Мария Чернышева

«Княжна Тараканова» vs «Царевна Софья». Чувствительная феминизация истории в искусстве XIX века

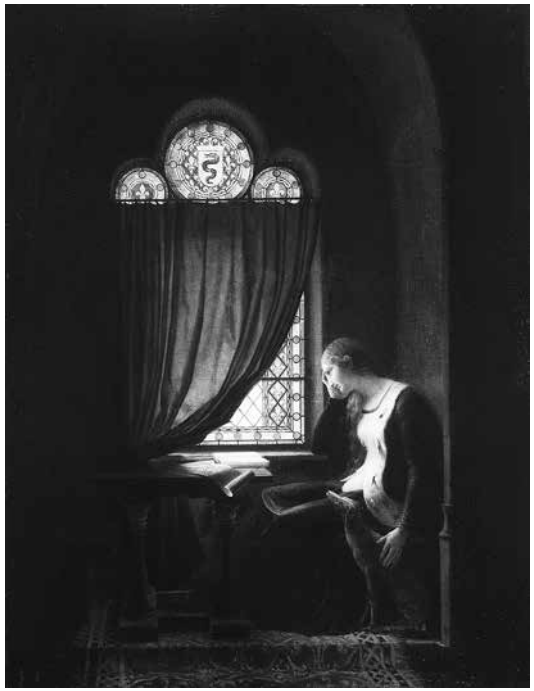
Феминизация исторической образности стала одной из важных тенденций исторической картины нового типа, сложившейся в XIX столетии в Западной Европе; наиболее яркое развитие эта тенденция получила во французском искусстве. Русская же живопись по определенным причинам была ею мало затронута, «Княжна Тараканова» предстает здесь, скорее, исключением. Эта работа Флавицкого и «Царевна Софья» Репина рассмотрены в статье как воплощения контрастных художественных концепций и исторических моделей, по-разному учитывающие исторические и литературные источники своего времени.

Ключевые слова:

исторический жанр, русская живопись XIX века, «княжна» Тараканова, царевна Софья, Константин Флавицкий, Илья Репин, Флери-Франсуа Ришар.

Среди произведений, определивших в искусстве XIX столетия новый поворот в трактовке истории, примечательное место занимает картина французского мастера Флери-Франсуа Ришара «Валентина Миланская, оплакивающая смерть своего супруга» (1802, Государственный Эрмитаж; ил. 1). Валентина Миланская (она же Валентина Висконти и герцогиня Орлеанская) происходила из могущественного итальянского рода, вышла замуж за Людовика, младшего брата французского короля Карла VI Безумного и стала одной из самых влиятельных и ярких фигур своего времени. Но когда ее мужа убили по приказу герцога Бургундского, ей не удалось заручиться поддержкой короля и знати, убийство осталось безнаказанным, а сама она утратила прежнее значение при французском дворе. Тогда Валентина, собирательница книг и покровительница поэтов, сделала своим девизом слова: «Ничего больше нет для меня/Больше ничего...» (*Rien ne m'est plus/Plus ne m'est rien*). У Ришара они начертаны на свитке, лежащем перед герцогиней. Убийство ее супруга, который мог бы претендовать на французский престол, сокрушило честь и политические амбиции Орлеанского и Миланского домов. Но Ришар представляет горе Валентины как сугубо личное, любовное и показывает ее не честолюбивой и властной дамой средних лет (ей было тогда около 40), а прелестной молодой женщиной, уединенно и тихо угасающей от непреодолимой сердечной тоски. Она сидит в каменной нише комнаты, перед окном, украшенным витражами и прикрытым зеленым занавесом, едва пропускающим свет. Этот образ своей камерностью, мягким очарованием был необычен для живописи на исторические сюжеты и восхитил современников Ришара, когда картина была выставлена в Салоне 1802 года. Валентина Миланская стала популярным персонажем и олицетворением женственного и чувствительного в истории.

Картина Ришара относится к первой волне увлечения европейских художников темами из национального Средневековья и раннего Нового времени, а также малой историей (частной, сентиментальной,



1. Флери-Франсуа Ришар. *Валентина Миланская, оплакивающая смерть своего супруга*. 1802
Холст, масло. 55,1 × 43,2
Государственный Эрмитаж

повседневной), прихотливо вплетающейся в большую историю героев, событий, государств и очеловечивающей эту последнюю. К началу 1830-х годов за произведениями такого рода закрепилось определение «исторический жанр» (*genre historique*), среднее между понятиями «историческая живопись» и «бытовой жанр»[1].

Одним из типичнейших образов новой исторической картины стал образ притягательной и/или трогающей женственности. «Женственное» в данном случае имеет несколько коннотаций. В первую очередь это

1 Подробнее об «историческом жанре» см., например: [31; 29].

«неофициальное», свободное от миссии олицетворения власти, по существу, миссии мужественной. Женственны могут быть женщины, или не облеченные властью, или как бы забывшие о ней, или ее потерявшие. В продолжение альтернативы мужественному женственное будет не милитаристским, а пацифистским и в целом, скорее, не героическим, а иногда даже откровенно слабым, уязвимым, беззащитным. Женственное поддерживается эмоциональным, часто — любовными чувствами, но также материнскими, дочерними, семейными. Женственное ассоциируется с домашним, а через это с приватным и бытовым.

В живописи XIX века все чаще встречаются сцены, подобные следующим: Жанна д'Арк не отважная воительница, а измученная, больная девушка, с трудом приподымающаяся на тюремной соломе; Маргарита Наваррская с братом Франциском I, который шутя показывает ей только что нацарапанный бриллиантом на окне комнаты в замке Шамбор стишок «Женщины изменчивы/Глупец, кто им доверяет» (*Souvent femmes varie/Bien fol qui s'y fie*); Анна Болейн в лондонском Тауэре сразу же после ареста, бессильно поникшая и замершая в полуобмороке; Джейн Грей на эшафоте, с завязанными глазами, растерянная, неловкая, словно нащупывающая рукой плаху; юная очаровательная Мария Стюарт, воспитываемая при французском дворе; Елизавета I, не великая королева, а приятная дама, принимающая графа Лестера в изящной и приватной обстановке дворца; Луиза де Лавальер, покинутая «королем-солнцем» и скромно уединившаяся в уютной монастырской келье. Распространены были куртуазные и эротические изображения фавориток королей (особенно французских), а также возлюбленных знаменитых художников и поэтов (особенно итальянских).

