ф. Рылеев и сибирские областники.

Отсутствие сведений о реальном историческом облике казацкого атамана способствовало свободному развитию и использованию визуального образа в разные исторические периоды. Его трансформация осуществлялась на протяжении трех столетий: от наивных и схематичных миниатюр в «Истории Сибирской» С.У. Ремезова к анонимной парсуне XVIII в., где Ермак представлен в образе испанского конкистадора, от портрета казацкого атамана в журнале Г.И. Спасского к образу на памятнике «Тысячелетия России», наконец, от картины В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» до памятника в Новочеркасске, где высеченный в камне Ермак уже обладает узнаваемыми аутентично-русскими чертами. Из героя-одиночки, созданного еще С.У. Ремезовым в «Истории Сибирской», Ермак к концу XIX в. на полотне В.И. Сурикова становится неотъемлемой частью всей дружины, что воплощало летописную формулу «Ермак со товарищи». Постоянные обновления указывают на то, что образ казачьего вождя является

важным индикатором изменений в общественной, политической и культурной жизни страны.

Таким образом, необходимо определить, как особенности развития русской художественной школы, которая постоянно обращается к значимым эпизодам отечественной истории, формируют визуальное представление казацкого атамана в работах, ставших достоянием национальной культуры во второй половине XIX в. и находящихся в поле притяжения «высочайшего внимания», образующих официальное видение «национального героя».

Образ сибирского завоевателя, распространенный в визуальной отечественной культуре первой половины XIX в., близок образу казацкого атамана, описанному Н.М. Карамзиным в IX томе «Истории государства Российского». На анонимной парсуне перед зрителем прстает буквально «российский Пизарро». Облик Ермака как испанского конкистадора долгое время сохранял востребованность в культуре, несмотря на свою историческую неточность. Причиной тому может служить как его вербальное утверждение в тексте Карамзина, так и не сформировавшееся окончательно визуальное представление русских о самих себе. К началу XIX в. самопрезентация русских как нации в визуальной культуре связана с тенденциями национализма. «В процессе порождения воображаемых сообществ рационализация играла роль деструктивного фактора, посредством которого художественные миры проверялись на возможность их адаптации к исторической действительности. Артикуляция или вербальное описание либо “уничтожали” шедевр, либо давали ему социальную прописку» [6. С. 18]. Важным фактором, легитимизирующим образ казацкого атамана как испанского конкистадора, также является и трактовка сибирского завоевания в качестве аналога европейской колонизации, развивающейся по законам просветительской концепции об идее прогресса и принятой как Н.М. Карамзиным, так и А.С. Пушкиным. Как показывает Б.А. Успенский, «Карамзин, вслед за французскими просветителями, формулирует идею непрерывного поступательного развития человеческого разума, шествующего единым путем – по дороге

цивилизации — от темноты и невежества к знанию и совершенству. Такая концепция истории может оправдывать насилие ради исторически необходимого цивилизаторства. Историческая концепция Пушкина, как и Карамзина, восходит к идеям Вольтера и его последователей» [7. С. 31].

В 1840-е гг., когда разворачивалась полемика западников и славянофилов, в общественном дискурсе обсуждался вопрос об уникальном историческом пути России, независимом и отличном от европейского. После поражения России от стран европейской коалиции (Англии, Франции и Османской империи) в Крымской войне 1853–1856 гг. внутреннее самоощущение нации как неотъемлемой части западного мира трансформируется. По мысли Успенского, как победа над Наполеоном способствовала укреплению мысли русских о себе, как о части большого европейского мира, так и поражение в Крымской войне перевернуло сложившееся представление и заставило искать собственное место на политической карте. Так, автор знаменитой историко-философской работы «Россия – Европа» Н.Я. Данилевский задается вопросом о будущем России: «С Крымской войной окончился третий период Восточного вопроса и начался четвертый, последний, период решения вопроса, который должен показать: велико ли славянское племя только числом своим и пространством им занимаемой земли, или велико оно и по внутреннему своему значению; равноправный ли оно член в семье арийских народов; предстоит ли и ему играть миродержавную роль наравне с его старшими братьями; суждено ли ему образовать один из самобытных культурных типов всемирной истории – или ему предназначено второстепенное значение вассального племени, незавидная роль этнографического материала, долженствующего питать собой своих гордых властителей и сюзеренов? Вся историческая аналогия убеждает нас в противном – и заставляет употребить все средства, все силы, всю энергию на этот решительный спор, который не может уже долго откладываться» [8. С. 393]. В этом отношении фигура казачьего атамана приобретает важный идеологический подтекст. Именно Ермаку присвоен статус завоевателя Сибири, человека, который способствовал не только присоединению значительной территории восточной части империи, но и обогащению способов самоидентификации нации.



