

**Картина И.Е. Репина Царевна Софья  
Алексеевна через год после заключения  
ее в Новодевичьем монастыре, во время казни  
стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году  
«деформация» исторической живописи и реакция современников**

*Maria Chukcheeva*

European University at St.-Petersburg, Saint Petersburg, Russia

*Mchukcheeva@eu.spb.ru*

### Abstract

The article deals with Repin's first historical painting *Tsarevna Sof'ia* and the political and cultural implications of public reaction to it. Some critics marked this painting as a failure. Simultaneously, *Tsarevna Sof'ia* was perceived as an innovation in Russian history painting. Contemporaries confused the portrait's interpretation of historical events by Repin. The majority of critics considered this painting in the context not only of modern Russian historiography, but also from a psycho-physiological perspective. As this article demonstrates *Tsarevna Sof'ia* was associated at the time with the "deformation" of traditional history painting.

### Keywords

genre historique – Ilya Repin – Tsarevna Sof'ia – Russian history – psychophysiology

### Аннотация

В статье рассматривается первая самостоятельная историческая картина И. Е. Репина, а также политические и культурные подтексты реакции публики на нее. Ряд критиков характеризовал эту картину художника как неудачу. В то же время, *Царевна Софья* воспринималась как новаторство в русской исторической живописи. Современников приводило в недоумение портретная трактовка Репиным

исторического события. Большинство критиков рассматривало это полотно не только в контексте современной историографии, но и с точки зрения психофизиологии. Статья демонстрирует каким образом «Царевна Софья» Репина деформировало историческую картину.

### Ключевые слова

исторический жанр – Илья Репин – Царевна Софья – русская история – психофизиология

В 1879 году, на седьмой выставке Товарищества передвижных художественных выставок была показана историческая картина И.Е. Репина – *Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году* (илл 1), ставшая одним из самых её заметных экспонатов. Немалое число критиков, друзей и коллег мастера расценили первый самостоятельный опыт художника в исторической живописи как неудачу, в отзывах подчеркивали, что Репин – не является историческим живописцем. К тому моменту за ним уже закрепилась репутация создателя *Бурлаков на Волге* (1873) и от художника ожидали сильных произведений как с точки зрения выбора сюжетов, так и технического исполнения. В тоже время, ряд рецензентов оценивал *Царевну Софью* как новаторство в русской исторической живописи. В этой статье я попытаюсь продемонстрировать, что провоцировало современников Репина в его первой исторической картине и в чем заключалось новаторство *Царевны Софьи*, а также предложу новую интерпретацию этого произведения.

Несмотря на то, что *Царевна Софья* является одним из примечательных произведений Репина, она привлекает меньше внимания исследователей, в отличие от других хрестоматийных работ мастера. В основном картина анализировалась учеными с точки зрения формального метода<sup>1</sup> или в рамках технологической экспертизы.<sup>2</sup> Предшественники лишь под-

1 См., например, обстоятельное исследование О.А. Лясковской: О.А. Лясковская, *Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество*. [1844–1930]. (Москва: Искусство, 1982), 140–148.

2 М.П. Винокурова, Рентгенологическое изучение некоторых произведений И.Е. Репина, *Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей: научный реферативный сборник Вып. 1* (1979): 15–16.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 1 Репин И. Е. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879. Государственная Третьяковская галерея. Москва

робно рассмотрели историю создания *Царевны Софьи ...*,<sup>3</sup> но интерпретаций картины на ее основе не предлагали. В 2018 году в рамках образовательной программы Государственной Третьяковской галереи, приуроченной к ретроспективе Репина, историк А.И. Филюшкин в лекции, посвященной репинской *Царевне Софье* предположил, что она связана с народными поверьями о царевне Софье, однако нет свидетельств того, что Репин при создании своей картины следовал каким-то представлениям, существовавшим в народной среде.<sup>4</sup> Помимо этого, историк считает, что в этой картине художник не ориентировался на позицию официальной историографии по отношению к царевне (т.е. как властолюбивой женщины, которая пыталась занять царский престол вместо Петра I), потому образ Софьи, переданный Репиным на картине, можно трактовать как изображение несчастной политической жертвы петровских реформ.<sup>5</sup> Однако следует отметить, что Филюшкин не анализировал в лекции современные Репину исторические труды. Кроме того, необходимо обратить внимание на то, что историк не учитывал существование в творчестве Репина еще одного рисунка, посвященного царевне Софье,<sup>6</sup> который свидетельствует, что художник скорее видел в ней равного Петру I политического деятеля.

Британская исследовательница М.М. Гилкрест, в русле феминистского искусствознания, еще в 1990-е годы предложила совершенно другой взгляд на репинскую *Царевну Софью*, связав ее с актуальным для той поры женским вопросом, а также с судом над участницами процесса пятидесяти 1877 года и делом Веры Засулич по покушению на убийство генерала Ф.Ф. Трепетова 1878 года. При этом, Гилкрест делает существенную оговорку, что произведение художника скорее всего не является прямой аллюзией на эти политические события.<sup>7</sup> Однако, женский вопрос оче-

3 Довольно обстоятельно историю создания *Царевны Софьи* рассмотрел И.С. Зильберштейн, см.: Зильберштейн И.С., Подготовительные работы к *Царевне Софье* (1878–1880). Грабарь И.Э., Зильберштейн И.С. (ред.), *Репин. (1844–1930)*. Т.1. (Москва: Издательство Наук СССР, 1948): 154–166.

4 Историк не говорит о том, когда в народе сложились представления о царевне Софье как о мученице и заступнице, потому достаточно трудно судить о том, насколько эти сведения могли быть известны Репину. См: Филюшкин А.И., *Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее 23 марта 2019*. Видеозапись, способ доступа, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=IbnGchr2\\_Yc&t=2978s](https://www.youtube.com/watch?v=IbnGchr2_Yc&t=2978s) (последняя дата обращения: 9.04.2021).

5 Там же.

6 Об этом рисунке подробно будет сказано ниже.

7 M.M. Gilchrist, *Images of Petrine Era in Russian history painting*. (Ph.D. diss., University of St. Andrews, 1994), 218–219.

видно оказал существенное влияние на современную Репину историческую науку, что спровоцировало изучение социального положения женщины в Древней Руси и интерес историков к личности царицы Софьи и ее политической роли. Представляется, что в рамках современных Репину исторических исследований о царице Софье и следует рассматривать анализируемую картину.

Предшественники отмечали, что для Репина было важно передать исторический характер Софьи и что он много работал над выражением ее лица (для того, чтобы добиться точного выражения он создал несколько этюдов с разных моделей, в частности Е.И. Бларамберг-Апрелевой и В.С. Серовой).<sup>8</sup> О.А. Ляковская предполагает, что, «в картине запечатлена несколько примитивная, безудержная ярость,»<sup>9</sup> имея в виду значение которое придал Репин царице. Однако, описывая психологическое состояние царицы Софьи, исследовательница опирается скорее на собственное восприятие работы художника, но при этом не анализирует реакцию современников Репина, которые по-разному трактовали выражение лица царицы. В ту пору, когда Репин писал первое историческое полотно, новый расцвет переживала старинная наука чтения характера по выражению лица – физиогномика, которой художник чрезвычайно увлекался в те годы,<sup>10</sup> потому можно говорить о том, что разработка выражения лица Софьи имела под собой научные обоснования. Ниже, проанализировав картину Репина, я продемонстрирую, опираясь на источники, что скорее всего художник ориентировался при создании *Царицы Софьи* на фотографии брата Надара – Андриана Турнашона,<sup>11</sup> сопровождавшие труд врача-психиатра, невролога Г. Дюшенна-де Булоня *Механизм человеческой физиогномики* (1862). Как справедливо отмечает Т.Л. Карпова, труд Дюшенна получил широкую известность в русском обществе во второй половине XIX века.<sup>12</sup> Кроме того, я попытаюсь показать, какое влияние

8 Ляковская О.А., *Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество*. [1844–1930], 141–144.

9 Там же, 144.

10 В своих воспоминаниях он описывает одно из посещений квартиры И. Н. Крамского: Рационалист в искусстве, Крамской и обстановкой в своей квартире был оригинален, прост и скромно. Главным украшением в их зале был большой серый холст с нашпиленными на него портретами товарищей – членов первоначальной артели. Эти портреты были так превосходно нарисованы, что я не сводил с них глаз. Увлекаясь тогда физиогномикой, я даже по портретам невольно определял для себя характер тех оригиналов. (Воспоминания И. Е. Репина о Чистякове. См.: Чистяков П.П., *Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]*. 1832–1919, (Москва: Искусство, 1953), 475-.)

11 Эти фотографии сейчас оцениваются как важная веха в истории фотографии.

12 См.: Карпова Т.Л., *Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX века: Опыт*

могли оказать работы Ч. Дарвина и других ученых на восприятии картины современниками.

На антропологизм репинских исторических картин обращал внимание А.А. Бобриков. Ученый скорее интуитивно рассматривает исторические картины художника через сравнение персонажей его полотен с хищниками и сопоставляет подход Репина к презентации деятелей прошлого с сочинениями Ч. Ломброзо. Он подчеркивал (без опоры на источники), что для Репина было важно выявить тип хищника-правителя, жаждущего власти. Также Бобриков полагает, что для Репина не имеет никакого значения каких политических идей, придерживаются исторические деятели.<sup>13</sup> Однако, как будет показано в тексте, для Репина были существенны политические идеи и мировоззрение исторических персон.

В заголовок настоящей статьи я поместила словосочетание «деформация исторической живописи»,<sup>14</sup> поскольку *Царевна Софья* ... представляет собой яркий пример нарушения жанровых конвенций исторической картины. В частности, Н.А. Яковлева дает репинской *Царевне Софье* характеристику исторического портрета.<sup>14</sup> В XIX столетии такое определение к картине Репина не употреблялось, однако портретная трактовка изображенного исторического события, как справедливо заметила исследовательница, действительно несколько раздражала современников Репина.<sup>15</sup> *Царевна Софья* – представляет скорее пример, формирующейся в России в 1860–1870-е годы, исторической картины нового типа – «исторического жанра» («genre historique»), с которой ее связывала Е.К. Валкенир.<sup>16</sup> Новая жанровая модификация возникла во Франции в 1820–1830-е годы и прежде всего ассоциируется с творчеством Делароша. Современники Репина отмечали, что он является последователем французского мастера в России и что задача современной исторической картины является передача психологического состояния главного персонажа. Однако, попытка Репина создать произведение «исторического жанра» виделась

*самопознания личности.* (Санкт-Петербург: «Алетейя»; Москва: Государственный институт искусствознания, 2000), 100–101.

13 См.: Бобриков А.А., *Другая история русского искусства.* (Москва: Новое литературное обозрение: Российский институт истории искусств, 2012), 409, 412–413, 425–426.

14 См.: Яковлева Н.А., *Русская историческая живопись.* (Москва: Белый город, 2005), 310.

15 Там же.

16 См.: Valkenir E.K., *Ilya Repin and the World of Russian Art* (New York: Columbia University Press, 1990), 89.

ошибочной и неудачной,<sup>17</sup> поскольку художник, по-видимому, переборщил с передачей эмоционального состояния царевны.

Реконструируя реакцию на «Царевну Софью» Репина, я продемонстрирую каким образом картина была связана с актуальными дискуссиями по психологии и физиологии той поры, а также как это соотносилось с интересом историков к изучению психологии исторических деятелей прошлого, опираясь на инструментарий интеллектуальной истории. Наконец, мне бы хотелось проследить с какого момента современный естественнонаучный контекст перестал быть столь актуален при восприятии первой репинской исторической картины.

### 1 Возникновение интереса у Репина к русской истории. Образ Царевны Софьи в русской исторической науке и в творчестве художника

Прежде, чем я перейду к анализу восприятия *Царевны Софьи* современниками следует вкратце напомнить историю ее создания, также необходимо будет обратиться к репинскому пониманию русской истории.

Репин заинтересовался сюжетами из национального прошлого после возвращения из пенсионерской поездки за границу, когда поселился с семьей в Москве в 1877 году. Исследователи творчества мастера неоднократно отмечали его увлечение памятниками старины Москвы и Подмосковья, которое сформировалось под влиянием дружественных коллег: В.Д. Поленова, В.М. Васнецова и В.И. Сурикова.<sup>18</sup> В одном из писем к И.Н. Крамскому художник подчеркивал: «Для всего я найду, для проверок, материал в Москве и окрестностях.»<sup>19</sup> Выбор Репина изобразить царевну

17 [Б. а.], В.Г. Шварц. *Живописное обозрение* № 52. 27 декабря (1880): 519.

18 См., например: Москвинов В.Н., *Репин в Москве* (Москва: Госкультпросветиздат, 1954), 32–42; Грабарь И.Э., *Репин*, Т. 1. (Москва: Издательство Академии наук СССР, 1963–1964), 203–204; Юденкова Т.В., *Илья Репин*. (Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2019), 3–4.