Женственное в искусстве могло восприниматься не только как то, что связано с репрезентацией женщин, но и как то, что ориентировано на них, нравится и приятно им, а также шире — как то, что внушает публике любовь, притягивает и трогает сердца или просто мило занимает, не требуя высокого напряжения мысли. Этот «женственный» художественный эффект получал контрастные прочтения: с одной стороны, как признак смягчения нравов и демократизации культуры, направленной и на социальное, и на гендерное равенство; с другой, как симптом побочного продукта этой демократизации — популяризации и девальвации культуры. Иллюстрацией первому служит галантный афоризм Генриха Гейне о беспрецедентно широкой славе исторических романов Вальтера Скотта:

От графини до швеи, от графа до рассыльного, — все зачитываются романами великого шотландца, особенно наши чувствительные дамы <...> Прекрасная нежная Ревекка не могла попасть в более прекрасные, более нежные руки [5, с. 57][2].

На другом полюсе находится ворчливый отзыв Владимира Стасова на очень популярную когда-то историческую оперу Александра Серова «Рогнеда»:

Публика влюблена теперь в Рогнеду, как бывала влюблена то в Фенеллу, то в Деву Дуная, то в Монте-Кристо, то в верченье столов, то в стуколку, то во многое тому подобное. Но публика как женщина: чем недостойнее предмет ее обожания, тем крепче к нему привязывается, а если он уже совершенно ничтожен или пошл, тогда возгорается у ней такая страсть, которая надолго вытесняет все остальное [21, с. 143].

Как видим, для Гейне женственное — это чувствительное, нежное, прекрасное; для Стасова — неразумное, неразборчивое, поверхностное, ветреное, бестолковое.

Надо сказать, что способность вызывать симпатии, пленять сердца широкой, смешанной в своем классовом, гендерном, национальном составе публики, была исконным общим свойством тех новых художественных форм, которые в культуре XIX века обеспечили и поддерживали одержимость историей и которые, в частности, специализировались на создании женственных образов. Это исторический роман, историческая опера и исторический жанр в живописи. Исторический роман, основоположником которого на заре XIX столетия выступил Вальтер Скотт, стал возвышением романа как такового через обогащение его серьезным и подробным историческим знанием, если и не всегда вполне точным и верным, то всегда убедительным. То же касается исторической оперы, главным мэтром которой был признан Джакомо Мейербер. Заявив о себе на рубеже 1820–1830-х годов на сцене парижской Оперы, она получила название большой оперы (*гранд-опера/grand opéra*) и поражала воображение театральной публики размахом и вместе с тем детальностью исторических реконструкций. С «историческим жанром» дело обстояло несколько иначе, он представал, скорее, снижением «исторической живописи», понимаемой как поле трагедии с преобладанием религиозной и мифологической тематики, в сторону живописи бытовой, а также историографии, археологии и исторического романа, незаменимого источника женственных, чувствительных и любовных образов. Для традиционного художественного сознания подобное снижение само по себе ассоциировалось с феминизацией, так как историческая живопись на вершине классической жанровой иерархии противопоставлялась нижестоящим жанрам не только через социальную метафору, как «благородное» — «плебейскому», но и через метафору гендерную, как «мужественное» — «женственному» [6, с. 62].

Вернемся ненадолго к «Валентине Миланской» Ришара. Приобретенная императрицей Жозефиной, эта картина была унаследована Евгением Богарне, герцогом Лейхтенбергским, а в середине XIX века, после женитьбы герцога Максимилиана Лейхтенбергского на дочери Николая I, привезена в составе художественной коллекции герцога в Россию [18, с. 72]. В этом можно усмотреть некоторую иронию судьбы, так как в русском искусстве XIX столетия ощущается острая нехватка женственных и чувствительных образов из национального прошлого, в создании и развитии которых безусловно лидировали французские художники, начиная с поколения Ришара. Эта лакуна достойна серьезного изучения, так как она наглядно и не только на уровне тематики и содержания, но и на уровне поэтики отражает некоторые фундаментальные установки русского исторического и художественного менталитета.

Свою «Валентину Миланскую» Ришар создал под сильным впечатлением от скульптурного надгробия Валентины в завораживающей атмосфере Музея французских памятников. Этот основанный Александром Ленуаром во время Французской революции первый в Европе собственно исторический музей оказал огромное воздействие на развитие исторического воображения и во Франции, и за ее пределами[3]. Кроме того, Ришар вдохновлялся средневековыми иллюминированными

2 Об особом успехе романов Скотта у женщин и в Западной Европе, и в России см.: [8, с. 130–133]. О внимании английских историков уже в XVIII веке к женской аудитории см.: [31, p. 17].

3 В музее Ленуара гробница герцогов Орлеанских размещалась в зале XV века. В наши дни этот монумент, выполненный итальянскими мастерами в 1502–1512 годах по заказу Людовика XII (внука Валентины), находится в часовне Сен-Мишель базилики Сен-Дени.

манускриптами, включающими изящные миниатюры с эпизодами из жизни Валентины, и голландскими бытовыми картинами XVII века [31, pp. 14, 59–61, 106], помогавшими художнику реконструировать среду частного дома. На примере Ришара хорошо видно, насколько насыщенным был тот исторический ресурс, который могли использовать западноевропейские мастера.

На подобную роскошь не могли рассчитывать русские художники, занимающиеся отечественным прошлым, особенно допетровского времени. В их распоряжении не было богатой и непрерывной на протяжении многих столетий национальной традиции светской литературы и изобразительного искусства, а также было крайне мало исторических свидетельств о женщинах.