Одним из первых опытов изобразительного описания похода казацкого атамана в Сибирь стали иллюстрации в Ремезовской летописи, время создания которой приходится на конец XVII – начало XVIII в. Е.И. Дергачева-Скоп и В.Н. Алексеев убедительно показали, что «История Сибирская», являясь уникальным жанровым образцом литературы рубежа XVII–XVIII вв., представляет собой такое литературно-изобразительное повествование, в котором рисунок помогает автору дополнить содержательный аспект сложного исторического материала, образу художественное единство. «Стремясь к адекватности художественного значения

слова и изображения в единой ткани повествования, они находят новые, неизвестные ранее связи текста и иллюстрации – последние зачастую продолжают рассказ средствами изобразительного искусства, используя для этого дополнительные свертхтекстовые источники (летописи, фольклорный материал); автор текста употребляет приемы изобразительного искусства (например, при создании образов центральных героев – Ермака и Кучума) – текст в этом случае становится зависимым от способа изображения в рисунке» [9. С. 127]. Тем не менее остается открытым вопрос об авторе иллюстраций: эту проблему обозначает В.Н. Алексеев, указывая на то, что в создании произведения участвовали как минимум три человека, одним из которых был автор текста С.У. Ремезов. По мнению исследователя, именно С.У. Ремезов делал рисунки к основным сюжетам «Истории» и создал визуальный образ казацкого атамана «преисполненного христианских добродетелей, следуя характеристикам князей и воинов в иконописном подлиннике» [10. С. 179]. Ермак в «Истории Сибирской» изображен в простой одежде и русской шапке, у него широкая борода. Однако черты лица казацкого атамана определить трудно, что усложняет процесс становления единого внешнего облика.

На рубеже XVIII–XIX вв. визуальный образ Ермака получил новое воплощение. Как в российской провинции, так и в столице распространились однотипные анонимные парсуны, где казачий атаман представлен в образе испанского конкистадора. Несмотря на незначительные отличия в лице и одежде Ермака, изображенного на портретах, образ покорителя Сибири очень напоминал испанского колонизатора. У Ермака темная кожа, стриженная борода и усы, широко раскрытые чуть выкатившиеся карие глаза, тонкие приподнятые брови, ухоженные руки. Одежда казацкого атамана европейская: шапка с пером, золотой воротник поверх рубашки, литые щиты на груди. В народной энциклопедии «Ермак» можно обнаружить более десяти таких изображений. Авторы указывают на то, что один из таких портретов был приобретен К.Г. Разумовским во время путешествия по Европе, где портреты казацкого атамана также были распространены [11. С. 181]. Импульсом к созданию парсун, где Ермак являлся в образе «русского Пизарро», могли послужить гравюры с изображением казацкого атамана, распространившиеся в начале XVIII в. Можно предположить, что первые гравюры, изображающие Ермака испанцем, были сделаны европейскими путешественниками, которые писали об истории Сибири.



Следуя традиции изображения Ермака в европейском костюме, Г.И. Спасский помещает в первом номере журнала «Сибирский вестник» 1818 г. иллюстрацию казацкого атамана в литых доспехах, украшенных белым воротником. Однако такой визуальный облик сибирского завоевателя не был близок и понятен соотечественникам. Известна история, описывающая полемику вокруг сибирской летописи Г.И. Спасского, который намеревался опубликовать работу с изображением казацкого атамана в традиции анонимной парсуны. Так, А.Н. Оленин в письме к Г.И. Спасскому от 7 июня 1821 г. критикует визуальный облик сибирского завоевателя в полученной им копии из-

дания: «Шапка на сем рыцаре, которую в Сибири принимают за металлическую или за особый шлем, Ермаку принадлежавший, есть не что иное, как бархатная или суконная шапка, называемая шаперон (chaperon), которую в XV и XVI вв. носили почти во всей Европе, кроме России. Повязка, выказывающаяся из-под сей шапки, напоми-



нает того же времени другой европейской головной убор, который надевали вместе с шапероном, а именно: баретт (barrette), то что ныне у нас скуфьей называется. В конце XV в. во всей Европе, особенно военные люди, начали отращивать бороду и в тоже время появились брызжи, или стоячие, а иногда и отложные воротники у рубашек: колле или фрез называвшиеся, (collet ou fraise); которых наши предки, особливо же наши казаки никогда не нашивали; а по тому сей убор вовсе Ермаку (Василью Тимофеевичу) неприличен, равно как и латы, представленные на сем мнимом его портрете. — Сего рода доспехи во времена покорителя Сибири не были употребляемы русскими воинами, которые тогда

вообще цельных лат не носили» [12. С. 5–7]. Оленин в письме не только представил свое видение портрета казацкого атамана, основанного на «Истории Сибирской» С.У. Ремезова, «...старался при сем новом изображении завоевателя Сибири, чтобы в чертах его лица и в его стане, сохранено было все, что о наружном его виде сказано в ремизовской летописи» [12. С. 10], но и приложил к письму эскиз гравюры, который послужил основой для оригинала, размещенного Г.И. Спасским в «Летописи Сибирской» 1821 г. На гравюре М. Богучарова Ермак впервые представлен в традиционной русской кольчуге, на нем высокие сапоги, левой рукой он придерживает свое оружие – массивный меч, на голове у казацкого атамана шлем. Черты лица Ермака также приобретают иной вид, становятся приближенными к славянскому типу: глубоко посаженные глаза, сосредоточенный взгляд, прямой нос, густая борода и брови. Такой визуальный образ казацкого

атамана, во многом напоминающий облик русских богатырей и князей, определит дальнейшее его развитие в качестве предводителя сибирского похода.