19 Письмо И.Е. Репина И.Н. Крамскому (№ 109) от 13 января 1878 г. См.: *Переписка И.Н. Крамского*. Т. 2. Переписка с художниками. (Москва: Искусство, 1954), 360.

В частности, о своих прогулках упоминал и сам Репин, в одном из писем к Стасову: «Я все езжу и хожу пешком по окрестностям Москвы (в компании с Поленовым и Левицким, а иногда и Васнецов). Какие места на Москве-реке! Какие древности еще хранятся в монастырях, особенно в Троице-Сергии и Саввинском.» (Письмо И.Е. Репина к В.В. Стасову от 9 июля 1878 г. *И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка* [Т.] 2: 1877–1894. (Москва; Ленинград: Искусство, 1948), 34.

Софью был поддержан Крамским, который подчеркивал: *Царевна Софья вещь нужная, благородная (хотя очень трудная для самого большого таланта).*»<sup>20</sup>

Поскольку современная Репину историческая картина – «исторический жанр» претендовала на «научный» подход, художники той поры довольно тщательно начинают изучать обстоятельства выбранных ими для изображения исторических эпизодов.<sup>21</sup> Репин не был исключением. Он стал работать над картиной после посещения Новодевичьего монастыря, куда царевна была заключена в 1689 году после второго Стрелецкого бунта. В письме к В.В. Стасову от 14 декабря 1877 года, он так описывает свой поход:

Я все еще не начал серьезно выполнять ни одну из своих идей, которых все прибавляется. Теперь еще Софью царевну начал.

В Новодевичьем монастыре сидит. Монастырь этот у меня в соседстве; ходил я туда, но келью мне не показали, – говорят, что ее не существует; в гиде обозначено, что ее показывают; не знаю, чему верить; но кажется, что нет ее, ибо что же у нас может уцелеть интересное?<sup>22</sup>

Репин делает любопытную оговорку о том, что интересные памятники русской старины не сохраняются. Довольно трудно понять, что именно Репин вкладывал в свой риторический вопрос, поскольку сам неодно-

20 Письмо И. Н. Крамского к И. Е. Репину от 21 января 1878. *Переписка И. Н. Крамского*. Т. 2. Переписка с художниками, 361.

21 Об особенностях исторического жанра существует довольно обширная литература, об ориентировке на «документальность», археологическую точность и пр., см., например: Chaudonneret M.-C., «Du 'genre anecdotique' au 'genre historique'»: Une autre peinture d'histoire. *Les années romantiques: La peinture française de 1815 à 1850*. (Paris: Réunion des musées nationaux; Nantes: Musée des beaux-arts de Nantes, 1995), 83–84; «Siegfried S.L., Ingres and the Theatrics of History Painting». *Word & Image* 16. no. 1 (2000): 59; Чернышева М.А., «Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа.» *Искусствоведение* № 3 (2017): 149–151. О русской ситуации, см.: Чернышева М.А., Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве. *Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik*, Jg. 62. N. 1 (2017): 89; Чукчеева М.А., Формирование исторического жанра в России в 1860-е годы и творчество В.Г. Шварца. *Художественная культура*. № 1 (2017). Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/prikladnaya-kulturologiya/5224.html>

22 Репин И.Е. Стасову В.В. от 14 декабря 1877 г. *И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка* [Т.] 2: 1877–1894, 25.



кратно упоминал о множестве сохранившихся интересных исторических объектов на территории Москвы и её окрестностей. Соблазнительно предположить, что Репин имел в виду сохранность памятников, которые связаны с проблемными событиями русской истории.

Помимо изучения места разворачиваемого на картине события, известно, что художник во время написания *Царевны Софьи* обращался за консультациями к критику Стасову.<sup>23</sup> Кроме портретов Софьи Алексеевны (к которым я обращусь позднее, при анализе реакции современников), Стасов подбирал и посылал Репину, в том числе, письменные источники и научную литературу. Художник интересовался тем, что писали о царевне современники, иностранные послы и путешественники,<sup>24</sup> а также просил достать ему *Похвальные оды* Сименона Полоцкого и Сильвестра Медведева, которые подносились Софье Алексеевне.<sup>25</sup> Очевидно, эти материалы были необходимы Репину как для изучения характера сестры Петра I, понимания отношения к ней современников, так и для выяснения её внешнего облика.

Кроме того, сохранились сведения о посещении Репиным Оружейной палаты для изучения предметов старины, где он работал бок о бок с влиятельным историком той поры С.М. Соловьевым – автором труда *История России с древнейших времен* (1851–1879). Художник оставил об этих обстоятельствах воспоминания в *Далеком и близком*:

Поселившись в Москве в 1877 году, я был увлечен историческими сюжетами; для них мне понадобилось работать в Оружейной палате, а директором ее был в то время Сергей Михайлович Соловьев, известный историк, отец Владимира Сергеевича.

В Москве, даже в ученых учреждениях, даже в библиотеках и музеях, принимают также радушно, как в семейных домах. Я это испытал в Оружейной палате. Так как я попросил достать для меня из витрин драгоценности не только исторически, но и вещественно неоценимой стоимости, то Сергей Михайлович указал мне место для

23 Тому как Стасов давал консультации Репину подробное внимание уделила А.В. Чистякова. В том числе, опираясь на переписку она рассмотрела за какими сведениями художник обращался к критику во время работы над *Царевной Софьей*,” см.: Чистякова А.В., Работа В. В. Стасова в отделении искусств Публичной библиотеки. *Труды*, III, №6 (1975), 212.

24 И.Е. Репин В.В. Стасов. *Переписка*. [Т.] 2: 1877–1894, 38.

25 Там же, 41.

устройства моего этюда недалеко от своего стола, за которым сидел он один и сосредоточено писал.<sup>26</sup>

Как видно из приведенной цитаты у художника была возможность изучить исторические артефакты, для того чтобы потом с «археологической» точностью воспроизвести антураж на картине. Но несмотря на это свидетельство, нельзя утверждать, что Репин обсуждал сюжет своего будущего полотна с Соловьевым.

Репин писал *Царевну Софью* чуть больше года – относительно короткий срок для создания исторической картины. 24 января 1879 года Репин сообщал в письме к П.П. Чистякову об окончании *Царевны Софьи* и отмечал следующее:

... должен признаться, что ни одна из прежних картин не удовлетворяла меня так, как эта; эту мне удалось сделать очень близко к тому, как я ее воображал, и даже закончить, насколько я мог.<sup>27</sup>

На картине изображена царевна Софья Алексеевна, заточенная в келье Новодевичьего монастыря вместе с девочкой-послушницей, сидящей на заднем плане. Запечатлённый на картине исторический момент относится ко времени третьего стрелецкого бунта 1698 года, когда стрельцы хотели привести царевну к власти (сохранились недостоверные сведения о чтении письма принадлежащего якобы перу Софьи, в котором она призывала стрельцов к бунту и к свержению Петра I<sup>28</sup>). По приказанию Петра, после подавления бунта, в разные дни около двух сотен стрельцов были повешены перед окнами кельи царевны Софьи. По свидетельствам

26 Репин И.Е., *Далекое близкое*. (Москва; Ленинград: Искусство, 1944), 350. Следует обратить внимание на то, что фрагмент с воспоминаниями Репина о Соловьеве был включен в ограниченное количество изданий «Далекого и близкого.»

27 Письмо И.Е. Репину П.П. Чистякову от 24 января 1879 г. См.: Чистяков П.П., *Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]*. 1832–1919, 94.

28 В частности, Аристов обращает внимание на то, что слухи о письме, написанной рукой Софьи, ходили по Москве. Письмо это было доставлено стрельцам Васьюкой Тумой. См.: Аристов Н.Я., *Московские смуты в правление царевны Софьи Алексеевны* (Варшава: тип. Варшавского учебного округа, 1871), 155. А. Г. Брикнер в сочинении 1902–1903 годов, посвященном Петру I, отмечает, что это письмо не сохранилось или не найдено. Сведения об этом письме известны только из рассказов пытаемых стрельцов. см.: Брикнер А.Г., *Иллюстрированная история Петра Великого*. Т. 1. (Санкт-Петербург: Издание П. П. Сойкина, 1902–1903), 301–302.

историков XIX века, например, Н.Я. Аристова, трех зачинщиков бунта повесели под самыми окнами кельи царевны, вручив в их руки челобитные.<sup>29</sup> На картине как раз можно увидеть силуэт фигуры одного из стрельцов-зачинщиков, которая виднеется за окном кельи. После подавления восстания 1698 года, Софья была подстрижена в монахини под именем Сусанны; до своей кончины в 1704 году, она жила, заточенной в келье под строгим надзором.

В подчеркнуто длинном<sup>30</sup> и вполне характерном для академических исторических картин названии<sup>31</sup> обозначено, что Софья была заключена в монастырь за год до бунта 1698 года. Однако и во времена Репина было хорошо известно, что заключение царевны произошло после второго стрелецкого восстания 1689 года, то есть за девять лет до изображенных на картине событий. По-видимому, художник запутался в хронологии исторических событий XVII столетия и поместил в название ошибочный факт о заточении Софьи. На эту путаницу в датах обращали внимание и современники художника. Так, критик консервативных *Московских ведомостей* С.В. Флеров отмечал:

Прежде всего здесь есть какое-то недоразумение в цифрах и событиях. Казнь стрельцов действительно происходила в 1698 году, но это было не чрез год после заключения царевны Софии в Новодевичий монастырь. Заключение совершилось за девять лет пред этим, в 1689 году, когда, после казни Шакловитого, Петр писал “государю братцу,” что пришед в меру возраста своего, “не изволяет быть третьему зазорному лицу, сестре нашей, в титлах и расправе с нашими двумя мужскими особами.” Не будем настаивать на этом недоразу-

29 Аристов Н.Я., *Московские смуты в правление царевны Софии Алексеевны*. (Варшава: тип. Варшавского учебного округа, 1871), 157.

30 Художник и критик А.З. Ледаков высмеивал длину названия картины: «Г. Репин изобразил, “Царевну Софию,” как гласит каталог, через (вероятно спустя) год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги” (фу, какое нескончаемое название).» (Худ. А. Л. [Ледаков А. З.], 7-я передвижная выставка. <sup>non-matching quotation mark</sup> Товарищество передвижных выставок). *Санкт-Петербургские ведомости*, № 89. 31 марта (12 апреля) (1879): 1).

31 Ср., например, с названием программы по исторической живописи на большую золотую медаль, заданную советом Императорской Академии художеств в 1861 году: *1433-й год на свадьбе великого князя Василия Васильевича Тёмного великая княгиня Софья Витовтовна отнимает у князя Василия Косого, брата Шемяки, пояс с драгоценными камнями, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому, которым Юрьевичи завладели неправильно.*

мении. Фигура стрельца, висящего на картине г. Репина с наружной стороны окна кельи доказывает, что дело идет о 1698 годе.<sup>32</sup>

Замечу, что Репин несколько раз обращался к образу царевны Софьи, как предводительницы стрельцов. В частности, по заказу Ричарда Витенса в 1880 году Репин выполнил рисунок *Стрельцы клянутся в верности Царевне Софье* (Илл. 2). Этот рисунок сопровождал публикацию американского посла в России Юджина Скайлера о петровском времени в журнале *Scribner's Monthly an Illustrated Magazine for the People*.<sup>33</sup> Через три года рисунок был помещен в еженедельнике *Живописное обозрение*,<sup>34</sup> вероятно, с комментарием самого художника.<sup>35</sup> Сюжет рисунка, по-видимому, относится либо к событиям второго стрельцкого бунта 1689 года, когда царевна призывала Стрельцов присягнуть ей, перед тем как она будет заключена в Новодевичий монастырь, либо к моменту, когда она уже была заточена в монастырской келье, хотя это и противоречит историческим фактам.<sup>36</sup> Софья изображена на рисунке, стоящей и держащей

32 \*\*\* [Флеров С.В.], Передвижная выставка. *Московские ведомости* № 95. 16 апреля (1879): 3.

33 Sophia's appeal to his partisans. *Scribner's Monthly an Illustrated Magazine for the People*, Vol. 20. (August, 1880). P. 576.

Об этом рисунке и истории его создания, см.: Зильберштейн И.С., Подготовительные работы к «Царевне Софье» (1878–1880). Грабарь И.Э., Зильберштейн И.С. (ред.), *Репин. (1844–1930)*. Т.1, 164.

34 Репин И.Е. Стрельцы клянутся в верности царевне Софье. *Живописное обозрение* № 46 (1883): 306.

35 И.С. Зильберштейн предполагает, что текст описания к рисунку в «Живописном обозрении» сделал сам Репин: Зильберштейн И.С. Подготовительные работы к «Царевне Софье» (1878–1880). Грабарь И.Э., Зильберштейн И.С. (ред.), *Репин. (1844–1930)*. Т.1, 165. Однако, совершенно непонятно на чем основывается ученый, делая такой вывод.