В лучшем случае русским художникам и писателям были доступны исторические факты и лишь крайне редко образы из прошлого, соотносимые с современным мироощущением. На это обращали внимание многие авторы в первой трети XIX века, когда начали появляться русские исторические романы[4]. Петр Чаадаев рассуждал: «Окиньте взором все прожитые века, все занятые нами пространства, и Вы не найдете ни одного приковывающего к себе воспоминания, ни одного почтенного памятника, который бы властно говорил о прошедшем и рисовал его живо и картинно» [28, с. 325]. Князь Петр Вяземский писал: «...сомневаемся в богатстве наших материалов для романов в роде Вальтера Скотта. В нашей истории, по крайней мере до Петра Великого, встречаются, разумеется, лица, события и страсти, но нет нравов, общежития, гражданственного и домашнего быта: источников, необходимых для наблюдателя-романиста» [2, с. 245]. Об этом говорил и Виссарион Белинский: «Изобразить в романе Россию <...> совсем не то, что изобразить ее в истории: долг романиста — заглянуть в частную, домашнюю жизнь народа, показать, как в эту эпоху он и думал, и чувствовал, и пил, и ел, и спал. А какие у нас для этого факты... Где литература, где мемуары <...>?.. Остаются летописи — но с ними далеко не уедешь» [3, с. 41]. Это понимал и Николай Устрялов: мы «не знаем подробностей, столь занимательных в Истории Французской или Английской, не знаем, какое участие в делах и спорах Князей принимали наши Ксении и Евдокии» [19, с. XVIII].

4 Новый «исторический жанр» в отечественной живописи складывается позднее, в 1860-е годы.

Крайне редкое и скупое упоминание о женщинах в источниках допетровского периода Устрялов рассматривал в единстве с другими пробелами русской истории — крайней ограниченностью свидетельств о нравах и обычаях, а также недостатком непосредственного, индивидуального свидетельского взгляда, не пренебрегающего житейскими, человеческими деталями, не скованного условностями летописной традиции и духовным саном летописцев. Сам Устрялов приложил немало усилий для того, чтобы позволить соотечественникам «услышать выразительный голос старины, увидеть жизнь и деяния предков в неподдельной картине» [19, с. XX]: в 1830-е он начал активно публиковать исторические документы, которые рассказывали о том, о чем молчали летописи, касались не только событий, но и быта и нравов Руси. Это записки побывавших здесь иностранцев, записки самих русских, а также частная переписка. Но это существенно не меняло общего положения дел: в России подобных текстов и порождалось, и сохранилось гораздо меньше, чем в Западной Европе.

«Княжна Тараканова» (1864, Государственная Третьяковская галерея) Константина Флавицкого стала одной из первых русских картин, вполне соответствующих европейскому «историческому жанру», и достойно пополнила сотворенную эти жанром галерею Валентин Миланских, Анн Болейн, Марий Стюарт... (Ил. 2.) С этой точки зрения в российском изобразительном контексте «Княжне Таракановой» предшествовали две картины — «Смерть Варвары Радзивилл» (1860, Национальный музей в Варшаве) Йозефа Зимлера и «Сцена из “Капитанской дочки”» (1861, Государственная Третьяковская галерея) Ивана Миодушевского, показывающая, как Екатерина II по-домашнему принимает Машу Миронову в Царскосельском дворце. Оба художника были выходцами из Царства Польского в составе Российской империи. Их работы, как и «Княжна Тараканова», присутствовали на выставках в Императорской Академии художеств, а «Смерть Варвары Радзивилл» наравне с «Княжной Таракановой» — также в русском отделе парижской Всемирной выставки 1867 года. Но Зимлер запечатлел эпизод из прошлого независимой Польши, а Миодушевский — эпизод из романа, сочетающий подлинные фигуры с вымышленными.

Что касается изображения женщин как реальных действующих лиц российской истории, в отечественной живописи XIX века по яркости с «Княжной Таракановой» Флавицкого может соперничать, пожалуй, только «Царевна Софья» (1879, Государственная Третьяковская

галерея) Ильи Репина. (Ил. 3.) Однако эти полотна воплощают разные художественные концепции и контрастные исторические модели. В «Царевне Софье» очевидно равнодушие Репина к тонким, чувствительным мотивам «исторического жанра», но более интересно другое — пренебрежение возможностями сообщить Софье европеизированные черты хорошо образованной, обладающей литературным талантом и умеющей любить женщины, теми возможностями, которые щедро предоставляли исследования историков, сочинения романистов и совершенно эксклюзивные свидетельства личной жизни царевны, недавно обнаруженные и изданные Устряловым.

«Княжна Тараканова»

К тому моменту, как «Княжна Тараканова» Флавицкого была показана на выставке Академии художеств в 1864 году, о так называемой княжне Таракановой или Владимирской, иностранке, не владевшей русским языком, имевшей крайне смутные представления о России и выдававшей себя за дочь царицы Елизаветы, было опубликовано не много. На протяжении почти столетия дело Таракановой держалось российскими императорами в тайне, и о нем ходили только слухи. В первые годы либерального царствования Александра II вышла статья о Таракановой Михаила Лонгинова [13], а также были изданы свидетельства о ней аббата Роккатани и донесения графа Алексея Орлова Екатерине II, касающиеся похищения «княжны» из Италии в Россию [14][5]. Русские романы о ней появились позже, хотя еще в 1820-е граф Дмитрий Блудов, которому было доверено изучение секретных бумаг о самозванке, в записке Николаю I замечал, что принцессой Таракановой ее именуют «французские романисты-историки» [7, с. 10]. Сама жизнь «княжны» была готовым материалом для романа, наполненного политическими и любовными взлетами и перипетиями.

Флавицкий, вероятно, читал обнародованные в 1859 документы о Таракановой, из которых следовало, что она была хорошо образованной и чрезвычайно обольстительной авантюристкой, имевшей богатых и влиятельных поклонников в разных странах, а также, что по поруче-

5 В 1863 году, когда Флавицкий уже работал над картиной, была напечатана еще одна статья о «принцессе» [15], повторяющая сведения, изложенные в «Русской беседе» за 1859-й.