Как правило, к сюжету завоевания Сибири и к главному герою исторического события Ермаку обращались авторы многочисленных лубков. Так, Дж. Брукс отмечал, что история присоединения Сибири стала популярной в лубочной литературе с середины XIX в. [5. Р. 79]. Визуальная репрезентация Ермака в лубке свидетельствует о смешении множества изобразительных традиций. Так, на литографии Е. Яковлева «Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири» на переднем плане изображен казацкий атаман на коне, позади него стройное войско движется в направлении, куда указывает Ермак. Такие стройные ряды казацкого войска можно обнаружить еще в иллюстрации «Истории Сибирской», однако главный герой рисунка отделен от своих боевых товарищей и изображен иначе, чем в ремезовской летописи. Облик Ермака вобрал в себя элементы как европейского рыцарского костюма – на его голове шлем с перьями, так и традиционно русского – казацкий атаман облачен в кольчугу. Отдельного внимания заслуживает цветовая палитра изображения. По мнению М.А. Алексеевой, для народной картинки второй половины XIX века характерна «эпичная праздничность», которая создается именно благодаря цвету: «Яркость и условность раскраски, подчиненной в первую очередь внутренней ритмике цветовых пятен создает особый радостный сказочный мир» [13. С. 11]. Так, Ермак представлен в красной кольчуге с золотым орнаментом на груди, под седлом казацкого атамана зеленый чепрак.

Еще один любопытный пример визуализации истории покорения Сибири можно обнаружить на гравюре, выполненной по рисунку художника А.И. Шарлеманя в 1860-е гг. Лица героев батальной картины хоть и обладают чертами русских богатырей и воинов, однако их одежда, орудия не только не соответствуют исторической действительности, но и не согласуются с казачьими костюмами. Так, например, один из воинов дружины, изображенный в правом углу картины, облачен в доспехи, на которых можно разглядеть шестиконечную звезду. Вольная интерпретация сюжета покорения Сибири художником позволяет сочетать традиции европейской батальной живописи XVIII в. и образы русской православной культуры.



Так, например, поза Ермака на гравюре напоминает как образ Марианны из картины Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ», так и иконный образ святого Георгия Победоносца, увенчанного нимбом и поражающего змия. Параллели между Ермаком и героиней картины французского художника эпохи романтизма наделяют образ Ермака революционной семантикой. Кроме того, расположение героя: его отделенность от дружины, которая изображена на границах картины, позволяет говорить и о романтическом аспекте фигуры главного героя. Романтико-революционный контекст образа казачьего вождя в работе Шарлеманя соотносится и с поэтическим образом завоевателя Сибири в «думе» Рылеева. Такое сложное идеологическое противоречие свойственно русской народной картинке, где художнику важно не столько сохранить подлинность в интерпретации событий средневековой России, сколько адаптировать исторические образы под собственные возможности, знания и задачи. Как отмечает исследователь русского лубка Б.М. Соколов, «Лубок, на котором одновременно отражались замкнутость производства, условность техники (гравирование) и открытость всем влияниям, стал вместе с городским фольклором и «лубочной» литературой искусством, построенным на творческом искажении другого искусства» [14. С. 190]. Описывая особенности развития лубочной литературы в России середины XIX в., Дж. Брукс описал портрет составителей народных книжек и их целевую аудиторию. «Экспансия происходила быстрыми темпами, а образовательный уровень граждан в целом был настолько низок, что в этой отрасли, как и во многих других в России, работали люди, часто

выходцы из крестьянства и низшего класса. Таким образом, популярные коммерческие писатели были лучше знакомы с миром своих читателей, чем с литературой образованной России. Поскольку у них был ограниченный доступ к образцам из художественной литературы и поскольку популярной литературы было мало, подходящей для читателей, они в основном опирались на фольклор и свой собственный опыт» [5. Р. 59]. Таким образом, можно говорить, что именно в массовой литературе и народной картинке формируется своя визуальная репрезентация образа Ермака как русского князя и европейского рыцаря. Основой для этой дихотомии послужили первые иллюстрации С.У. Ремезова в «Истории Сибирской» и анонимная парсуна с Ермаком «русским Пизарро».

Несмотря на интерес художников и иллюстраторов к теме покорения Сибири, визуальный облик Ермака длительное время оставался в маргинальном положении. Тем не менее развитие художественной и эстетической мысли, а также параллельные изменения политической карты Европы к середине XIX в., большие изменения внутри страны (отмена крепостного права в 1861 г. и последующие либеральные реформы) и необходимость в описании национальной империи способствовали развитию интереса к эпизоду покорения Сибири со стороны известных художников и скульпторов. Как справедливо отмечала Е.А. Вишленкова, «появление у части отечественных зрителей способности видеть в персональных портретах совокупность “русских” стало моментом зарождения этнического сознания. В 1830-е гг. началась разработка аутентичного языка для художественного описания “русского” прошлого (исторических костюмов, элементов ушедшего быта) и “русского стиля” для архитектуры империи» [6. С. 299].