36 Трактовка сюжета разнится среди современных Репину обозревателей. В описании рисунка, помещенного в «Живописном обозрении» предполагается, что он иллюстрирует следующий эпизод: «Софья изображена им уже в монастырском заточении. В отсутствии Петра она затевает против него новые козни и заговоры. Пользуясь темнотою ночи, преданные царевне стрельцкие головы, приходят к ней клясться в верности. С крестом в руках встречает их на лестнице, в сенях монастыря, сама царевна. Горячие речи льются с уст её, зажигая сердца стрельцов, в которых давно накопилась злоба против Петра. Судорожно сжимает она в руке своей крест, которым клянется не выдавать тех, кто пойдет за одно с нею. И стрельцкие головы, высоко поднимая с двуперстным сложением, на том же кресте клянутся ей в верности» (Царевна Софья и стрельцы Софьи, 310). В «Историческом вестнике» анонимный автор заметки о репинском рисунке, анализируя его, пишет о событиях второго

в руках крест перед своими соратниками, поднимающих вверх руки, которые сложены в двуперстное знамение. Облик царевны на рисунке (на котором она представлена вполне миловидно) существенно отличается от того, который был запечатлен художником на картине 1879 года, где она имеет скорее мужеподобные черты.

Позволю себе напомнить, что события третьего стрелецкого бунта привлекали внимание и В.И. Сурикова, начавшего работу над *Утром стрелецкой казни* в 1878 году, то есть в то же время, когда Репин работал над своей *Царевной Софьей*. Однако Суриков завершил работу над своим историческим полотном спустя три года, в 1881 году. Нередко эти работы рассматриваются исследователями вместе, чтобы сравнить подходы художников к исторической живописи.<sup>37</sup> Подчеркну, что, в это время, многих русских художников особенно привлекает начало царствования Петра I, когда произошел коренной разрыв с допетровской Русью, то есть тем самобытным периодом отечественного прошлого, когда по представлениям русского общества XIX столетия, царь и народ были едины. Во второй половине XIX века начинают несколько по-новому, смотреть на Россию до реформ Петра I, в том числе писать о влиянии Запада на Россию, которое носило ненасильственный характер. Следует обратить внимание на характеристику Репина этого переломного времени, высказанную им в письме к Стасову от 18 декабря 1878 года:

Да, чиновничество! Чиновничество! Что ни говорите, а это одно из дел Петра. Он укрепил Россию, отдал ее в холопство иноземцам; Россия перестала мыслить, чувствовать и делать по-своему, сознательно. Её превратили в ученого автомата, в бессловесного холопа. Каждый бездарный немец стал полным господином и просветителем России ... Даровитые люди умолкли надолго. “Преказали” [sic!] – получило всю мощь.

И до Петра не были глупы наши предки <...>, они учились у иностранцев же, заимствовали также многое; но свободно; выбирали даровитых людей оттуда и эти люди относились к ним с уважением и старались сделать, что от них требовали, и создали превосходные вещи, каких они нигде у себя в Европе не создавали. С Петра совсем другое: каждый немецкий солдат, бездарный и полуграмот-

стрелецкого бунта. См.: [Б.а.], По поводу картины Репина “Царевна Софья приводит к присяге стрельцов.” *Исторический вестник*, Т. XV (Март 1884): 698.

37 Среди ранних примеров сопоставления обеих картин, см.: Гр. [Грабарь И.Э.], Третьяковская галерея “Царевна Софья.” *Нива*, № 2 (1896): 41.

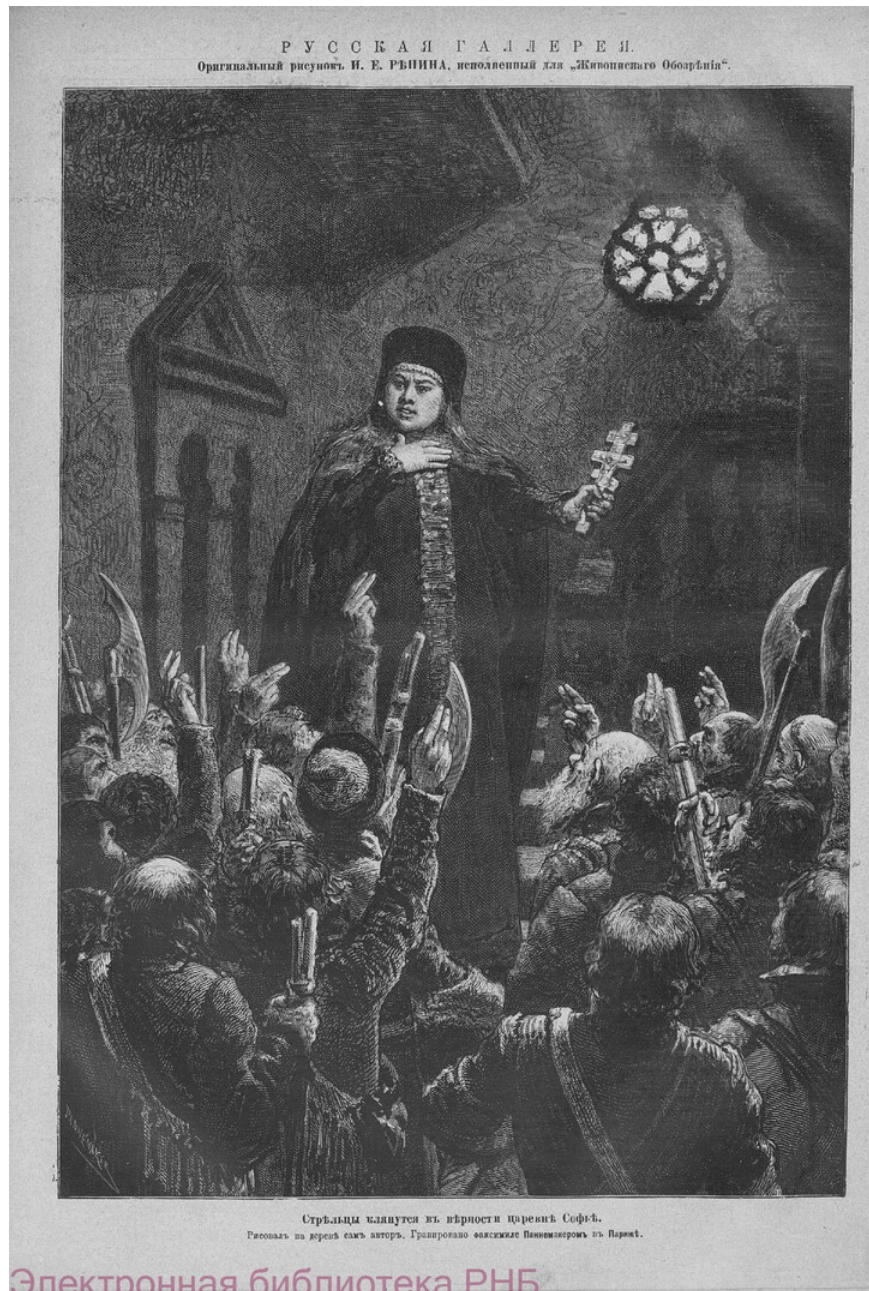


иллюстрация 2 Репин И. Е. 1883. Стрельцы клянутся в верности царевне Софьи. Живописное обозрение. № 46, 309

ный, воображал себя великим цивилизатором, просветителем русского невежества. <...> И вышел полный разлад с народной жизнью, презренной, втопанной в грязь. Общенья никакого, интересов общих ни-ни. Иноземные господа и русские холопы, и всякий русский чиновник уже старался казаться иноземцем, иначе он не господин. Сколько этого еще до сих пор!!<sup>38</sup>

Гилкрест, опираясь на это письмо, считает, что оно является ключом к интерпретации *Царевны Софьи* Репина. Исследовательница предполагает, что этот взгляд на историю допетровского времени художник, скорее всего, заимствует у славянофила К.С. Аксакова. На этом основании Гилкрест делает вывод о том, что Репин положительно относился к Софье, выражая тем самым антипатию к Петру I, и симпатии к его предшественникам.<sup>39</sup>

В ту пору, когда Репин пишет *Царевну Софью*, очевидно под влиянием «женского вопроса» появилось весьма внушительное количество исторических трудов, посвященных социальному положению женщины в Древней Руси. Кроме того, историки в эти годы начинают проявлять интерес к личности царевны Софьи и предлагают новые оценки ее деятельности, как правительницы.

До второй половины XIX века личность Софьи Алексеевны, оценивалась официальной историографией преимущественно негативно, часто отмечался её блестящий ум, но при этом порицалось властолюбие и сладострастие.<sup>40</sup> Этот взгляд был связан с просуществовавшим полтора столетия культом Петра I, сложившимся еще при его жизни. Подробное изучение периода регентства Софьи, как отмечает английская исследовательница Л. Хьюз, началось с *Истории России с древнейших времен* (1851–1879) Соловьева.<sup>41</sup> Соловьев дал следующую характеристику значению Софьи для русской истории:

Древнее русское общество употребляло известные материальные сдержки в помощь нравственным: так, люди знатные и достаточные держали своих жен и дочерей взаперти, в теремах. Теперь это затвор-

38 И.Е. Репин В.В. Стасову от 18 декабря 1878 г. См.: *И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка* [Т.] 2: 1877–1894, 42.

39 Gilchrist M.M., *Images of Petrine Era in Russian history painting*. [Doctoral dissertation] University of St Andrews, 1994, 217.

40 Хьюз Л. *Царевна Софья* (Санкт-Петербург: Гранд, 2001), 330–333.

41 Там же.

ничество начало прекращаться. Но как никакая тюрьма не воспитывает, ни готовит для свободы, не развивает и не укрепляет сил, так и терем не воспитал русской женщины для ее нового положения, не укрепил ее нравственных сил, а с другой стороны, общество не подготовилось еще к ее принятию, не могло представить ей чисто нравственных сдержек, как не представляло их и для мужчины. Пример исторической женщины, освободившейся из терема, но не вынесшей из него нравственных сдержек и не нашедшей их в обществе, представляет богатырь-царевна Софья Алексеевна.<sup>42</sup>

Сходную оценку с Соловьевым о значении Софьи для русской истории высказывал и известный специалист по истории быта И.Е. Забелин в *Домашнем быте русской царицы в XVI–XVII столетиях* (1869), в котором он характеризует период ее правления как византийское время в русской истории.<sup>43</sup> Историк подчеркивал, что Софья подобно византийским женщинам «смелою рукою взялась делать царское дело».<sup>44</sup> Очевидная реабилитация царевны Софьи началась с работы Н.Я. Аристова *Московские смуты во время правления царевны Софьи*, опубликованной в 1871 году в Варшаве. Как заметила Хьюз, в этой работе были предложен совершенно новый взгляд на известные источники, отличный от предшествующей историографической традиции.<sup>45</sup> Аристов утверждал, что:

Софии <...> не приходило в голову свергнуть Петра с престола, она хотела удержать право на правление наравне с Петром, и едва ли бы стала присваивать себе власть, если бы брат ее от одной матери, Иоанн Алексеевич, не был “скорбен главою”, как об нем выражаются его современники.<sup>46</sup>

Однако точка зрения Аристова была раскритикована. Как предполагает Хьюз, это было связано с пережитками культа Петра I, которые усилились в обществе накануне его 200-летнего юбилея.<sup>47</sup> Из письма Репина, в кото-

42 Соловьев С.М. *История России с древнейших времен*, Кн. VII. Т. 13–14 (Москва: Мысль, 1991), 430.

43 Забелин И.Е. *Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетий* (Новосибирск: Наука. Сибирское отделение. 1992), 83.

44 Там же.

45 Хьюз Л. *Царевна Софья*, 335.

46 Аристов Н.Я., *Московские смуты в правление царевны Софьи Алексеевны*, 156.

47 Хьюз Л., *Царевна Софья*, 335.





ИЛЛУСТРАЦИЯ 3  
Молво Р. Царевна Софья и  
стрельцы. Золотов В. А. Исто-  
рия России в картинах. Вып.  
1–8. – СПб., 1865

ром он справлялся у Стасова по поводу внешнего вида Софьи, известно, что художнику было знакомо исследование Аристова, в котором, по мнению художника, было собрано наибольшее количество сведений о времени её регентства.<sup>48</sup>

Очевидно, что из-за устойчивой негативной оценки Софьи в историографии её образ достаточно редко фигурировал в визуальной культуре до появления картины Репина. В качестве редких примеров, можно вспомнить иллюстрации, созданные для популярного издания педагога, пионера наглядного обучения в России В.А. Золотова – *История России в картинах* (1863–1871), на которых встречается несколько сцен, где фигурирует царевна Софья (илл., 3, 4). Тем не менее, в исторической живописи, репинская картина явилась одной из первых, где Софья Алексеевна выступает как главный персонаж.<sup>49</sup>

48 Репин отмечал в письме следующее: «Если Вы справляетесь о цвете волос Софьи, то кстати справьтесь о ее росте; она у меня небольшого роста, а этого я, сколько теперь ни ищу, нигде не нахожу. Я думаю даже, что вряд ли можно ещё что-нибудь найти, я все перечитал; у Аристова всё собрано» (*И. Е. Репин В. В. Стасов. Переписка* [Т.] 2: 1877–1894, 41.).