2. Константин Флавицкий. *Княжна Тараканова.* 1864
Холст, масло. 245 × 187
Государственная Третьяковская галерея

3. Илья Репин. *Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году.* 1879
Холст, масло. 204,5 × 147,7
Государственная Третьяковская галерея

нию Екатерины II ее предательски заманил на русский корабль в Ливорно Алексей Орлов, предварительно соблазнив покровительством и финансовой поддержкой. В донесениях императрице Орлов цинично писал: «Оная ж женщина росту не большого, тела очень сухого, лицом не бела, ни черна, глаза имеет большие и открытые, цветом темнокарие, и косы, брови темнорусы, а на лице есть и веснушки; говорит хорошо по Французски, по Немецки, не много по Итальянски, разумеет по Английски, думать надобно, что и Польский язык знает, только ни как не отзывается; <...> Свойство она имеет довольно отважное, и своею смелостию много хвалится: этим то самым мне и удалось ее завести куда я желал. — Она же ко мне казалась быть *благосклонною,*

чего для я и старался перед нею быть очень страстен...» [14, с. 74–75][6]. «Тела очень сухого» — в нашем современном понимании «худощава», «стройна». Таковой считали, например, и Марину Мнишек. Нет основания полагать, что они были другими, но в обоих случаях это дополнительно подчеркивало чуждость этих женщин русской национальной культуре, где с допетровских времен господствовал идеал полнотелой женской красоты.

Флавицкий воспроизвел ничем не подтвержденную, но захватывающую легенду о гибели Таракановой в каземате Петропавловской крепости, затопленном во время наводнения 1777 года. Осведомленным людям, в частности уже Блудову, было ясно, что легенда не соответствует действительности, так как самозванка умерла в тюрьме в 1775-м [12, стб. 91–92; 7, с. 10]. Полотно Флавицкого вызвало и критику, и восхищение, но в целом покорило публику. По совокупности своих качеств оно не имело прецедентов и долгое время оставалось неподражаемым в русской живописи. Создание в России 1860-х картины такого рода удивительно с разных точек зрения.

Единственным персонажем большой композиции на исторический сюжет сделана женщина, которая не только не принадлежит к сонму русских цариц, царевен, княгинь и княжон, но совершила преступление самозванства против российской власти. Ранее подобной масштабной визуальной коммеморации удостаивались только главные и почитаемые фигуры отечественного прошлого. А время показало, что Флавицкий воздвиг настоящий памятник Таракановой: ее имя до сих пор ассоциируется с его картиной. Более того, эта женщина изображена не просто миловидной, а пронзительно прелестной, чувственно привлекательной. Наконец, она изображена хрупкой, беспомощной, вызывающей сострадание. В искушающей и одновременно трогательной женственности и жертвенности с Таракановой Флавицкого не может конкурировать ни один женский исторический персонаж тогдашней русской живописи и даже прелестно угасающая Варвара Радзивилл Йозефа Зимлера.

Вместо того, чтобы напомнить о преступлении самозванства, Флавицкий как будто бы, напротив, подчеркивает жестокость его наказания.

6 В приведенной цитате сохранена орфография источника. Курсив дан редактором тома И.С. Аксаковым.

То, что Тараканова погибает от природной стихии, лишь добавляет живописного эффекта. Флавицкий внушает зрителю, что в жутких условиях каземата трудно выжить и без наводнения (в реальности Тараканова именно так и умерла — быстро сгорела в тюрьме от чахотки). Он не скупится на убогие, отвратительные, хотя вместе с тем прозаические детали тюремного быта (крысы, грязные, ободранные стены, гнилое дерево кровати, продранная соломенная подушка, отломанный кусок хлеба), которые проступают с особой остротой рядом с изящной женщиной, одетой в когда-то красивое и дорогое платье. Сейчас известно, что Тараканову по причине ее недомогания содержали не в Алексеевском равелине, наравне с ее приближенными и слугами, а в подвале комендантского дома Петропавловской крепости [10, с. 182]. Поскольку она упрямилась и не сознавалась в самозванстве, тюремный режим, по указанию Екатерины II, ужесточили, ограничив узницу в пище и теплых вещах. Но нет уверенности, что подвал комендантского дома выглядел столь душераздирающе запущенным, как каземат в передаче Флавицкого. Надо помнить, что Алексеевский равелин, который имел в виду художник, на протяжении XIX века сохранял свою тюремную функцию. Его стены повидали немало политических заключенных и среди них декабристов, а уже после смерти Флавицкого туда попали народовольцы, убийцы Александра II. Так или иначе, показанный Флавицким тюремный интерьер мог восприниматься как актуальный.

Из сказанного, однако, не следует, что «Княжна Тараканова» — это намеренный и дерзкий выпад против самодержавного произвола. Картина более сложна по своей смысловой сути. Флавицкий не осуждает и не оправдывает самозванство и конкретную самозванку. Его не интересуют ее отношения с российской монархией. Он переключает внимание с большой истории властных амбиций и международных игр на человеческое состояние жалкой и жалостливой потерянности перед многократно превосходящими силами репрессивного механизма и стихии. Тараканова у Флавицкого не справляется с ролью царевны и предстает просто как слабая, измученная, беспомощная, обреченная женщина. Изображая Тараканову так, Флавицкий не отстаивает права политических заключенных, а выступает за право слабого человека на внимание, сочувствие и на причастность к истории. Либеральность его взгляда проступает не в политической, а гуманистической плоскости.

Хотя в русских журналах и обществе картину Флавицкого широко обсуждали в политическом ракурсе, помимо всего прочего или даже

прежде всего, она просто нравилась самой разной публике, трогала, очаровывала ее, подкупала сердца[7].