Памятник «Тысячелетие России», победивший в государственном конкурсе, объявленном Александром II, был создан молодыми и до того момента малоизвестными художниками М.О. Микешиним и И.Н. Шредером и открыт в Новгороде в сложный период реформ. Отношение к новгородскому монументу в интеллигентской и художественной среде всегда было противоречивым. Так, после публикации макета памятника в журнале «Месяцеслов» с новой силой вспыхнула

историческая полемика о происхождении Российского государства между норманистами, сторонниками теории о призвании варягов, и антинорманистами, которые отрицали влияние скандинавов на основание российской державы. О негативной оценке макета памятника со стороны лингвиста и слависта Ф.И. Буслаева и критика В.В. Стасова пишет О. Майорова: «Западная генеалогия микешинского памятника обернулась, по мнению Буслаева, господством эклектики и общим провалом замысла: “последователь Делароша на новгородской площади” представил не “летопись в лицах”, но “вавилонское смешение русских людей”. <...> Памятник Тысячелетию России казался надуманным, исполненным ложной значительности сооружением, идущим вразрез с национальной культурой и потому абсолютно закрытым для простолюдина» [15].

Другим поводом для общественных дискуссий стали сами изображенные на горельефе герои. Сторонников демократических партий не устраивало обилие представителей императорской фамилии и титулованных особ, патриотический лагерь осудил присутствие иностранных лиц, таких как Витовт, Ольгерд и Гедимин, литературные критики были не удовлетворены выбором писателей. Согласно замыслу Александра II, памятник, поставленный в честь тысячелетия государства, должен прославлять русскую нацию и при этом отражать идеи «народности». Р. Уортман отмечает: «история памятника показывает, что они (т.е. правительство и Александр II. – *Е.Н.*) стремились репрезентировать трудноуловимое понятие нации, способное включить в себя социальные группы вне связи с государством и объединить монархию с народом. Но поскольку в александровской концепции народности центральную роль играло государство, то памятник прежде всего репрезентировал неоднозначность представления о нации в сценарии Александра II» [16. С. 119]. Острые дебаты вокруг памятника усложняли и образ Ермака, который впервые появился на монументе, поставленном по инициативе государства. Таким образом, завоеватель Сибири не только был «узаконен» властью, но и стал неотъемлемой фигурой официальной истории, способствующей росту и развитию империи.

Состав персонажей горельефа – национальных героев – длительное время согласовывали представители разных общественных ин-

ституций. Известно, что к дискуссии присоединись Буслаев, Костомаров, Соловьев, Погодин, Тургенев, Гончаров, Бестужев-Рюмин, Полонский и Майков. По мнению биографа О.М. Добровольского, именно Погодин заинтересовал Микешина историей покорения Сибири. «Рассказывая о Ермаке, его походах во главе дружины за Урал, завершившихся завоеванием Сибирского ханства, он (М.П. Погодин. — *Е.Н.*) описал, как погиб атаман “родом неизвестный, душою знаменитый”. Эта полная драматизма картина возникала перед Микешиным, и он будто увидел воочию могучего бородатого предводителя казаков в последние минуты его жизни. Шел проливной дождь и дул сильный ветер, воины салтана Кучума, сыскав брод, переправились ночью через Иртыш и, напав на спящих казаков, перерезали их, а оставшийся в живых Ермак Тимофеевич в железных доспехах бросился в бурную реку и, пытаясь доплыть до своих лодок, потонул в пучине» [17. С. 174]. Известно, что Погодин как государственный и историк был большим поклонником идей Карамзина. «Так, Погодин, пережив период юношеской влюбленности в Карамзина и его труд, затем стал одним из лидеров критиков, а спустя несколько лет оказался активным защитником историографа» [18. С. 55]. Это объясняет его прямое цитирование текста «Истории государства Российского», и поэтику образа. Однако, добавляя в рассказ эпизод смерти, причиной которой стали доспехи, не упомянутые в тексте Карамзина, Погодин обращается и к сюжету, использованному Рылеевым в думе, исключая при этом значение рокового дара. Таким образом, уже на этапе создания эскиза памятника происходит примирение разных культурных концепций образа Ермака.

Микешину на памятнике нужен был персонаж, отвечающий тенденциям времени и представляющий данный эпизод истории как процесс объединения империи. В этом контексте визуальный образ Ермака не мог сохранить черты героя европейского исторического нарратива. Народный герой должен иметь портрет и костюм, соответствующий реальному облику казака XVI в. Таким образом, на памятнике «Тысячелетие России» облик Ермака оказался ближе народной традиции, представленной в лубочной литературе и народных картинах: у него вьющиеся волосы, борода и густые усы, над глубоко посаженными глазами казацкого атамана густые нависшие брови, прочерчены скулы, нос прямой. Костюм Ермака представляет собой плащ

(в котором также можно увидеть и шубу, переданную от Ивана Грозного Ермаку), надетый поверх кольчуги, на груди медаль с изображением двуглавого орла, герб императорской России. Тем не менее поза покорителя Сибири согласуется с той, что создает К.Ф. Рылеев в думе «Смерть Ермака». Как оппонирующий власти поэт Рылеев стремится актуализировать событие исторического прошлого в русле идей декабристских кружков 1820-х гг., и усиливает тот смысл, который уже читается у Н.М. Карамзина. Исследователи неоднократно отмечали,