49 К.Д. Флавицкий также думал разрабатывать сюжет, который был заказан неким графом С. Орловым, где Царевна Софья должна была быть заключена в тюрьме и глядеть на повешенных стрельцов, однако, этот план не был осуществлен художником, см.: Личное дело К.Д. Флавицкого. Русский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп.14. Д.7-Ф. лл. 52–53. Также за год до появления репинского полотна, И.А. Пелевин написал картину «Боярин Троекуров читает царевне Софье указ о заточении ее в монастыре», которую готовили к отправке на Всемирную парижскую выставку. (Местоположение неизвестно).



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 4  
Негодаев Н. Прием Польских послов. Золотов В. А. История России в картинах. Вып. 1–8. – СПб., 1865

На картине Репина царевна Софья представлена портретно, в полный рост. Она стоит, облокотившись на стол и смотрит прямо на зрителя, скрестив на груди руки (возможно, позу, в которой стоит царевна Софья, можно расценивать как иконографически близкую к одному из изводов позы меланхолии).<sup>50</sup> Предположу, что, следуя за оценками историков, характеризовавших Софью как человека, который порвал с традиционным социальным положением женщины в допетровское время, Репин придает Софье мужские черты и повадки.<sup>51</sup> На необычное положение фигуры царицы на картине, в частности, обратил внимание критик Флевров:

С первого раза вам может показаться, что Софья стоит; всматриваясь пристальнее вы замечаете, что она прислонилась к углу стола, несколько присела на него. О вкусах не спорят. Мы лично думаем,

50 Человек, стоящий со скрещенными руками встречается на обложке книги Р. Бертон «Анатомия Меланхолии» (издание – 1628). Эта поза стала распространенной как маркер меланхолии в царствование королевы Елизаветы. Подробнее об этом, см.: Strong R., *The Elizabethan Malady. Melancholy in Elizabethan and Jacobean Portraiture. Apollo* Vol. 79, no 26 (1964): 264–269. Впоследствии эта поза встречалась в искусстве романтизма, см., например: Pressly W.L., Gilbert Stuart's "The Skater": An Essay in Romantic Melancholy. *American Art Journal*, Vol. 18, no 1. (1986): 43–51.

51 Прототипом для фигуры Софьи, как предполагает И.С. Зильберштейн была С.А. Бове, с которой Репин делал по-видимому подготовительные рисунки, см.: Зильберштейн И.С., Подготовительные работы к «Царевне Софье» (1878–1880). Грабарь И.Э., Зильберштейн И.С. (ред.), *Репин. (1844–1930)*. Т.1, 160.

что эта поза, сама-по-себе несколько фамилиарная, выгодна в картине лишь для мужских фигур, где в силу условий костюма, открытые ноги ни на одну минуту не могут возбуждать недоумения о действительном положении тела.<sup>52</sup>

Как видно, Флеров обращает внимание зрителя на неприличность, особенно для женщины, позы, в которой стоит царица Софья. В связи с этим весьма любопытным представляется, что Третьяков, в одном из писем за несколько месяцев до окончания картины предлагал Репину, альтернативный вариант положения тела царицы, куда более шаблонный, но, по-видимому более приличный для женщины:

Если Вы добрейший и любезнейший Илья Ефимович, оставились [sic!] писать Софью в царской одежде, то мне кажется следует ей дать в руку ручное зеркало (других тогда трудно иметь было, в особенности в монастыре), которое могла быть судорожно сжато и опущено; другая рука могла бы схватиться за стол или иное что; тогда фигура вышла бы еще выразительнее и энергичнее, а то со сложенными руками может быть похоже на позировку. <...> Я полагаю зеркало необходимым потому, что желала посмотреть на себя похожа ли еще на царицу? а ручные зеркала есть вероятно старинные интересные.<sup>53</sup>

Третьяков отмечает, что зеркало необходимо Софье для понимания того «похожа ли [она] еще на царицу». В связи с этой оговоркой, следует вспомнить живописную традицию *vanitas*, которая была распространена в европейском искусстве в XVI–XVII веках. Одним из часто встречающихся мотивов в этой традиции было изображение женщины, рассматривающей себя в зеркало.<sup>54</sup> Однако, Репин не последовал совету мецената, очевидно потому что поза не соотносилась с замыслом художника. В любом случае, можно говорить, что поза царицы привлекала внимание современников и вызвала неоднозначные толкования. В конце текста, я ещё раз обращаюсь к той позе, в которой представлена царица.

52 \*\*\* [Флеров С.В.] Передвижная выставка, з.

53 Письмо П.М. Третьякова к И.Е. Репину от 12 июня 1878 г. Отдел Рукописей Государственной Третьяковской Галереи (ОР ГТГ). Ф. 1. Ед. хр. 90. лл. 1–1 об.

54 Благодарю М.С. Неклюдову, которая обратила внимание на этот фрагмент письма, увязав его с живописной традицией *vanitas*.

Подробнее о традиции *vanitas* в живописи, см.: Goscilo H., The mirror in art: *Vanitas, veritas, and vision. Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 34, no 2 (2010): 1–38.

## 2 Царевна Софья И.Е. Репина и восприятие современников

В исследовательской литературе бытует мнение, что положительно репинскую *Царевну Софью* принял чуть ли не один Крамской, тогда как подавляющее число критиков, коллег и знакомых художника оценили её негативно.<sup>55</sup> Это не совсем так, в восприятии картины не было единодушия. Дискуссия вокруг полотна не была реконструирована, а его контекст до сих пор не проанализирован с необходимой полнотой, хотя, справедливости ради, стоит отметить, что отрицательные отзывы о картине, действительно, преобладали.

Восстанавливая дискуссию вокруг репинской картины, я последовательно продемонстрирую, что вызывало острую реакцию критики. В первую очередь я сосредоточусь на техническом исполнении Репиным *Царевны Софьи*, на том, какие недостатки видели критики и были ли они существенными. Далее будет рассмотрено почему картина напугала и произвела неприятное впечатление на зрителей, и как это было связано с эффектом правдоподобия. Существенное внимание критики уделяли жанровому определению *Царевны Софьи*: одни относили ее к традиции «исторического жанра,» других чрезвычайно смущала трактовка исторического события в портретном ключе. И в конце анализа восприятия репинской картины я сосредоточусь на том, как рецензенты оценивали передачу художником эмоций царевны Софьи в контексте актуальных во второй половине XIX века научных дискуссий. Важной темой обсуждения было также портретное сходство царевны Софьи на картине Репина с Петром I. Это обстоятельство вызывало различные оценки рецензентов, в зависимости от их понимания русской истории.

Ещё до открытия передвижной выставки в Петербурге в журнале *Всемирная иллюстрация* встречались сообщения об окончании Репиным *Царевны Софьи*, отмечался драматизм сцены и хорошее мастерство исполнения,<sup>56</sup> в том числе, приводилась оценка картины коллегами художника как «замечательной вещи во всех отношениях».<sup>57</sup> Скорее

55 В частности, О.А. Ляковская отмечала, что Крамской единственный, кто положительно воспринял картину Репина, см.: Ляковская О.А., *Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество. [1844–1930]*. (Москва: Искусство, 1982), 144. Исключение среди большого количества исследований составляет работа С.В. Иванова, однако, ученый отсылает только к отзывам, помещенным во «Всемирной иллюстрации». См.: Иванов С.В., *Москва в жизни и творчестве И.Е. Репина*, 60.

56 Ф.П., Из Москвы. *Всемирная иллюстрация*, Т. XXI. № 527. 10 февраля (1879): 130.

57 [Б.а.], *Летопись искусств, театра и музыки. Всемирная иллюстрация*, Т. XXI. № 528. 17 февраля (1879): 154.

всего, подобные суждения сформировали завышенные ожидания от репинского полотна.

Тем не менее, следует сделать существенное уточнение, в Петербурге и Москве, Репин предоставил на выставку недоработанную картину.<sup>58</sup> Перед тем как *Царевна Софья* была отправлена в составе передвижной выставки в провинцию, художник внес в картину ряд изменений, по этому поводу во «Всемирной иллюстрации» писали:

Нам сообщают, что София, картина Репина, приведена художником в порядок, и одесская публика видела эту картину совершенно уже оконченную. В бытность картины в Москве, Репин занялся ею со стороны тех технических недостатков, которые бросились в глаза и портили главное впечатление. Он поставил более устойчиво фигуру Софии, т.е. передвинул немного ноги, затем окончил теневую сторону лица, написал волосы и закончил еще некоторые детали. Картина, как слышно, приобретенная сначала С.М. Третьяковым, московским городским главою, перешла теперь к П.М. Третьякову – в его знаменитую галерею русских *chef-d'ouvres*'ов, где по существу своему она и должна быть.<sup>59</sup>

То есть, публика в провинции познакомилась уже с законченной картиной и отличной от того варианта, который видели посетители выставки в Петербурге и Москве, критиковавшие в том числе технические огрехи полотна. На один из этих недостатков Репин указывал в письме к Чистякову: «Картина теперь страшно пожухла, а для темной картины это весьма невыгодно».<sup>60</sup> Этот недостаток высмеивался в журнале *Шут* П.П. Гнедичем, который приводит комичную сценку якобы подслушанную на выставке:

58 М.П. Винокурова, проводившая рентгенографирование картины, отметила, что Репин сделал несколько изменений. В частности, замазал диадему, неоднократно переписывал окно кельи. Помимо этого, художник немного изменил позу, «первоначально левая рука Софьи обхватывало правое плечо, что подчеркивало нервное напряжение царевны.» См.: Винокурова М.П., Рентгенологическое изучение некоторых произведений И.Е. Репина: 15.

59 [Б.а.], *Летопись искусств, театра и музыки*, 262.

60 Письмо И.Е. Репину П.П. Чистякову от 24 января 1879 г. См.: Чистяков П.П., *Письма; Записные книжки. Воспоминания [о П.П. Чистякове]*. 1832–1919, 94.

Перед “Царевной Софьей”, Репина.  
 Толпа стоит в молчании. Все поражены превосходной работой.  
 Молодой человек в пен-сне <...>. Краска пожохла.  
 Горбатенький. Это дым от ладана.  
 Молодой человек. Краска пожохла.  
 Горбатенький. Дым от ладана.  
 Молодой человек. Пожохла!  
 Горбатенький. Тьфу!  
 (Толпа хохочет).<sup>61</sup>

Несмотря на очевидные технические недостатки, находились среди критиков и те, которые полагали, что картина Репина исполнена неплохо, известно, что Крамской переживал, что Репин при доработке может её испортить, он выражал опасения в письме к П.М. Третьякову:

Я слышал, что Репин будет переписывать свою “Софию.” Очень уж этого боюсь. Там есть кое-что, напр. ноги передвинуть, стола прибавить, “срезать” немного правой стороны лица, но и только; это не называется переписывать; вещь историческая.<sup>62</sup>

Очевидно, что для Крамского картина Репина была выполнена на высоком уровне и он переживал, что картина многое потеряет если художник будет ее переписывать, однако, как уже известно, она была лишь слегка доработана.

Немалую часть публики картина Репина напугала и произвела неприятное впечатление. В частности, на карикатуре, помещенной в журнале *Шут* (Илл. 5), воспроизведена сцена, на которой зритель как бы в оцепенении отскакивает от *Царевны Софьи*.<sup>63</sup> Как будет подробно продемонстрировано ниже, картина действительно могла напугать зрителей выражением лица царевны Софьи и ее некрасивостью.

61 Viola tricolor [Гнедич П.П.], Из области изящного. На передвижной выставке. (Подслушанные разговоры). *Шут*, № 10. 10 марта (1879).

62 Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 14 мая 1875 г. ОР ГТГ. Ф. 1.Ед. хр. 1932. л. 1. По-видимому, Крамской полагал, что Репин собирался полностью переписать картину и опасался именно этого, в другом письме к Третьякову он подчеркивал, что художник оставил композицию не переписанной и что никто ему не дал бы этого сделать, см.: Письмо И. Н. Крамского к П.М. Третьякову от 19 мая 1879 г. См.: *Крамской И.Н., Третьяков П.М. Переписка. 1869–1887*, 255.

63 Перед картиной Репина “Царевна Софья” Художественные выставки. *Шут*, № 9. 3 марта (1879).