«Княжна Тараканова», правда, все-таки несколько смутила даже либерального Александра II, и когда Академия художеств готовилась к парижской Всемирной выставке 1867 года, академический Совет не сразу решился включить работу Флавицкого в состав русской экспозиции, а царь потребовал, чтобы «в каталоге, который будет раздаваться в Париже, против произведения Флавицкого “Княжна Тараканова” <...> сделать отметку, что сюжет сей картины взят из романа, не имеющего никакой исторической истины» [4, с. 129]. Впрочем, мягкость этого требования вызывает улыбку. В политической перспективе для демонстрации произведения Флавицкого в международном контексте и конкретно во Франции особую проблему представляло то, что оно изображает томящуюся и гибнущую в страшной российской тюрьме мало того, что миловидную женщину, непохожую на преступницу, но к тому же еще и иностранку неопределенного подданства. Место рождения Таракановой до сих пор точно неизвестно, но в 1860-е годы высказывались среди прочих и предположения о ее польском происхождении [10, с. 244]. Не случайно уже Орлов подозревал ее в сокрытии знания польского языка. Во всяком случае, фактом было то, что авантюризмом Таракановой активно воспользовались некоторые польские аристократы и особенно князь Карл Радзивилл, недовольные разделом Речи Посполитой между Россией, Пруссией и Австрией. На протяжении XIX века после насильственного присоединения к Российской империи большей части польских земель — Царства Польского — французское общественное и официальное мнение традиционно сочувствовало польскому освободительному движению. За три года до парижской Всемирной выставки 1867 года российскими войсками при больших потерях с обеих сторон было подавлено очередное польское восстание. Опасения царя и сановников, что «Княжна Тараканова» Флавицкого может всколыхнуть в Париже антироссийские настроения, понятны. Но, как мы увидим, показ картины Флавицкого в Париже пошел не во вред, а на благо международному имиджу России[8].

«Княжна Тараканова» Флавицкого стала самой любимой картиной русского отдела на Всемирной выставке 1867 года. Обычные зрители отдавали ей предпочтение, в глазах критиков ей не уступала разве что «Кончина польской королевы Варвары Радзивилл» Зимлера, как уже было сказано, тоже входящая в состав российской экспозиции.

Французы не вдавались в содержание и подробности дела «княжны» Таракановой, они высоко оценили драматургию, исполнение и художественную концепцию произведения Флавицкого. Во всем этом оно отвечало лучшим примерам французского исторического жанра, было занимательно, хорошо, не без тонкости написано, а также обладало особой поэзией, которая заключалась в чувствительном очеловечивании истории, достигаемом через дегероизацию и сближение исторических персонажей с обычными людьми, обладающими слабостями и терпящими неудачи. Отдельно французы, признанные поклонники и эксперты женственности, отдали должное мастерству изображения ее нежной, уязвимой, чарующей и трогательной природы на полотне Флавицкого[9].

В целом «Княжна Тараканова» убедила французов в том, что русские художники умеют свободно говорить об истории своей страны на современном европейском языке, как подобает цивилизованной нации. Для имиджа России в данном случае было не так важно, что эта история содержит мрачные и спорные страницы. Санкционировать демонстрацию «Княжны Таракановой» в Париже было мудрым шагом российского правительства.

К показателям публичного успеха и культурного значения этой работы Флавицкого надо добавить то обстоятельство, что она стала первой картиной на исторический сюжет в художественной коллекции Павла Третьякова, собирательский пафос которого можно определить как стремление сблизить русское искусство и общество, найти для искусства публику (не ограничивающуюся узким кругом эстетов, знатоков, меценатов и официальных лиц), а для публики — искусство (откликающееся на ожидания, потребности, мысли и чувства современников из разных социальных, экономических, культурных слоев). Восхищенный выбор Третьяковым «Княжны Таракановой» как бы подтверждал, что эта картина, наконец, приблизила отечественную историю к обычному человеку.

---

7 Выдержки из некоторых отзывов на «Княжну Тараканову» и довольно высокое мнение самого Стасова о картине см.: [23, стб. 568–569; 24, стб. 744–745; 22, стб. 221].

8 Что же касается польско-русских отношений, как известно, в 1867 году, когда Александр II прибыл в Париж посетить Всемирную выставку, на него было совершено неудачное покушение поляком Антоном Березовским, который мстил за свою порабощенную родину, за репрессии против своих соратников, друзей и близких.

9 Подробнее о парижской рецепции «Княжны Таракановой» см.: [30, с. 148–149].

«Царевна Софья»

В 1879 году, на седьмой Передвижной выставке, была экспонирована картина Ильи Репина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году», которая до сих пор остается самым известным изображением Софьи, как работа Флавицкого — Таракановой. Произведение Репина — яркий и до конца необъяснимый образец нарочито неженственной трактовки важного женского персонажа русской истории. В этом качестве «Царевна Софья» предстает противоположностью «Княжны Таракановой», тем более, что между этими большими композициями вертикального формата улавливается некоторое сходство в элементах темного каменного интерьера с зарешеченным арочным окном, в постановке фигуры, в трагичности атмосферы. Репин показывает царевну заточенной в Новодевичьем монастыре после жестокого подавления Петром I последнего бунта стрельцов, бывших ее союзников. В том же 1698 году Софья была допрошена самим царем и насильно пострижена в монахини, а тела казненных стрельцов вывесили на несколько месяцев перед окнами ее кельи (и это тоже запечатлел Репин).

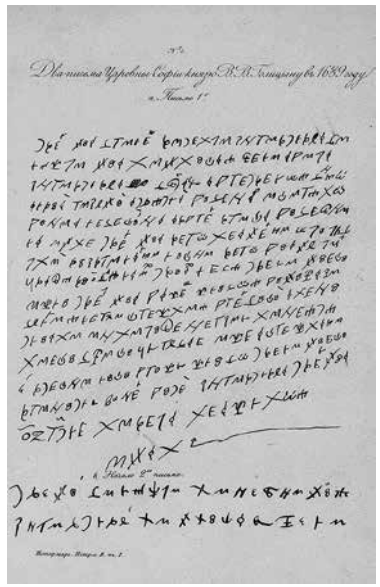
К тому моменту, как Репин взялся за свою картину, жизнь и судьба царевны Софьи была многократно и всесторонне освещена историками и романистами.

В свое время Петр I приложил много усилий к тому, чтобы истребить память о могуществе Софьи в бытность ее регентшей, когда она правила страной и начала даже именоваться самодержицей, что было невиданно для женщины на Руси. Одним из признаков исключительной, беспрецедентной власти Софьи стало прижизненное изготовление и распространение ее портретов. Петр отдельно усердствовал в их уничтожении [17, с. 2]. Екатерина II испытывала к Софье благосклонный интерес как к своей талантливой и умной предшественнице, первой в России женщине с полномочиями царя. В частности, Екатерина заказала повторить и размножить в гравюре редкий сохранившийся экземпляр портрета Софьи [17, с. 2]. (Ил. 4.) Вспомним также, что осмысление и изо-

10 В 1689 году Софье было 32 года.