что «железная броня», подаренная Ермаку Иваном Грозным, – роковой дар, который становится причиной гибели казацкого атамана. На памятнике Микешина железная броня отсутствует, так как важной идейной составляющей для скульптора является именно поза героя. «Скульптура являет собой момент рефлексии над природой человеческого существа. Скульптура дает эталон человека, именно останавливая его и заставляя совершить действие экстраполяции. Покой, в котором пребывает скульптура, означает моделирование чело-

века, преисполненного божественным содержанием, дающим истинную упокоенность. Подобная скульптура представляет человека таким, каким он задуман в своем неразрывном и первозданном единстве с божественным началом» [19. С. 70]. В жизни Ермака Тимофеевича таким моментом, преисполненным «божественного содержания», по замыслу Микешина, были последние минуты жизни. Поэтический образ, созданный Рылеевым, в этом отношении мог быть важным источником вдохновения. Соединив в фигуре Ермака народность визуальной репрезентации, исторический контекст, продиктованный Погодиным, и поэтический образ, созданный поэтом-декабристом, Микешин воспроизводит роковой момент в жизни Ермака, и согласует его с другим героем скульптурной группы – Иваном Сусаниным. Как и герой смутного времени, казацкий атаман отдает жизнь, но не за царя, а за

свободу Сибири от хана Кучума. Таким образом, поза Ермака на памятнике «Тысячелетие России» не только свидетельствует о пограничном состоянии визуального образа казачьего атамана, находящегося уже в этот период времени в поле внимания власти, но при этом до конца не присвоенного, но формулирует запрос на универсальную визуальную формулу завоевателя Сибири.

Другой значимой художественной работой, посвященной Ермаку и с восторгом принятой императором Николаем II, а также многими другими представителями царствующего дома, является батальная картина В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком». В отличие от работы Микешина, картина сибирского художника была создана по собственной инициативе Сурикова. Как отмечали М.Ю. Шишина и А.В. Иванов, художник искал такой исторический сюжет для своей картины, который бы являлся «осевой» временной точкой, «когда Россия <...> устремилась на Восток» [20. С. 144]. Картина впервые была представлена на 23-й выставке художников-передвижников в 1895 г. в Петербурге, которую императорская чета посетила. Царь перекупил работу Сурикова у П.М. Третьякова, заплатив за нее 40 тысяч рублей, и тем самым определил ее общенациональный статус. «Спешу уведомить вас, что картину мою “Покорение Сибири Ермаком” приобрел государь. Назначил я за нее 40 тысяч. Раньше ее торговал Третьяков и давал за нее 30 тысяч, по обыкновению своему страшно торговался из назначенной мной суммы, но государь, к счастью моему, оставил ее за собой. Я был представлен великому князю Павлу Александровичу. Он хвалил картину и подал мне руку; потом приехал вел. кн. Владимир Александрович с супругой Марией Павловной, и она, по-французски, очень восторгалась моей картиной. Великий князь тоже подал мне руку, а великой княгине я руку поцеловал по этикету» [21. С. 119], – сообщал В.И. Суриков в письме брату и матери от 24 февраля 1895 г. Картина была хорошо принята профессиональным сообществом. Так, художник М.В. Нестеров отмечал: «Минуя живопись, показавшуюся мне с первого момента крепкой, густой, звучной, захваченной из существа действия, вытекающей из необходимости, я прежде всего вижу самую драму, в которой люди

во имя чего-то бьют друг друга, отдают свою жизнь за что-то им дорогое, заветное. <...> Чем больше я смотрел на Ермака, тем значительней он мне казался как в живописи, так и по трагическому смыслу своему. Он охватывал все мои душевные силы, отвечал на все чувства» [22. С. 51]. В этом же 1895 г. Сурикову присудили звание академика в императорской Академии художеств.



В русском искусстве второй половины XIX в. потребность отображения «правды жизни» способствовала формированию социального заказа. В историческом прошлом художники искали не столько идеал, сколько ответы на актуальные вопросы современности. В этом отношении картина В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» приобретает особое культурно-историческое значение. Впервые визуальная интерпретация сюжета покорения Сибири соответствует исторической действительности, а образ казацкого атамана приобретает канонические черты народного воина. «Суриков в картине выступает не как судья, но как хранитель народной памяти, ее воплощает на огромном холсте» [23. С. 336]. Исследователи истории искусства сходятся во мнении о том, что именно конец XIX в. стал периодом расцвета русской реалистической живописи. Суриков, являясь одним из главных представителей данной художественной школы, уделил особое внимание подлинному историческому нарративу в работе над Ермаком. Для воссоздания истинного облика большого числа народностей художник ездил в Тобольск и на Дон, где сделал множество этюдов с

натуры. Из Тобольска Суриков писал матери и брату: «Я живу теперь в Тобольске. Пишу этюды в музее и татар здешних, и еще виды Иртыша» [21. С. 87]. Герои, изображенные Суриковым на эскизах, с точностью в деталях и позах были перенесены впоследствии на полотно.