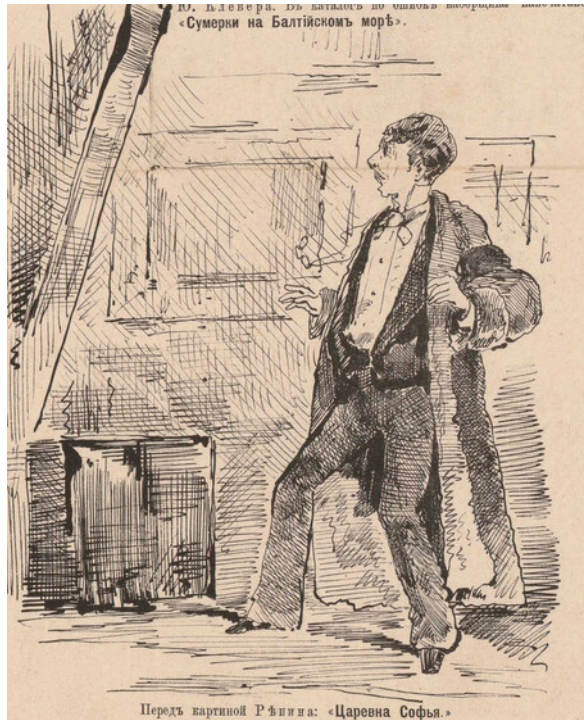


ИЛЛЮСТРАЦИЯ 5  
Перед картиной Репина  
"Царевна Софья" художе-  
ственные выставки. 1879.  
Шут. № 9 (3 марта)

Ряд критиков отмечал, что произведение Репина оставляет тяжелое чувство у посетителей выставки.<sup>64</sup> Например, уже упомянутый мной несколько раз Флеров сравнивает впечатление, производимое картиной Репина с выставленной на той же выставке работой Ф.И. Бронникова (*Проклятое поле. Место казни в Древнем Риме, распятые рабы*, 1878) и подчеркивает разницу:

Такое же тяжелое впечатление производит с первого взгляда и картина г. Бронникова. <...> Но разница в том, что Проклятое поле с каждым разом открывает пред вами новые стороны, которых вы не замечали прежде, что оно постоянно выигрывает во глубине замысла; впечатление с каждым разом становится яснее и спокойнее; оно как бы одухотворяется и очищается в душе зрителя чувством

64 Любитель, Художественная хроника. Передвижная выставка. "Пугачевцы" В.Г. Перова. *Будильник*, № 15 (1879): 214; -ов. Музеи и выставки. Передвижная художественная выставка. *Современные известия*, № 97. 10 апреля (1879): 3.

глубокой задумчивой грусти. Не то испытываете вы, возвращаясь к картине г. Репина. *Она продолжает производить на вас смущающее, беспокойное, тяжелое впечатление. Картина бьет по вашим нервам, как раздражающая трель электрического звонка обреченного на бесконечное трещание.*<sup>65</sup>

курсив мой – М. Ч.

Таким образом, картина вызвала раздражение некоторых консервативно настроенных критиков, которые испытывали при ее рассмотрении неприятные ощущения на физиологическом уровне. Одной из задач современной Репину исторической картины, была вызвать эмоциональный отклик у зрителей, сопереживание тому, что происходит на полотне, но без излишней гиперболизации.<sup>66</sup>

Посетителей выставки особенно пугал словно «живой взгляд» Софьи, так фельетонист газеты *Нева* подчеркивал:

лицо, <...> как и вся фигура Софии отражают конвульсию обуявшего ее порыва, а глаза ... этих глаз не забудет никто, раз их видевший. Глаза смотрят на вас, прямо на вас, куда вы ни встанете, они совер-

65 \*\*\* [Флеров С.В.], Передвижная выставка, 3.

66 Британская исследовательница П. Смит в одной из статей продемонстрировала, что современная историческая картина (под влиянием мелодрамы) стремилась передать подлинные (authentic) эмоции и вызвать эмоциональный отклик у зрителей, однако это не всегда принималось критиками, которые все еще требовали от художника осторожности в передаче эмоций в живописных произведениях, дабы не нарушить границы высоких идеалов искусства и красоты, см.: Smyth P., Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama. *Oxford Art Journal*, Vol. 34. № 1 (2011): 31–53.

Действительно, в 1860-е годы, описывая требования современной исторической картины, один из критиков отмечал следующее по поводу передачи эмоций: «Из прежних манкенов [sic!], да натурщиков, должна создать она действующих явных и скрытых данного происшествия, где равно важно и передовые и задние, потому что только общими усилиями был произведен тот или другой переворот, отразилось то или другое направление мысли. Для того же, чтобы эти личности произвели на нас впечатление, заинтересовали нас собою, художник должен лица их отметить свойственным каждому из них характером, выразив при этом общечеловеческие чувства, без утрирования и с сознанием, что здесь не место шутке или карикатуре. [sic!]» ([Петров П.П.], Художественная выставка. Статья вторая. Историческая и портретная живопись. *Искусства*, Кн. 1, №2 (Октябрь 1860): 21–22).

Неудивительно, что консервативно настроенная критика (в этом случае в лице Флёрова) негативно отреагировала на передачу Репиным эмоционального состояния Софьи, которое выходило за границы классицистической эстетики.



шенно живые, они следят за вами, когда вы переходите с места на место, и взгляд их невыносим, хотя он только нарисован.<sup>67</sup>

Возможно, автор заметки преувеличивал производимый картиной эффект,<sup>68</sup> транслируя общее место готических романов, когда изображенный на портрете человек оживал и неотрывно наблюдал за их героями.

В одном из первых отзывов на передвижную выставку, который по-видимому, принадлежал Н.А. Александрову,<sup>69</sup> описывалось то неизгладимое впечатление, которое вызывала репинская *Царевна Софья* у посетителей передвижной выставки. Критик подчеркивал:

... глаз не хочется оторвать от картины; <...> точно думаешь, что- вот- вот – что-либо сейчас совершится, забываешься до какой-то галлюцинации ...

Сколько нам помнится, ни одна еще картина не производила такого потрясающего, такого живого впечатления; ни одна картина не действовала так на зрителя. Кто видел “Софью” Репина, перед тем долго будет носиться трагический ее образ; тот невольно навсегда сохранит в памяти испытанное им ощущение.<sup>70</sup>

Историческая картина нового типа, к которой относится *Царевна Софья*, должна была создавать эффект жизнеподобия, будто событие, которое на

67 Посторонний посетитель, Мелочи из Петербургской жизни. Седьмая передвижная выставка произведений с.-петербургской артели художников. *Нева*, № 10, 11 марта (1879): 154.

68 Чуйко, также обратил внимание на прием, к которому прибегает Репин, пытаясь изобразить ужас, однако критик отмечал его клишированность: «Царевна София представлена en face, она смотрит прямо на зрителя, с вытаращенными глазами, налившимися кровью, что представляет довольно банальный художественный эффект. Мне кажется, что изображение такого ужаса – слишком трудная задача для художника, если художник намерен ее выполнить так, чтобы избежать рутинных приемов и общих мест.” (В.Ч. [Чуйко В.В.], По поводу передвижной выставки. *Новостки*, № 61, 9 марта (1879): 1).

69 Как Александрова автора заметки атрибутирует Е. Валкенир, см.: Valkenir E.K., *Ilya Repin and the World of Russian Art* (New York: Columbia University Press, 1990), 89. Однако, мне известно, что существовал еще один отзыв Н. А. Александрова в журнале *Слово*, который был опубликован после того как передвижная выставка прошла в Петербурге и в Москве. См.: Александров Н.А., Наши Художественные дела. *Слово*, (Май 1879): 180–207.

70 Там же.

ней изображено разворачивается в реальном времени, «здесь и сейчас», делая зрителя своего рода свидетелем происходящего. Складывается впечатление, что мы словно можем войти в пространство репинской картины.<sup>71</sup> Друг художника, композитор М.П. Мусоргский отмечал, что картина создавала ощущение тесноты на выставке – «зрителям было мало места».<sup>72</sup>

Наконец, существовали также отзывы, которые высмеивали зрителей, попадающих под влияние мемисиса, то есть воспринимавших картину как ожившую сцену, а никак написанное на холсте изображение и при этом, не считывающих в чем суть сюжета, представленного на картине. Например, в сатирическом журнале *Стрекоза* воспроизводился диалог на выставке между супругами, в котором именно женщина выставилась глупенькой и ведущейся на этот эффект жизнеподобия исторической сцены;<sup>73</sup>

А вот главная приманка выставки “Царевна Софья” г. Репина. На лице царевны ужас. В решетчатое окно видна голова казненного стрелца, болтающегося на виселице.

- Муж это ее, что ли? спрашивает какая-то дама мужа.
- Какой же муж, коли она была девица. Просто стрелец, ее сообщник по заговору.
- А зачем-же она одета-то по-дамски?
- Ах, Боже мой! С тобой не сговоришь. Видно уж мода была такая в то время. Каково ей было целые дни на этого повешенного смотреть!
- А зачем-же она не отойдет от окна? Шла-бы прочь.
- Милая моя, да ведь это картина! Ну, может быть, она и отходила, а тут опять подошла.

71 Историки искусства обратили внимание на эту отличительную черту исторических картин второй половины XIX века, считается, что существенное внимание на эту особенность повлияли массовые визуальные практики той поры, как диорамы, театр и т.д., в частности, см.: Bann S., *The Clothing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 52–76. Также на эту специфику обращала внимание М.А. Чернышева: Чернышева М.А., Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве, 93–96.

72 Письмо М.П. Мусоргского В.В. Стасову. Петербург, 7 марта 1879 г. См.: Мусоргский М.П., *Письма* (Москва: Музыка, 1984), 257.

73 Подобного рода распределение ролей (с проявлением мизогинии) часто встречается в художественной критике сатирического характера во второй половине XIX века. Благодарю И.А. Доронченкова, обратившего внимание на эту черту.

- Это монастырь, что-ли?
- Келья заточенная. Вон и келейница ее подручная стоит. Видишь в черном-то?
- А отчего-же царевна боится, а келейница не боится и даже улыбается?
- Тьфу-ты! <...> – Да разве я писал картину-то? Ну, что ты ко мне пристаешь? Пойдем лучше на ладшафтики посмотрим. Там травка-муравка и по крайности хоть сердце радуется, а здесь что за приятность на повешенного смотреть!<sup>74</sup>

Безусловно, подобные диалоги высмеивали в равной степени как картину, так и реакцию зрителей. Очевидно, что здесь в сатирическом ключе представлялась неоднозначность выражения эмоций персонажей исторической картины (о чем будет подробно сказано ниже) и невозможность отчетливо понять происходящее на полотне событие публике, которая была мало знакома с русской историей.

Помимо того, что зрителей пугала и приводила в недоумение предельная «реалистичность» *Царевны Софьи*, они полагали, что Репин представил сестру Петра I чересчур некрасивой, погрешив как против эстетики, так и против истории. Художник и критик А.З. Ледаков, оценки которого в художественной среде часто вызывали смех и редко воспринимались серьезно,<sup>75</sup> отмечал:

Фигура Софьи толстая до безобразия, не имеющая никакого движения – она похожа не на живую человеческую фигуру, а на замороженную (да простит меня читатель за сравнение) жирную свиную тушу, прислоненную к саням, как это бывает на сенной [sic]<sup>76</sup> перед святками. Туша завернута в обтяжку, без единой складки, в платье из белой парчи, написанное до того жестко и безцветно, что кажется не парчей [sic], а лубком, отштукатуренным серой глиной.<sup>77</sup>

74 Алектор [Лейкин Н.А.], На передвижной выставке картин. (Сцены). *Стрекоза* № 9, 4 марта (1879): 3.

75 Обсуждая отзывы петербургских критиков на картину, Крамской заметил по поводу Ледакова в письме к Третьякову, следующее: «Ледакова же к моему искреннему огорчению даже и не читал. Я говорю: “к моему огорчению” потому, что Ледаков по своей колоссальной глупости самый веселый человек.” (Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 6.04. 18[79] г. См.: *Крамской И.Н., Третьяков П.М. Переписка. 1869–1887* (Москва: Искусство, 1953), 252).

76 Скорее всего имеется в виду Сенная площадь, где располагался рынок.

77 Худ. А.Л. [Ледаков А.З.], 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок), 1.