11 Ясно, что ремарка Ла Невилля о талии Софьи вызвана прежде всего тем, что, в отличие от Европы, в России XVII века женщины не носили корсеты.

4. *Достоверный портрет Царевны Софьи Алексеевны, гравированный учеником Академии Художеств Афонасьевым, с оригинала Тарасевича* Ил. из кн.: *Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии. Вып. 1. СПб., 1884. Ил. 1



5. *Два письма Царевны Софьи князю В. В. Голицыну в 1689 году* Ил. из кн.: *Устрялов Н.* История царствования Петра Великого. Карты, планы и снимки к первым трем томам. СПб., 1858. № 1

бражение русского национального прошлого именно Екатериной II было возведено в ранг государственной программы.

Французский дипломат Фуа де Ла Невилль, посетивший Россию в 1689 году, оставил краткое и яркое описание внешнего и внутреннего облика Софьи в своей книге «Любопытное и новое известие о Московии»: «Ее ум и достоинства не имеют ничего общего с безобразием ее тела. Она ужасно толстая, с огромной как горшок головой, с волосами на лице, с волчанкой на ногах, и ей по меньшей мере лет сорок[10]. Но насколько ее талия широка, коротка и неповоротлива[11], настолько ум ее тонок, раскрепощен и дипломатичен» [33, pp. 151–152]. Эти слова (особенно про дерматит на ногах!), нельзя принимать за безусловную истину, но прислушиваться к ним есть больше оснований, чем, например, к свидетельствам

об удивительной красоте Ксении Годуновой: ведь Ксению по теремным нормам ее времени почти никто не видел, по крайней мере, до падения Годуновых. Этот обычай сохранился и даже ужесточился при Софье. Если Борис Годунов собирался выдать дочь замуж за представителя какого-нибудь королевского дома, потом в течение XVII века царевнам вообще запрещалось супружество[12]. Устрялов описывал их безликую участь: «Никакой монастырь не мог быть скромнее и благочестивее царских теремов, где в глубоком уединении <...> проводили дни благоверные царевны <...> Никогда посторонний взор не проникал в их хоромы <...> Только погребение отца или матери вызывало их из терема: они шли за гробом в непроницаемых покрывалах <...> Ни одна из них не испытала радостей любви, и все они умирали безбрачными...» [27, с. 25–26]. Но Софья смело нарушила эту теремную традицию, раскрыла «женскую и даже девичью фату» и сделала шаг из терема к миру [9, с. 296], на публику, стала, в отличие от многих своих предшественниц и современниц, видимой и репрезентируемой.

Перед нами стоит вопрос не о том, насколько достоверно изобразил внешность Софьи Репин (проверить это невозможно), а о том, почему он изобразил ее столь отвратительной и дикой, что не было предопределено ни сохранившимися ее старинными портретами, ни распространенными представлениям о ней в XIX веке.

Историки сходились во мнении, что Софья отличалась большим властолюбием, готовностью немилосердно преследовать неугодных и представляла реальную угрозу для Петра, пока он не вырос и не одержал над нею вверх. Но также под сомнение не ставили ее прекрасную образованность, ум, талант, а, кроме того, стремление и способность развивать отношения с Европой. Софья удостоилась чести быть единственной женщиной в составленном Николаем Карамзиным «Пантеоне российских авторов», сборнике гравированных портретов церковных и светских представителей русской словесности. Это объясняется тем, что издание было доведено только до Ломоносова, но все равно примечательно. Карамзин здесь пишет: «Софья занималась литературою; писала трагедии и сама играла их в кругу своих приближенных. Мы читали в рукописи одну из ее драм, и думаем, что царевна могла бы

12 «...для того, чтобы избежать формирования в аристократических кланах заинтересованных групп искателей их рук» [26, с. 89].

сравниться с лучшими писательницами всех времен...» [16, без пагинации]. Этот необычно богатый для русской женщины XVII века культурный опыт был неотъемлемой составляющей важнейшего достижения Софьи — освобождения из тисков домостроя, притязания на высокую общественную и, как следствие, заметную историческую роль.

Наконец, Софья заняла совершенно уникальное место в истории русской частной жизни XVII столетия — благодаря тому, что сохранились ее любовные письма к князю Василию Голицыну, одному из самых просвещенных и прогрессивно мыслящих людей своего времени. Устрялов дал ему такую характеристику: «Знаменитый родом, умный, образованный, искусный в делах дипломатических, приветливый к иноземцам...» [27, с. 99]. Письма Софьи к Голицыну были составлены цифирной азбукой. Их открыл и расшифровал Устрялов, а в середине XIX века не без колебаний опубликовал в «Истории царствования Петра Великого», главном своем труде. (Ил. 5.) Устрялов отдавал себе отчет и в редчайшей ценности этих документов, и в их особом подцензурном положении, ведь речь шла о предосудительной свободе нравов и не кого-нибудь, а царственной девицы из династии Романовых. В переписке с цензурным ведомством он сам включил цитирование любовных писем Софьи в перечень того в его исследовании, что может вызвать возражения. Но эксперт Блудов, тот самый, который когда-то занимался архивом княжны Таракановой, а теперь возглавлял Второе отделение, не нашел в перечне Устрялова ничего недопустимого [32, p. 202].

Вот что можно было прочесть в первом томе «Истории Петра» Устрялова, изданном в 1858 году: «...Свет мой батюшка, надежда моя, здравствуй на многие лета! <...> Батюшка мой, <...> радость моя, свет очей моих, мне веры не иметца, сердце мое, что тебя, свет мой, видеть. Велик бы мне день тот был, когда ты, душа моя, ко мне будешь. Если бы мне возможно было, я бы единым днем тебя поставила пред собою...» [27, с. 382–383][13]. После публикации Устряловым нежных писем Софьи к «Васеньке» их с удовольствием цитировали другие историки.