В тот момент, когда художник работал над батальной картиной, общественный дискурс также был обращен к теме Сибири: в 1882 г. впервые по инициативе сибирских общественников и с позволения императора Александра III празднуется трехсотлетие покорения Сибири, Н.М. Ядринцев публикует свое антропологическое исследование «Сибирь как колония», начинается Транссибирская железная дорога, которая соединит восточные регионы империи с ее центром. В начале 1890-х гг. в восточное путешествие отправился будущий император России Николай II. Совместно с дипломатом и известным востоковедом Э.Э. Ухтоминским цесаревич посетил Египет, Индию, Сиам, Китай, Японию, Дальний Восток и Сибирь. В 1893–1897 гг. Ухтоминский выпустил на русском языке отчет о путешествии Николая II «Путешествие на Восток Его Императорского Высочества, Государя Наследника Цесаревича, 1890–1891», где неоднократно указывал на значимость освоения Востока для российской империи. «И Ухтоминский, и Николай чувствовали прилив национальной гордости, высаживаясь на берег 11 мая. Ухтоминский считал, что Сибирь служит доказательством успеха русской колонизации Востока. Британские колонисты жили в роскоши и комфорте. Русские поселенцы, напротив, беззаветно преданы благу своего государства» [16. С. 446].

В этом отношении картина Сурикова, повествующая о столкновении дружины Ермака и войска Кучума, пришлась чрезвычайно к месту. Сцена, выбранная художником, должна была демонстрировать не только героизм казаков и разобщенность войска Кучума, но и историческую значимость битвы. «Первоначально Суриков предполагал изобразить битву на берегу, точно следуя указанию исторических источников. Однако вскоре ему стало ясно, что драматичность сцены неизмеримо возрастет, если решающее столкновение двух враждебных армий будет перенесено на зыбкую почву холодных волн Иртыша» [24. С. 13–14].

Ермак на картине Сурикова – неотъемлемая часть казачьего войска. Волевым движением руки атаман определяет направление удара

своей дружины, именно под его четким, сильным руководством осуществляется захват территории Сибири. Единство, которое воплощает собой казацкое войско, оказывается возможным только при сплочении атамана и дружины. По мнению исследователя Н. Яковлевой, «Взаимоотношение личности и народа в Запорожцах Репина и Ермаке Сурикова предстают в оптимистическом варианте “народ и вождь”. Вывод, к которому подводят художники, прост и очевиден: личность обретает права вождя и возможность оказать реальное влияние на ход событий, когда она срастается с родным ей народом, в единстве целей сплачивает его вокруг себя. В российской истории примеры такого сплочения художники находят прежде всего в ратном подвиге» [23. С. 337]. Столкновение войск при этом представлялось самим художником как столкновение двух стихий. Дружина Ермака движется на берег единой силой, их взгляды и ружья устремлены на испуганных и разрозненных воинов хана Кучума. В.С. Кеменов отмечает: «Он (Суриков) показал, что огромное войско Кучума было не столько татарским, сколько сборным, в него входили пестрые разнородные элементы – воины из зависимых от Кучума местных племен, народов и мелких княжеств Сибири. Характерно, что в пестром войске Кучума нет и религиозного единства: у татар-магометан – мулла, у остяков, вогулов и других язычников – шаман» [25. С. 132]. Казацкое войско у Сурикова едино и в религиозном отношении. Дружина Ермака изображена под знаменем «Спас Нерукотворный», который являлся к моменту создания картины известным историческим артефактом. Так, М.В. Горелик отмечает, что стяг Дмитрия Донского в сражении на Куликовом поле также имел лик Спасителя. Это же знамя служило и Ивану Грозному при завоевании Казани. Таким образом, художник отказывается от распространенной идеи прямой оппозиции Ивану Грозному и делает казацкого атамана продолжателем его миссии и героем общерусского продвижения на восток.

Заканчивая работу над картиной, Суриков неоднократно показывал ее друзьям и художникам, которые отмечали ее достоинства. «Я теперь кончаю “Ермака” в зале Исторического музея в Москве, вот уже месяц. Картина сильно продвинулась. Ее видели Потанин – знаменитый путешественник, потом начальник музея кн. Щербатов с женой и сестрой – кн. Оболенской, граф Комаровский – начальник Ору-

жейной палаты, и еще некоторые ученые, московские художники, Забелин – историк, Семидалов – доктор – брат судьи, и еще некоторые военные, и все они признают, что Ермак у меня удался, не говоря уже о других фигурах» [21. С. 95]. Тем не менее после выставки передвижников картина «Покорение Сибири Ермаком» получила и критические отзывы в прессе. Так, автор публикации в газете «Новое время» отмечал «тяжелое, гнетущее впечатление», которое возникает после просмотра, а также «отсутствие жизни» и движения героев [26. С. 3]. Однако сюжет картины оказался близок народу. Картину радушно приняли и хвалили простые солдаты и казацкие воинские части, которым Суриков показывал свою работу. В 1897 г. на обложке книги «Ермак, покоритель Сибири. Исторический рассказ» появилась лубочная интерпретация батальной работы Сурикова, утвердив тем самым востребованность такого визуального сюжета завоевания Сибири, созданным художником-передвижником. Тем самым во многом благодаря полотну Сурикова был создан не только востребованный и понятный большой аудитории облик Ермака, но и впервые продемонстрирована в изобразительном искусстве летописная формула «Ермак со товарищи», благодаря которой Ермак из героя-одиночки, востребованного в европейском типе художественного мышления, становится героем, неразрывно связанным со своей дружиной и народом.