Ему вторил, более авторитетный критик, любитель искусств А.Г. Матушинский:

Судя по портретам, это была женщина хотя и дебелая, но далеко не безобразная, а на картине вышел какой-то мастодонт в парчевом платье [sic], существо, в высшей степени отталкивающее и притом самого вульгарного типа, очевидно, приходящееся несколько сродни прошлогоднему “Диакону” г. Репина.<sup>78</sup>

Сопоставляя репинские *Царевну Софью* и *Протодьякона*, Матушинский, как и выше упомянутый Флеров, делает акцент на том, что художник представил царевну неподобающим образом, по мнению критика, это грешило против эстетики и исторических свидетельств.<sup>79</sup>

Однако известно, что Репин был знаком со статьей историка М.И. Семевского *Современные портреты Софьи Алексеевны и В.В. Голицына* (1859),<sup>80</sup> в которой подобно ученому физиогномисту, историк разбирает портрет Софьи, выполненный Леонтием Тарасевичем (который также был знаком художнику)<sup>81</sup> (илл. 6). Семевский, сравнивая отзывы совре-

78 Эм. [Матушинский А.Г.], *Художественная хроника. Голос*, № 88. 29 марта. (10 апреля) (1879): 1.

Генетическую связь «Царевны Софьи» с «Протодьяконом» отмечал и Ледаков, который полагал, что обе картины были написаны Репиным под вредным влиянием критики В.В. Стасова. См.: Худ. А.Л. [Ледаков А.З.] 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок), 1. Однако Стасов, как и Ледаков, и Матушинский негативно воспринял историческое полотно Репина, см.: В.С. [Стасов В.В.], *Художественные выставки. Новое время*, № 1093. 15 (27) марта (1879): 2–3.

79 Замечу, что представления о том, что Софья не могла быть столь уродлива, высказывались и позднее. Например, Суриков в зафиксированных М.А. Волошиным воспоминаниях, говорил следующее: «Женские лица русские я очень любил, непопорченные ничем, нетронутые. <...>. Вот посмотрите на этот этюд [какой именно неизвестно], – говорил он, показывая голову девушки с сильным, скуластым лицом, – вот царевна Софья какой должна была быть, а совсем не такой как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? ... Их вот такая красота могла волновать; взмах бровей, быть может ... » (Цит. по: Суриков В.И. *Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике* (Ленинград: Искусство. Ленинградское отделение, 1977), 88.).

80 Репин отмечал о знакомстве со статьей следующее: «Вчера отправил Вам брошюру Семевского, в заказном письме; большое спасибо Вам за неё – интересная вещь, хотя новых мотивов и не дала, но зато утвердила в том, что у меня уже сделано». *И.Е. Репин В.В. Стасов. Переписка*. [Т.] 2: 1877–1894, 39.

81 Британский ученый Ф. Хаскелл продемонстрировал в своей книге «История и её образы» как физиогномические трактаты помогли историкам интерпретировать изображения деятелей прошлого, особенно большое воздействие оказали сочине-

менников о Софье с её портретом пытается, таким образом, понять характер сестры Петра I и реконструировать как примерно она могла выглядеть. Семевский полагает, что автор портрета мог польстить царевне и отмечает по поводу внешнего вида Софьи следующее:

Если последняя догадка справедлива, то какова же София была на самом деле, когда на портрете фигура ее крайне тучна, голова относительно плеч безобразно широка, волоса жидки; кроме суровости, нет ни малейшего выражения в её лице ума гибкого и необыкновенного. Черты физиономии грубы ... Если вполне верить в искусство граверов и печатников того времени, и если судить по сделанному ими портрету, то София была даже коса, недостаток, о котором не упоминает ни один из современных и позднейших писателей.<sup>82</sup>

Из этой цитаты видно, что Репин пытался передать Софью так как она могла бы выглядеть, как бы следуя историческим свидетельствам. Ниже я укажу на ряд отступлений, который сделал художник при воссоздании внешнего облика Софьи, вероятно шедшие немного вразрез с историческими фактами (по крайней мере, как это представлялось современникам Репина).

### 3 Портретная трактовка *Царевны Софьи* Репина и проблемы «исторического жанра» в восприятии критиков

Как и любая историческая картина, появлявшаяся на художественных выставках той поры – *Царевна Софья* Репина поднимала вопрос о её жанровой специфике. В уже упомянутом нами отзыве Н.А. Александрова, было обращено внимание на уникальность исторической картины Репина, подчеркивалось, что «таких произведений ещё не было и нет в

ния швейцарского пастора И.К. Лафатера, см.: Haskell F., *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven, London: Yale University Press, 1993), 150–158. Русский перевод главы: Хаскелл Ф., Проблемы интерпретации. Мазур Н.Н. (ред.), *Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры*. (Москва; Санкт-Петербург: Новое издательство, 2018: 423–427).

82 Семевский М.И. Современные портреты Софьи Алексеевны и В.В. Голицына. *Русское слово*, (Декабрь, 1859): 446.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 6 Блотелинг А., Портрет Софьи Алексеевны (с оригинала Л. Тарасевича). 1689. Ровинский Д. А., Материалы для русской иконографии (в 12 выпусках). СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг. Вып. 1. 1884

нашей живописи».<sup>83</sup> Критик отмечал по поводу развития исторической картины в России до появления репинской *Царевны Софьи* следующее:

До сих пор исторические картины были у нас не больше как простыми книжными иллюстрациями к какой-либо из страниц истории; до сих пор талантливыми иллюстрациями мы можем назвать рисунки Шварца; историческую-же картину дал нам в «Петре с царевичем Алексеем» Н. Ге, а теперь И. Репин.<sup>84</sup>

Очевидно, что автор заметки говоря о том, что Ге «дал историческую картину» имел в виду прежде всего историческую картину нового типа – «исторический жанр». В России развитие новой исторической картины принято отсчитывать с картины *Иван Грозный у тела убитого им сына* (1861, 1864) упомянутого в отзыве В.Г. Шварца, хотя многие его произведения, действительно, в большей степени, представляют собой иллюстрации к роману А.К. Толстого *Князь Серебряный* или являются визуальным комментарием к трудам по домашней жизни в допетровской Руси. Критик ставит на одну ступень картины Н.Н. Ге *Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе*, которая стала *a great attraction* первой передвижной выставки в 1871–1872 годах, прежде всего, благодаря провокационному сюжету, и *Царевну Софью* Репина, однако отказывается сравнивать эти картины и разбирать технические особенности последней.

Следует заметить, что далеко не все критики приветствовали новаторский подход к репрезентации прошлого, который продемонстрировал Репин в своей картине. Некоторых рецензентов приводила в замешательство портретная трактовка события прошлого. Так, критик Флёров испытывал когнитивный диссонанс, читая название картины, наделенное предельной исторической точностью,<sup>85</sup> которое, по его мнению, плохо соотносилось с тем, что было представлено на полотне. Картина, судя по названию, должна быть исторической, но по мнению критика, не является ею, поскольку напомнила ему, в большей степени, женский

83 Н.А. [Александров Н.А.?], Две художественные выставки. Седьмая передвижная выставка. *Всемирная иллюстрация*, Т. XXI. № 530. 3 марта (1879): 190.

84 Там же.

85 В этом Репин был не одинок. Во второй половине XIX столетия художники часто указывали в названии маркер времени, к которому принадлежали изображенные события (во многом для того, чтобы зрителю было понятно к какому именно историческому периоду принадлежали переданные в картинах исторические эпизоды). Подробнее об этом, см.: Vottero M., *La Peinture de genre en France après 1850* (Rennes, P.U.R., 2012), 81–82.

портрет. Флеров сравнивает репинскую *Царевну Софью* с портретом госпожи Лавровской Крамского, экспонировавшегося на той же выставке и приходит к заключению:

какое различие между произведениями гг. Крамского и Репина? Что-нибудь одно: или это два портрета с обстановкой известной определенной минуты, или это две картины, сосредотачивающиеся в портретном изображении главной фигуры. Мы не можем угадать намерения г. Репина хотя, судя, по названию, его картина должна быть историческою. Художник не достиг своей цели, если она была такова. История есть прежде всего драма; в исторической картине прежде всего предполагается изображение действия, событие, движение.<sup>86</sup>

Критика смутила статичность *Царевны Софьи*, отсутствие явных признаков драмы. В отличие от «старого» типа исторической картины на которой, как правило было изображено какое-нибудь важное событие, главный герой действовал, на репинском полотне будто бы ничего не происходит, это своего рода снимок царевны в определенный момент времени. Действительно, известно, что «исторический жанр» вызывал ассоциации с фотографией, благодаря гладкой манере письма или «реалистичности», правдоподобности изображаемого на полотне события.<sup>87</sup> Кроме того, известно, что Репин пользовался фотографиями при создании *Царевны Софьи*, сохранился снимок, на котором кухарка (или портниха) запечатлена позирующей в позе царевны Софьи.<sup>88</sup>

Вероятно, ряд критиков все ещё не мог привыкнуть к произведениям «исторического жанра», несмотря на то, что в течение 1870-х годов рецензенты рефлексировали по поводу перелома, который произошел в 1860-е

86 \*\*\* [Флеров С.В.], Передвижная выставка, 3. Похожее впечатление выражал критик в журнале «Свет и тени», ср.: «Начнем с картины г-на Репина. Только по размерам и претензии, картина эта может быть названа выдающеюся. В ней собственно и картины-то никакой нет, а просто на просто нарисован портрет какой-то пожилой, одуловатой, массивной барыни, одетой в парчевую [sic!] одежду» (Z., В мире искусств. Передвижная выставка. *Свет и тени*. № 16. 28 апреля (1879), 109).

87 О связи «исторического жанра» с фотографией, см.: Rosenblum R., *The Art of the nineteenth century* (London: Thomas and Hudson, 1984), 162.

88 См.: Кириллина Е.В., О работе И.Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника. *Илья Ефимович Репин. К 150-летию со дня рождения. Сборник статей* (Санкт-Петербург: Palace Edition, 1995): 96–102; Горленко Н., Фотография – ловушка для живописца. К вопросу о живописи и фотографии в России во второй половине XIX века. *Третьяковская галерея*, № 3 (2010): 95, 97.



годы, в русском искусстве вообще и в исторической живописи, в частности. Произведения «исторического жанра» периодически появлялись на художественных выставках Петербурга и Москвы. Среди главных отличительных признаков «новой» исторической живописи от «старой» критики видели в репрезентации известных деятелей минувшего не как полубогов, а как обычных людей. Так, фельетонист *Огонька*, вероятно В.В. Чуйко,<sup>89</sup> заметил по поводу появления репинской Софьи:

Исторические деятели изображались прежде в их историческом величии, безлично, <...> в ореоле их исторической миссии, в официальном их костюме и в официальной роли. Новатор поэтому изобразил их портретно, в их частной жизни, индивидуально, без официального аппарата, в такую минуту и при таких обстоятельствах, когда обнаруживаются основные черты характера, определяющие, конечно, и историческую деятельность государственного человека, – задача <...>, любопытная и новая, действительно могущая осветить историческую личность, объяснить ее, низвести ее с бесстрастных исторических высот и указать на действительные психические мотивы ее деятельности.<sup>90</sup>

Работа Репина вроде бы и подходит под приведенное выше описание новой исторической картины. Тем не менее автор заметки делает оговорку, что Репин не является историческим живописцем в строгом смысле и не справился со своей задачей:

89 Есть сомнения относительно авторства этой заметки В.В. Чуйко, несмотря на то, что он выступал под этим псевдонимом в печати, начиная с 1870-х годов. В том же, 1879 году в газете *Новости*, был опубликован его отзыв по поводу передвижной выставки под инициалами В.Ч.

90 Диллетант [Чуйко В.В.?], Седьмая передвижная выставка (Случайные заметки). *Огонек*, № 18 (1879): 386.

Следует обратить внимание на то, что Чуйко воспроизводит здесь общее место, в России с заимствованием «исторического жанра» из раза в раз повторялось то, что теперь в русском искусстве исторические деятели минувшего воспроизводятся как обычные люди. Э. Винд в своей статье «Революция в исторической живописи» отсчитывает переоценку деятелей прошлого с эпохи Просвещения, см.: Wind E., The revolution of history painting. *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, № 2 (1938): 116. Русский перевод: Винд Э., Революция в исторической живописи. Мазур Н.Н. (ред.), *Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры*, 396.

Разговоры о презентации исторических персон «без официального аппарата» можно встретить с XVII столетия, когда в европейской литературе возник исторический роман. Я благодарю М. С. Неклюдову за этот комментарий.

Она спокойно стоит, облокотившись на стол и скрестив на груди руки. Чем выразил г. Репин ужас, страдание, всю эту душевную трагедию? Он широко раскрыл глаза, выдвинул их вперед, сдвинул брови, – прием банальный, до крайности рутинный и фальшивый: в такую-то именно минуту выражение трагического ужаса должно было бы быть другое. Но этого мало; он и с этой довольно банальной задачей не справился: губы и щеки остались покойными, другие мускулы лица получили выражение, не соответствующие положению; в лице нет гармонии; это не более как простое, незатейливое, неорганичное собрание этюдов выражения ужаса, но это не живое лицо, и поэтому оно останавливает зрителя своею странностью, но не возбуждает в нем интереса.<sup>91</sup>

Критик обращает внимание на то, что Репин не воскрешает перед нами образ царевны Софьи с ее индивидуальными эмоциями в минуту, когда вешают стрельцов, как того требовала современная историческая картина, а воспроизводит выражение ужаса с физиогномической точностью.