Впрочем, сам факт ее любовной связи с Голицыным и раньше не был секретом для людей, интересующихся отечественным прошлым. Софья стала героиней одного из первых и самых популярных русских исторических романов — сочинения Ивана Лажечникова «Последний

13 В приведенной цитате не сохранен синтаксис источника.

6. *Царевна Софья получает письмо князя Голицына у стен Троице-Сергиевой лавры*. Цветная литография с акварели Клавдия Лебедева. 1892. 20,7 × 28,5 Звенигородский историко-архитектурный и художественный музей

Новик», впервые напечатанного в начале 1830-х, а затем многократно переиздававшегося. Здесь вымышленный главный герой, в детстве новик (паж), — незаконный сын Софьи и Голицына. О ней самой герой вспоминает так: «Ничего прекраснее не видывал я ни прежде, ни после, во всю жизнь свою. Когда она вошла неожиданно с князем Васильем Васильевичем в мою светелку, мне показалось, что вошел херувим, скрывший сиянье своей головы под убрусом и спрятавший крылья под парчовым ферезем и опашнем, чтобы не ослепить смертного своим явлением. Кто мог бы ожидать, чтоб это была <...> царевна София, хитрая, властолюбивая?» [11, с. 232]. В 1830-е роман с участием Софьи задумывал Александр Пушкин. К 1879 году вышло в свет немало исторических романов разных авторов, которые были посвящены эпохе Софьи или ей

самой. Например, в опубликованном за год до появления картины Репина романе «Царь-девица» Всеволода Соловьева, сына историка Сергея Соловьева, Софья, как и у Лажечникова, отмечена противоречивостью: коварство сочетается в ней с обаянием образованности, а также со сказочной красотой. Хотя не все писатели отзывались о Софье столь лестно, как Лажечников и Соловьев, очевидно, что литературное и историческое сознание XIX столетия отнюдь не ставило на ней клейма чудовища.

Едва ли кто-то, кроме Репина, представил Софью грузным, рыхлым, словно обезумевшим и почти андрогинным существом. Но в отличие от писателей, не только Репин, но и другие художники как будто вовсе не использовали возможность, опираясь на исторические сведения о литературном таланте Софьи и о ее романе с Голицыным, создать привлекательный, мягкий, женственный и приватный ее образ. В графике, предшествовавшей картине Репина, и в живописи вскоре после создания этого произведения Софья фигурировала в эпизодах из большой, государственной истории, в сценах стрелецких бунтов и спора о вере с раскольниками[14]. К разряду этих сцен можно отнести и эпизод, избранный Репиным.

Он изобразил Софью не только не женственной, но и мужеподобной. По меткому наблюдению Стасова, лицом она сильно сходна с Петром [25, стб. 712]. Историки XIX века при случае давали понять, что женщина-царь — это нечто почти противоестественное для Руси XVII столетия, что как правительница Софья заняла то место, которое было сугубо мужским и тем самым спровоцировала проекцию на себя мужских черт. Сергей Соловьев называл ее «богатырь-царевной» [20, стб. 1059], Иван Забелин писал: «...к сожалению, она играет не свою роль; она играет роль царя и под видом только царя решается вести свои публичные выходы открыто» [9, с. 296]. Противоречие между гендерной и социальной идентичностью Софьи было тем острее, что в домостроевской России девицы (как и вдовицы) составляли самую низкую и бесправную категорию женщин, от которых приличия требовали или выходить замуж, или удаляться в монастырь [1]. Можно сказать, что Репин, намеренно или нет, передал в своей картине домостроевскую репутацию женщины у власти, набрасывающую на нее тень монструозности.

---

14 Позже, в 1891 году, Клавдий Лебедев создал акварель «Царевна Софья получает письмо князя Голицына у стен Троице-Сергиевой лавры». В 1892-м акварель была переведена в цветную литографию. (Ил. 6.) Но и здесь Софья лишена женского очарования.

Внешне отталкивающая и мужеподобная — это еще не дикая. Однако Репин изобразил Софью вдобавок ко всему еще и какой-то дикой бабой (публика и критики сразу же сравнили ее со зверем в клетке), и здесь он резко отклонился от исторических фактов, так как Софья была одной из самых цивилизованных русских женщин своего времени. По этой причине картину Репина нельзя признать исторически правдивой. Однако она правдиво и экспрессивно отражает то, что можно назвать национальной травмой или фобией подданных деспотического режима[15]. Это вера в иррациональную, дикую, жестокую и страшную сущность власти, ненасытно требующую человеческих жертв. Будучи сама бесчеловечна, эта власть стремится обесчеловечить и свои жертвы. Софья у Репина чудовищна одновременно и как жертва авторитарного террора, и как в недавнем прошлом сама представительница тирании, еще не утратившая какую-то животную силу, еще до конца не смирившаяся со своим поражением. Тараканова у Флавицкого тоже жертва политического произвола, усугубленного к тому же природным бедствием. Но, как уже отмечалось, прелесть и трогательность ее слабости утверждают ценность малого и хрупкого человеческого, не исчезающую даже перед явлением всемогущей власти и стихии.

Биологическая модель истории, которую подсознательно конструирует Репин и в которой есть что-то от механизма естественного отбора, противоположна и модели малой очеловеченной истории, к которой склоняется Флавицкий, и модели великой истории героев, на которой основывалась классическая историческая живопись, — обе эти модели эксплуатируют разные аспекты идеи цивилизации. Василий Суриков в своей композиции «Утро стрелецкой казни» (1881, Государственная Третьяковская галерея) пошел по пути, открытому Репиным в «Царевне Софье», и репрезентировал настоящую мясорубку истории, затравленных, растерзанных стрельцов и Петра, свирепо таращащего глаза, несколько напоминая мимикой репинскую Софью.

Как было показано выше, в культуре XIX столетия феминизация истории неотъемлема от ее дегероизации и гуманизации, приближения ее к частному и обычному человеку и признания его права обладать

15 Эта фобия — одна из центральных проблем книги Кевина Платта, который, впрочем, имеет в виду болезненную актуальность при патерналистском тираническом режиме темы убийства монархами своих сыновей. Платт не затрагивает вопрос о месте русских женщин в культурной памяти о терроре власти: [34].