Таким образом, визуальный образ Ермака из маргинального положения, в котором он находился длительное время, в начале XIX в. получает востребованность в народной картинке, где казацкий атаман представляет собой только схему, подстроенную под индивидуальные возможности художника: его знания об истории и живописи, а уже к концу века становится главной фигурой репрезентации исторических событий завоевания Сибири. Во многом именно благодаря таким национальным произведениям искусства, как памятник «Тысячелетие России» и картина В.И. Сурикова, удалось показать значимость и масштабность исторических событий, создать исторически точный и народный облик казацкого атамана.

Список источников

1. Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М. : Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
2. Киселева Л.Н. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. М. : РГГУ, 1997. Т. 2. С. 279–302.
3. Живов В. Иван Сусанин и Петр Великий. О константах и переменных в составе исторических персонажей // Новое литературное обозрение. 1999. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/4/ivan-susanin-i-petr-velikij.html>
4. Рылеев К.Ф. Думы. М. : Наука, 1975. 254 с.
5. Brooks J. When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917. Princeton : Princeton University Press, 1985. 450 p.
6. Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М. : Новое литературное обозрение, 2011. 368 с.
7. Успенский Б.А. Пушкин и Толстой: тема Кавказа // Успенский Б.А. Историко-филологические очерки. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 27–48.
8. Данилевский Н.Я. Россия – Европа. М. : Ин-т русской цивилизации, 2008. 816 с.
9. Дергачева-Скоп Е.И., Алексеев В.Н. Иллюстрированное повествование о походе Ермака в Сибирь и его автор [С.У. Ремезов] // Общественно-политическая мысль и культура сибиряков в XVII – первой половине XIX в. Новосибирск : Новосибир. гос. ун-т, 1990. С. 110–137.
10. Алексеев В.Н. Рисунки «Истории Сибирской» С.У. Ремезова (проблема атрибуции) // Древнерусское искусство (Рукописная книга). Сборник второй. М. : Наука, 1974. С. 175–196.
11. Народная энциклопедия «Ермак». Тюмень : ТюмГУ-Press, 2023. 444 с.
12. Оленин А.Н. Письмо о портрете Ермака, завоевателя Сибири / От А... О... к господину издателю Сибирского вестника. СПб. : Тип. департамента народного просвещения, 1821. 11 с.
13. Русская народная картинка XVII – XIX веков: каталог выставки. Л. : Гос. Русский музей, 1980. 84 с.
14. Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. М. : Гум. ун-т, 2000. 263 с.
15. Майорова О. Бессмертный Рюрик. Празднование Тысячелетия России в 1862 году // Новое литературное обозрение. 2000. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/3/bessmertnyj-ryurik.html>
16. Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии : в 2 т. М. : ОГИ, 2004. Т. 2. 796 с.
17. Добровольский О.М. Микешин. М. : ТЕРРА; Книжный клуб, 2003. 416 с.
18. Козлов В.П. «История государства Российского» Н.М. Карамзина в оценках современников. М. : Наука, 1989. 224 с.

19. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2015. 236 с.
20. Шишин М.Ю., Иванов А.В. «Философия Сибири» в творчестве В.И. Сурикова // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 142–147.
21. Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. Л. : Искусство, 1997. 384 с.
22. Нестеров М.В. Давние дни: Встречи и воспоминания. М.: Русская книга, 2005. 560 с.
23. Яковлева Н.А. Русская историческая живопись. М. : Белый город, 2005. 656 с.
24. Зименко В. «Покорение Сибири Ермаком», картина В.И. Сурикова. М. ; Л. : Искусство, 1948. 30 с.
25. Кеменов В.С. Василий Суриков. Л. : Аврора, 1978. 308 с.
26. XXIII Передвижная выставка // Новое время. 1895. № 6816. Издание второе. С. 3.

References

1. Zorin, A. (2001) *Kormya dvuglavogo orla... Russkaya literatura i gosudarstvennaya ideologiya v poslednei treti XVIII – pervoy treti XIX veka* [Feeding the Double-Headed Eagle... Russian Literature and State Ideology in the Last Third of the 18th – First Third of the 19th Centuries]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
2. Kiseleva, L.N. (1997) Stanovlenie russkoy natsional'noy mifologii v nikolaevskuyu epokhu (susaninskii syuzhet) [The formation of Russian national mythology in the Nicholas era (the Susanin plot)]. In: *Lotmanovskiy sbornik* [Lotman Collection]. Vol. 2. Moscow: RSUH. pp. 279–302.
3. Zhivov, V. (1999) Ivan Susanin i Petr Velikii. O konstantakh i peremennnykh v sostave istoricheskikh personazhei [Ivan Susanin and Peter the Great. On the constants and variables in the composition of historical characters]. *Novoe literaturnoe obozrenie*.
4. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/4/ivan-susanin-i-petr-velikij.html>
4. Ryleev, K.F. (1975) *Dumy* [Thoughts]. Moscow: Nauka.
5. Brooks, J. (1985) *When Russia learned to read. Literacy and popular literature, 1861–1917*. Princeton: Princeton University Press.
6. Vishlenkova, E. (2011) *Vizual'noe narodovedenie imperii, ili "Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu"* [Visual ethnography of the empire, or "Not everyone is given to see a Russian"]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
7. Uspenskiy, B.A. (2004) Pushkin i Tolstoy: tema Kavkaza [Pushkin and Tolstoy: the theme of the Caucasus]. In: *Istoriko-filologicheskie ocherki* [Historical and philological essays]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 27–48.
8. Danilevskiy, N.Ya. (2008) *Rossiya – Evropa* [Russia – Europe]. Moscow: Institut russkoy tsivilizatsii.
9. Dergacheva-Skop, E.I. & Alekseev, V.N. (1990) *Illyustrirovannoe povestvovanie o pokhode Ermaka v Sibir' i ego avtor [S.U. Remezov]* [An illustrated