#### 4 Царевна Софья И.Е. Репина в контексте физиогномики и психофизиологии второй половины XIX века

Способам воспроизведения эмоций достаточно много внимания уделялось в текстах, посвященных физиогномике. В те годы, когда Репин писал свои картины, включая анализируемую картину, получила известность работа врача-психиатра, невролога, фотографа Г. Дюшенна-де Булоня *Механизм человеческой физиогномики* (1862). Дюшенн воздействовал на мышцы лица при помощи электрического тока, вызывая на нем выражение различных эмоций, например: грусти, радости, ужаса, гнева и т.д.<sup>92</sup>

91 Диллетант [Чуйко В.В.?], Седьмая передвижная выставка (Случайные заметки), 386.

Чуйко был не единственный, кто обратил внимание, что лицо Софьи не имеет ничего общего с лицом живого человека. В частности, Ледаков делает следующее замечание, ср.: «Голова Софьи также не есть голова живого лица, она скорее похожа (в особенности по выражению) на гипсовую голову фурии, раскрашенную темной вохрой с белилами и так неуклюже приставленную к туше, что решительно с ней не вяжется и не имеет ничего общего» (Худ. А.Л. [Ледаков А. З.], 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок), 1).

92 См.: Карпова Т.Л., *Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX века: Опыт самопознания личности*, 100–101.

Издание сопровождалось снимками, которыми впоследствии, по разрешению Дюшена, пользовался Ч. Дарвин для иллюстрации своих выводов по наблюдению за эмоциями людей и животных. Сочинение Дюшенна не было переведено на русский язык, но как установила В.А. Кукушкина, исследования ученого стали известны в России со второй половины 1850-х годов, благодаря работам доктора медицины О.Ю. Ковалевского.<sup>93</sup> Но особенно широко сведения об опытах Дюшенна распространились в русском обществе после публикации книги И.М. Сеченова *Физиология нервной системы* (1866), в которой физиолог воспроизвел таблицу соответствия выражений и соответствующим им мышц. В среде художников и Репину, в частности, могли быть знакомы идеи Дюшенна благодаря лекциям по анатомии в Академии художеств. Скульптор М.М. Антокольский, учившийся Академии в одно время с Репиным вспоминал о занятиях К.Ф. Гепнера, занимавшего пост преподавателя анатомии, в годы его обучения в конце 1860-х годов:

Гепнер первый в своих лекциях соединил слово с делом (он приводил нам части трупов, познакомил нас с теорией Дюшенн де-Булоня, считавшегося тогда еще шарлатаном, на его теории, однако, Дарвин впоследствии основал свои идеи о “сокращении мышц”), одним словом профессор Гепнер вдохнул в нас что-то свежее, новое ....<sup>94</sup>

Действительно, Гепнер стал показывать результаты электро-физиогномических опытов французского ученого раньше их актуализации во Франции.<sup>95</sup> В тоже время Гепнер следовал давней традиции классификации и изображения страстей и аффектов, восходящей к трактату Ш. Лебрена *О методе выражения страстей*.<sup>96</sup> Выражение лица, которое Репин придал Софье, вызывает ассоциации с опытом Дюшенна с актрисой, сыгравшей Леди Макбет (илл. 7). Выражение эмоций на ее лице напоминало ученому «женщин в истории, которые были известны своей жестоко-

93 Кукушкина В.А., *Физиогномика между наукой и искусством: случай И.А. Сикорского*, [Выпускная квалификационная работа (магистерская диссертация)] (Санкт-Петербург: ЕУСПб, 2021), 39–40. ■ non-matching parenthesis

94 Стасов В.В. (ред.), *Марк Матвеевич Антокольский, 1843–1909: Его жизнь, творения, письма и статьи* (Санкт-Петербург; Москва: Товарищество М.О. Вольф, 1905), 913.

95 См., подробнее Кукушкина В.А., *Физиогномика между наукой и искусством: случай И.А. Сикорского*, 48–49.

96 Там же, 49.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 7

Турнашон А. Дюшени-де Булонь. Леди Мабет. Электрофизиологический анализ выражения страстей пластического искусства. 1862. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

стью».<sup>97</sup> Лицо послушницы (илл. 8) также имеет сходство с одной из фотографий опытов Дюшени, на котором представлена девочка, чье выражение лица передает состояние сосредоточенности. Скорее всего, Репину могли быть знакомы фотографии этих опытов, учитывая его увлечение физиогномикой, и он их мог использовать при воссоздании эмоционального состояния действующих лиц своего полотна.<sup>98</sup>

Следует отметить, что критики расходились в трактовке психологического состояния, выраженного на лице царевны Софьи: одни писали, что она находится в ужасе от повешенных за окном стрельцов,<sup>99</sup> другие, что она напротив испытывает ярость, гнев;<sup>100</sup> были и те, кто полагал, что

97 Duchenne de Boulogne G.-B., *Mécanisme de la physionomie humaine où, Analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (Paris: Baillière, 1876), 170.

98 Любопытным представляется то, что впоследствии репинскую «Царевну Софью» стали использовать как иллюстрацию работы лицевых мышц в учебнике по пластической анатомии для Высшего художественного училища. См.: Тихонов М.Т., Курс пластической анатомии человека (Лекции, читанные в Высшем Художественном Училище) (Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1906]), 140. Благодарю В.А. Кукушкину за указание на этот источник. См. об этом ее магистерскую диссертацию: Кукушкина В.А., *Физиогномика между наукой и искусством: случай И. А. Сикорского*, 27, Прим. 113.

99 См.: -ов., Музеи и выставки. Передвижная художественная выставка, 2; Z., В мире искусств. Передвижная выставка, 109.

100 Н.А. [Александров Н.А.], Две художественные выставки. Седьмая передвижная выставка, 190; Посторонний посетитель. Мелочи из Петербургской жизни. Седьмая передвижная выставка произведений с.-петербургской артели художников, 154.

■ semicolon deleted, ok?



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 8 Турнашон А. Дюшенн-де Булонь. Выражение сосредоточенности. Электрофизиологический анализ выражения страстей пластического искусства. 1862. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

неясно какое выражение стремился придать художник Софье.<sup>101</sup> Отчасти, подобное расхождение в прочтении эмоций,<sup>102</sup> переданных Репиным можно объяснить тем, что состояние человека, испытывающего ужас или гнев, была отчасти сходной, если верить естественнонаучным трактатам той поры. В 1872 году почти одновременно с английским оригиналом, в России был опубликован перевод книги Ч. Дарвина – *О выражении ощущений у человека и животных*,<sup>103</sup> выполненный зоологом А.О. Ковалевским, а 1873 году вышло переложение трактата Дарвина – *Язык чувств*, ставшее чрезвычайно популярным. В этом издании относительно чувства гнева отмечалось:

Не многие способны, однако, долго думать о ненавистной особе без внутреннего чувства злобы, и ее внешнего выражения. Когда обидчик совершенно ничтожен, мы ограничиваемся презрением, пренебрежением. Когда же напротив противник сильнее нас <...> ненависть достигает высшей степени, близко граничащей с ужасом.<sup>104</sup>

Историческая картина нового типа допускала вариативность её прочтения. Художник подобно историку, будто оставался беспристрастным при воспроизведении исторических событий, предоставляя возможность зрителю выносить суждения относительно их трактовки.<sup>105</sup>

Современники Репина сравнивали изображенную на картине царевну с хищным зверем. В отзыве во *Всемирной иллюстрации* подчеркивалось:

101 А. В-ский., Седьмая выставка картин в Академии наук. *Петербургский листок*, № 46, 7 (19) марта (1879), 2; Худ. А.Л. [Ледаков А.З.], 7-я передвижная выставка. (Товарищество передвижных выставок), 1; Эм. [Матушинский А.Г.], *Художественная хроника*, 1.

102 Интересно заметить, что впоследствии «Царевну Софью» киевский психиатр, специалист по физиогномике – И.А. Сикорский использовал как иллюстрацию к выражению гордости. См.: Сикорский И.А., *Всеобщая психология с физиогномикой, в иллюстрированном изложении* (Киев: Тип. С.В. Кульженко, 1904), 512. Благодарю за указание на этот источник В.А. Кукушкину. Также об этом, см.: Кукушкина В.А., *Физиогномика между наукой и искусством: случай И. А. Сикорского*, 27, Прим. 13.

103 Следует отметить, что художники также интересовались сочинениями Дарвина и читали их, в частности на это указывал М. Антакольский, см.: Стасов В.В. (ред.), *Марк Матвеевич Антакольский, 1843–1909: Его жизнь, творения, письма и ст.* / Под ред. В.В. Стасова. 1853–1883, 915.

104 *Язык чувств: Популярное изложение сочинения Дарвина "О выражении ощущений у человека и животных"* (Санкт-Петербург: В.П. Турба, 1873), 79–80.

105 Об этом, см., например: Чернышёва М.А., *Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве*, 92.

Софья не двигается; она уперлась каблуками о пол, она налегла всей своей тяжелой фигурой на стол и точно окаменела. Тем не менее, вы чувствуете, что в ней все ходит ходуном, что под этими окаменелыми контурами совершается адское движение бушующей крови, в груди клокочет огненный, неудержимый дух бешенства, злобы, досады; и Софья – вот-вот – готова броситься сейчас, как разъяренный зверь, на кого попало. Но, точно железными оковами, грудь ее сжата собственными руками, и выпученные глаза бесцельно остановились в своих кровавых орбитах.<sup>106</sup>

Неудивительно, что при восприятии картины возникали ассоциации сходства Софьи с дикими зверями. Генезис сопоставлений людей с животными, как показал Ю. Балтрушайтис, прослеживается с древнейших времен.<sup>107</sup> Сходные с автором заметки во *Всемерной иллюстрации* впечатления от картины выражал Крамской, в часто цитируемом исследователями, письме к Репину: «Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы, что совершенно отвечает истории.»<sup>108</sup> Зрители отмечали в облике царевны не столько физиогномическое сходство с животными, сколько находили тождество в проявлении эмоций ярости и гнева, одинаково характерных как для животных, так и для людей, что продемонстрировал в своей работе Дарвин.<sup>109</sup>

Ряд посетителей выставки, также обращаясь к сопоставлению царевны Софьи с хищницей, напротив, полагали, что художник передал её эмоции на картине чересчур сдержанно, что сестру Петра I на картине едва ли можно узнать. Так, друг Репина, композитор Мусоргский подчеркивал в письме к Стасову:

А между тем, благодаря Вам и иным крупным друзьям, я осмелился <...> узнать эту правительницу Софью. Затем наш друг, художник первоклассный, не захотел поучиться у современников Софьи прежде предприятия его картины? Если б она, т.е. Софья, из опочивальни вошла в молитвенную келью и, увидев братнии безобразия,

106 Н.А. [Александров Н.А.], Две художественные выставки. Седьмая передвижная выставка, 191.

107 См.: Балтрушайтис Ю., Зоофизиогномика. См.: Мазур Н.Н. (ред.), *Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры*, 217–220.

108 Письмо И.Н. Крамского к И.Е. Репину от 14 февраля [18]79 г. См.: *Переписка И.Н. Крамского*. Т. 2. Переписка с художниками, 384.

109 См.: Дарвин Ч.Р., *О выражении ощущений у человека и животных* (Санкт-Петербург: Тип. Ф.С. Сущинского, 1872).

*как тигрица кинулась бы к окну и отвернулась, а глаза ее сошлись бы у самой переносицы и застыли, и она застыла сама с зачугуневшими кулаками, – я понял бы художника, я узнал бы Софью.*<sup>110</sup>

курсив мой – М.Ч.

Стасов, выступивший в прессе, уже после письма Мусоргского выразил относительно картины сходные с композитором суждения относительно позы и выражения, которые придал Софье Репин:

Софья остановилась – но чего ей останавливаться? Я не верю, чтоб она в то мгновение остановилась: это слишком театрально и слишком искусственно. Но та женщина была! Да еще полу-азиатка, родная сестрица будущего Петра Алексеевича! Прочитайте его жизнь – да и ее тоже: эти люди в “позы” не становились, и не задумывались. <...> *Софья бросилась бы стремительно к окну, все тело бы ее рванулось вперед, как зверь, к решетке, к врагам.* Время ли тут застывать! До пластических ли поз ей было!<sup>111</sup>

Курсив мой – М.Ч.

Интересно заметить, что впоследствии, критики не видели в *Царевне Софье* той театральнойности, которую заметил в картине Стасов.<sup>112</sup> Критик полагал, что в русском искусстве того времени невозможно было создание исторических картин. Стасов полагал, что Репину, не следует заниматься исторической живописью, поскольку, по его мнению, художник не обладает даром проникновения в прошлое, который должен быть у живописца, взявшегося разрабатывать исторические сюжеты.