историей. Сдержанное, стесненное развитие в русском искусстве женственных, чувствительных образов наглядно отражает некоторые глубоко укорененные основания русского исторического и художественного сознания. В какой-то степени это, конечно, традиция домостроя, лишающая женщин примечательности. Но также это преклонение перед большой историей, государственной, монархической, народной, и умаление смыслового и выразительного потенциала истории малой, приватной, эмоциональной, повседневной. «Княжна Тараканова» стала самой женственно человечной картиной русского исторического жанра, сделала отечественную историю притягательной и доступной для широкого зрителя, причем как в России, так и за рубежом.

Библиография

1. *Анисимов Е. В.* Женщины у власти в XVIII веке как проблема // Гефтер. 2013. URL: http://gefter.ru/archive/10380 (дата обращения: 25.01.2020).
2. *Ас. Б. [Вяземский П. А.]* Северная Лира на 1827 год // Московский телеграф. 1827. Ч. XIII. № 3. Февраль. С. 239–246.
3. *Белинский В. Г.* Ледяной дом. Сочинение И. И. Лажечникова. Басурман. Сочинение И. Лажечникова // *Белинский В. Г.* Полное собр. соч. В 12 т. /Под ред. и с прим. С. А. Венгерова. Т. 4. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1901. С. 29–45.
4. Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. 1838–1869: к 175-летию со дня рождения. Курск: ПОЛСТАР Курск, 2013.
5. *Гейне Г.* Письма из Берлина // *Гейне Г.* Собр. соч. В 10 т./Под общ. ред. Н. Я. Берковского и др. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1958. С. 33–90.
6. *Дмитриева С.* Понятие жанра во французской теории искусства XVIII века // Искусствознание. 2021. № 1. С. 52–65.
7. *Долгова С.* Судьба архива княжны Таракановой // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 2000/Сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 2001. С. 7–18.
8. *Долинин А.* История, одетая в роман. Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988.
9. *Забелин И.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. В 2 т. Т. 2. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М.: Типография В. Грачева и К°, 1869.
10. *Курукин И.* Княжна Тараканова. М.: Молодая гвардия, 2011.

11. *Лажечников И. И.* Последний Новик. СПб.–М.: Т-во М. О. Вольф, 1913.

12. *Лонгинов М.* Заметка о княжне Таракановой. По поводу картины г. Флавицкого // Русский архив: Историко-литературный сборник. Вып. 1. М.: Типография В. Грачева и К°, 1865. Стб. 89–94.

13. *Лонгинов М.* Княжна Тараканова. Эпизод из анекдотической хроники XVIII в. // Русский вестник: Журнал Литературный и политический. 1859. Т. 24. Декабрь. Кн. 2. С. 716–736.

14. Несколько данных для истории принцессы Таракановой (с примечаниями от Редакции) // Русская беседа. 1859. № VI. Кн. 18. С. 59–76.

15. О мнимой княжне Таракановой. Известие о пребывании в Риме в 1774 или 1775 годах неизвестной принцессы Елисаветы, именовавшей себя дочерью российской императрицы Елисаветы Петровны. Почерпнуто из оставшихся о ней сведений в Архиве Италиянского департамента бывшего Польского королевства // Русская библиотека. Т. 20/Изд. кн. Ав. Голицына. Лейпциг: В. Гаргард, 1863.

16. Пантеон российских авторов/Очерки, сопровождающие портреты русских писателей, принадлежат перу Н. М. Карамзина. Ч. 1. Тетрадь I. М.: Издание Платона Бекетова, 1801.

17. *Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии. В 12 вып. Вып. 1. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1884.

18. *Свидерская М. и др.* Лики истории в европейском искусстве XIX века [Каталог]. М.: Три квадрата, 2009.

19. Сказания князя Курбского: Ч. 1–2. Ч. 1. История Иоанна Грозного. СПб.: Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1833.

20. *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. 2-е изд. В 6 кн. Кн. 3. Т. 11–15. История России с царствования Алексея Михайловича до начала царствования Петра I. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. Польза», 1895–1896.

21. *Стасов В. В.* Верить ли? // *Стасов В. В.* Избранные сочинения. В 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 141–151.

22. *Стасов В. В.* Вставка в Академии Художеств (1867) // *Стасов В. В.* Собр. соч. Т. 1.: Художественные статьи. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Стб. 207–224.

23. *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства // *Стасов В. В.* Собр. соч. Т. 1.: Художественные статьи. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Стб. 493–698.

24. *Стасов В. В.* Тормозы нового русского искусства // *Стасов В. В.* Собр. соч. Т. 1.: Художественные статьи. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Стб. 697–836.

25. *Стасов В. В.* Художественные выставки 1879 г. // *Стасов В. В.* Собр. соч. Т. 1.: Художественные статьи. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Стб. 689–714.

26. *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Материалы и исследования. В 2 т. Т. 1. Вып. 8. От Петра Великого до смерти Николая I. М.: О. Г. И., 2002.

27. *Устрялов Н. Г.* История царствования Петра Великого: в 6 т. Т. 1. Господство царевны Софии. СПб.: Тип. II-го отделения Собств. Его Имп. Вел. канцелярии, 1858.

28. *Чаадаев П. Я.* Философические письма // *Чаадаев П. Я.* Полное собрание сочинений и избранные письма: в 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1991. С. 320–440.

29. *Чернышева М. Genre historique* во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3. С. 146–169.

30. *Чернышева М.* Национальное прошлое и настоящее в русской живописи на Всемирной выставке 1867 года // Искусствознание. 2019. № 3. С. 136–153.

31. *Bann S., Paccoud S., eds.* L'Invention du passé: Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850. T. II. Paris: Hazan, 2014.

32. *Bushkovitch P.* Power and the Historian: The Case of Tsarevich Aleksei, 1716–1718, and N. G. Ustrialov, 1845–1859 // Proceedings of the American Philosophical Society. 1997. Vol. 141. No. 2. Pp. 177–212.

33. *La Neuville F. de.* Relation curieuse, et nouvelle de Moscovie. Paris: Aubouyn et Clouzier, 1698.

34. *Platt K. M. F.* Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths. Ithaca–London: Cornell University Press, 2011.