account of Ermak's campaign in Siberia and its author [S.U. Remezov]]. In: Obshchestvenno-politicheskaya mysl' i kul'tura sibir'yakov v XVII – pervoy polovine XIX v. [Socio-political thought and culture of Siberians in the 17th – first half of the 19th centuries]. Novosibirsk: Novosibirsk State University. pp. 110–137.

10. Alekseev, V.N. (1974) Risunki “Istorii Sibirskoi” S.U. Remezova (problema atributsii) [Drawings of “The History of Siberia” by S.U. Remezov (problem of attribution)]. In: *Drevnerusskoe iskusstvo (Rukopisnaya kniga). Sbornik vtoroy* [Old Russian Art (Manuscript Book). Collection Two]. Moscow: Nauka. pp. 175–196.

11. Anon. (2023) *Narodnaya entsiklopediya “Ermak”* [People's Encyclopedia “Yermak”]. Tyumen: TyumGU-Press.

12. Olenin, A.N. (1821) Pis'mo o portrete Ermaka, zavoeatelya Sibiri [Letter on the portrait of Yermak, the conqueror of Siberia]. In: *Ot A... O... k gospodinu izdatel'yu Sibirskogo vestnika* [From A... O... to the publisher of Sibirskiy Vestnik]. St. Petersburg: Tipografiya departamenta narodnogo prosveshcheniya.

13. State Russian Museum. (1980) *Russkaya narodnaya kartinka XVII – XIX vekov: katalog vystavki* [Russian folk picture of the 17th – 19th centuries: exhibition catalog]. Leningrad: State Russian Museum.

14. Sokolov, B.M. (2000) *Khudozhestvennyy yazyk russkogo lubka* [The artistic language of the Russian lubok]. Moscow: Humanitarian University.

15. Mayorova, O. (2000) Bessmertnyy Ryurik. Prazdnovanie Tysyacheletiya Rossii v 1862 godu [Immortal Ryurik. Celebration of the Millennium of Russia in 1862]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 3. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/3/bessmertnyj-ryurik.html>

16. Wortman, R. (2004) *Stsenarii vlasti: mify i tseremonii russkoy monarkhii* [Scenarios of Power: Myths and Ceremonies of Russian Monarchy]. Vols 1–2. Moscow: OGI.

17. Dobrovol'skiy, O.M. (2003) *Mikeshin*. Moscow: TERRA – Knizhnyi klub. (In Russian).

18. Kozlov, V.P. (1989) “Istoriya gosudarstva Rossiiskogo” N.M. Karamzina v otsenkakh sovremennikov [“History of the Russian State” by N.M. Karamzin in the assessments of contemporaries]. Moscow: Nauka.

19. Tarasova, M.V. (2015) *Teoriya i praktika dialoga zritelya i proizvedeniya iskusstva* [Theory and practice of dialogue between the viewer and the work of art]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University.

20. Shishin, M.Yu. & Ivanov, A.V. (2018) “Filosofiya Sibiri” v tvorchestve V.I. Surikova [“Philosophy of Siberia” in the works of V.I. Surikov]. *Manuskript*. 5 (91). pp. 142–147.

21. Surikov, V.I. (1997) *Pis'ma. Vospominaniya o khudozhnike* [Letters. Memories of the artist]. Leningrad: Iskusstvo.

22. Nesterov, M.V. (2005) *Davnie dni: Vstrechi i vospominaniya* [Old days: Meetings and memories]. Moscow: Russkaya kniga.

23. Yakovleva, N.A. (2005) *Russkaya istoricheskaya zhivopis'* [Russian historical painting]. Moscow: Belyy gorod.

24. Zimenko, V. (1948) “*Pokorenie Sibiri Ermakom*”, *kartina V.I. Surikova* [The Conquest of Siberia by Yermak, a painting by V.I. Surikova]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

25. Kemenov, V.S. (1978) *Vasiliy Surikov*. Leningrad: Avrora. (In Russian).

26. *Novoe vremya*. (1895) XXIII Peredvizhnaya vystavka [XXIII Traveling Exhibition]. 6816. p. 3.

Информация об авторе:

Надточий Е.Е. – канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры журналистики и медиалингвистики Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: nadtokaterina@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.E. Nadtochiy, Cand. Sci. (Philology), senior lecturer, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: nadtokaterina@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 13.11.2024.

The article was accepted for publication 13.11.2024.