110 Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову. Петербург, 7 марта 1879 г. См.: Мусоргский М.П., *Письма*, 258.

111 В.С. [Стасов В.В.], *Художественные выставки*, 3.

112 В частности, К. И Чуковский в 1914 году, когда «Царевна Софья» станет уже классикой русского искусства, отметит простоту выражения Софьи, также прибегнув к сравнению с хищным зверем, но уже не увидит в картине той театральнойности о которой говорит В. В. Стасов: «... его “Софья,” например, после казни стрельцов просто стоит, скрестив руки, без всяких поз и гримас, просто стоит и глядит, и все же в ней высшее выражение отчаяния, ярости, гнева, такого пылания души, которого не погасит даже смерть! Она не мечется по своей могиле-тюрьме, – волчиха, попавшая в яму, – она просто стоит и глядит, и в этой простоте нет, не-театральности, в этом отвращении к эффектам – национальное величие Репина» (Чуковский К.И. Об И. Е. Репине. *Нива*, № 29 (1914): 577-).



Как видно из анализа критических отзывов на картину, приведенных выше: статичная поза и экспрессивное выражение, которое придал Репин Софье вызывало непонимание у посетителей выставки. В газете *Голос*, в заметке, посвященной московской жизни, приводились диалоги якобы подслушанные на передвижной выставке:

- А вот и “Софья,” Репина! <...> – Восхитительно! протянул он и почмокал губами.
- Ух, даже страшно становится! заметил какой-то длиноволосый барин. – Руки развесила, точно царевна отдохновению предаваться изволит!
- А вы, что-ж думаете, задорливо возражает первый: – при сильном нервном возбуждении этого разве быть не может?
- Ничего я не думаю; вижу только, что не естественно. Не охотник я до картин, которые нужно смотреть с курсом физиологии в руках.<sup>113</sup>

Относительно упоминания физиологии в приведенном фрагменте, следует обратиться к более широкому контексту по истории психологии в России второй половины XIX века. В 1872 году вышла книга философа, историка, правоведа К.Д. Кавелина – *Задачи психологии*, в которой он выступил против, доминирующего в ту пору материалистского взгляда на человеческую психику. Он полагал, что в первую очередь следует уделять внимание нравственным вопросам психического состояния человека, культурному контексту, а уже потом исследовать реакцию организма, прибегая к физиологии. В полемику с ним вступил физиолог И.М. Сеченов, который напротив считал, что первичной задачей ученого является изучение процессов нервной системы при исследовании психического состояния человека. У этой дискуссии была политическая подоплёка, связанная с дебатами о национальном характере, который ввелся в русском обществе, начиная с 1860-х годов. Как показали И. Сироткина и Р. Смит Кавелина смущал взгляд Сеченова на то, что действия человека детерминированы, а не связаны со свободной волей, поскольку это могло усугубить пассивность и беспомощность русского народа.<sup>114</sup> Ученые под-

113 Московские заметки. Из угла в угол по передвижной выставке. *Голос*, № 118, 24 апреля (6 мая) (1879): 2.

114 См. об этом: Сироткина И., Смит Р., *История психологии в России: краткий очерк с авторскими акцентами*: препринт wP6/2016/01. (Москва: Издательский дом. Высшей школы экономики, 2016) (Серия wP6 «Гуманитарные исследования»), 10. URL:

черквивают: «В то время как либеральная интеллигенция [к которой принадлежал Кавелин] жаждала реформ и призывала к действию, наука, казалось, оправдывала фатализм и сохранение политического status quo.»<sup>115</sup> В пандан к этой дискуссии в ту пору обсуждался вопрос о проблемах государственного управления и судопроизводства, проводились социально-психологические исследования относительно преступности, изучалась психология толпы и пр.<sup>116</sup> Таким образом дискуссия между Сеченовым и Кавелиным стала одной из значимых в 1870-е годы и очевидно оказала влияние на трактовке критиками психологического состояния царевны Софьи, переданного Репиным на картине.

Современников также смущало ярко бросающееся в глаза, сходство Софьи с портретными изображениями Петра I. Большая часть рецензентов полагала, что художник плохо ознакомился с источниками и, придав ей сходные черты с братом, Репин погрешил против исторической правды, поскольку, как отмечал Матушинский: «Не происходя от одной матери с Петром, Софья, по-видимому, совсем не была на него похожа».<sup>117</sup> Другой критик из сатирического журнала *Свет и тени*, споря с Матушинским, указывает на портрет царевны Софьи, экспонировавшийся на Антропологической выставке, которая проходила в Москве 1879 году, в котором обнаруживалось сходство царевны с Петром. Тем не менее, переписка Репина со Стасовым свидетельствует о внимательном изучении визуальных источников художником, которые он копировал. Изучив как визуальные, так и письменные источники, по поводу внешнего вида Софьи и её характера, Репин принимает решение придать ей сходные с братом черты лица. В конце 1878 года, он пишет Стасову письмо:

Дорогой Владимир Васильевич! Тотчас после Вашего письма мне надобно было писать Вам: Вы хотели прислать мне ту удивительную фотографию Петра (Сербскую). Ох, это было бы хорошо! Лица Софьи я все еще не оканчиваю и думаю, что глаза Петра мне кое-что дадут.<sup>118</sup>

[https://www.hse.ru/data/2016/05/04/1128303222/WP6\\_2016\\_01\\_\\_\\_\\_.pdf](https://www.hse.ru/data/2016/05/04/1128303222/WP6_2016_01____.pdf) (Последняя дата обращения: 30.06.21).

115 Там же.

116 Там же.

117 Эм. [Матушинский А.Г.], *Художественная хроника*, 1. Также об этом, см.: -ов, Музеи и выставки. Передвижная художественная выставка, 3; \*\*\* [Флеров С.В.], *Передвижная выставка*, 3.

118 Письмо И.Е. Репина В.В. Стасову от 11 декабря 1878 г. См.: *И.Е. Репин В.В. Стасов. Переписка* [Т.] 2: 1877–1894, 40.

Несколько рецензентов подчеркнули, что Репин принял верное решение, придав чертам Софье сходство с Петром, в газете *Киевлянин* отмечалось, что, посмотрев на картину сразу можно определить, что изображенная на картине персона является сестрой Петра Великого.<sup>119</sup> Художественный критик Александров отмечал:

Вам невольно представляется тот исторический момент, выражением, которого была Софья; в одном ее лице вы видите упорную борьбу против петровской партии целой допетровской Руси ... И Репин с художественной стороны глубоко прав, придавши лицу Софии черты Петра; только такое лицо и такие черты могут вполне выразить ту идею, какой задался художник и которая характеризует исторический момент.<sup>120</sup>

Противопоставление Софьи как олицетворения допетровского времени и Петра I, к которому прибегает Александров, напоминает, с одной стороны, риторику, которая возникала при рассмотрении критиками картины Н. Н. Ге *Петр I и Алексей* – поднимавшей центральный вопрос русской истории – «отцов и детей»,<sup>121</sup> с другой – рассуждения Репина о том переломе, который совершился в начале царствования Петра.

Художник Крамской принял картину Репину также восторженно как выше процитированный критик Александров. Он подчеркивал, что на фоне многих картин, написанных на сюжеты из русской истории, *Царевна Софья* несмотря на недостатки выгодно отличается от них. В письме к Третьякову он отмечал по поводу критических отзывов на *Царевну Софью* в которых подчеркивались в основном недостатки репинской картины:

К картинам Русской истории <...> нельзя прилагать шаблонной эстетики западного искусства. Мир нашего народа (внутренний) так мало нам, воспитанным на западных взглядах, доступен, что мы

119 Н. М.-ч., 7-я передвижная выставка картин. Репин и его картина "Царевна Софья." *Киевлянин*, № 125. 20 октября (1879): 2.

120 Александров Н.А., Наши Художественные дела, 195.

121 О дискуссии вокруг картины Н. Н. Ге, в контексте вопроса об отцах и детях, см.: Чукчеева М.А., Картина Н. Ге "Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе": исторические источники и восприятие современников. *Искусствознание*, № 2 (2021): 187–191.

готовы утверждать, что это не похоже только потому, что не знаем какую физиономию имела эта жизнь действительно<sup>122</sup>

Крамской выдвигает гипотезу, что критики применяют критерии, принятые на Западе при рассмотрении произведений на сюжеты из русской истории, которая была достаточно слабо изучена на тот момент, по мнению художника. Крамской также считал, что Софья выглядела именно так, как ее изобразил Репин:

Какая могла быть София? Вот точно такая же как некоторые наши купчихи, бабы, содержащие постоянные дворы и т.д. Это ничего, что она знала языки, переводила, правила государством, она в тоже время могла отодрать девку за волосы, и проч. одно с другим вполне уживалось в нашей старой России.<sup>123</sup>

Как Крамской, так и другие рецензенты, по большому счету, проецировали свои собственные представления о царевне Софье, интерпретируя репинскую картину. Хотя, справедливости ради, подчеркну, что Крамской был прав, когда отмечал недостаток изучения национального прошлого. Как раз именно в эту пору историки стали активно заниматься разработкой русской истории, вводя в научный оборот ранее неизвестные источники и предлагая новый, более критичный взгляд на события из неё.

## 5 Исторические полотна И.Е. Репина как психологические этюды и интерес к психологии деятелей прошлого

Следует отметить, что во второй половине XIX века русских историков занимал вопрос о роли воображения при изучении деятелей прошлого. Так, Н.И. Костомаров, предвзято статью «Личности смутного времени,» опубликованную в *Вестнике Европы* в 1871 году, заметил особенность изучения отечественного прошлого:

Часто там, где источники предоставляют в наше распоряжение одни только названия, мы воображали себе лица, общества, учреждения;

122 Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 06.04. 1879. См.: *Крамской И.Н., Третьяков П.М. Переписка. 1869–1887*, 252–253.

123 Письмо И.Н. Крамского к П.М. Третьякову от 14 мая [18]79. См.: *Крамской И.Н., Третьяков П.М. Переписка. 1869–1887*, 255.

там, где перед нами мелькали только неясные черты, мы видели характеры, угадывали побуждения, указывали причины и последствия. Многое из того, что мы привыкли считать достоянием науки, пришлось бы <...> выбросить вон, если бы достояние – это подвергнуть надлежащим образом беспощадному ножу критического анализа. <...>

*Наша русская история, особенно древняя, легко подвергается этому недостатку, потому что значительная часть ее источников отличается теми качествами общности, сухости, недосказанности, маложизненности и удобоподатливости различным толкованиям, которые вызывают деятельность воображения. Но там, где есть простор воображению, легко увлекает нас в заблуждение и сердце. Как только является воображению повод, за отсутствием ясных данных, создавать образы и делать выводы, сердце побуждает нас вымышлять именно так, как ему хочется. Отсюда происходят вредное для исторической правды возведение в апотеозу исторических деятелей, преувеличения, направление в одну известную сторону изображаемых событий, предпочтения одних сказаний другим на том только основании, что первые более согласуются с нашим чувством, чем другие, ревнивое прилипание к одному способу толкования и безусловное устранение всякого иного; наконец, обращение предположений в догматы, будто бы не требующие проверки, не допускающие опровержений.<sup>124</sup>*

курсив мой – М.Ч.

Интересно заметить, что историков в ту пору занимал вопрос о том, какую роль историческая наука может сыграть для развития исторической живописи, поскольку художникам из-за недостатка изучения национального прошлого, приходилось иметь дело с сухими фактами и прибегать к помощи воображения о котором подробно пишет Костомаров. Так, Забелин в 1872 году прочел цикл лекций для художников в Обществе любителей художеств в Москве, где говорилось следующее о воспроизведения древнерусского человека:

<sup>124</sup> Костомаров Н.И., Личности смутного времени. *Вестник Европы*, Т. III. № 6 (Июнь, 1871): 497–498.

Тамошняя натура, как мы заметили в первом чтении, совсем исчезла. Ее воспроизведение дело очень мудреное, требующее глубочайшего или тончайшего изучения. Но уже не формы только, а самого духа древности. Конечно художник обладает еще лучшею высшею силою для этого он обладает художественным прозрением, прониканием в духовную сущность предмета, которое это прозрение или данное чутье избавляет его очень часто от тяжелых трудов долгого и кропотливого изучения<sup>125</sup>

Историк также уделял подробное внимание в этих беседах и тому, что современные актеры не в состоянии воспроизвести характерных для предыдущих столетий телодвижений, даже надевая исторический костюм, поскольку манеру свойственную людям того или иного сословия, той или иной эпохи нельзя скрыть костюмом или исторической обстановкой.<sup>126</sup>

Репин не мог слушать этих лекций, однако он был знаком с Забелиным, писал его портрет в 1877 году. Хотя у нас нет сведений о том, брал ли художник консультации у историка, интересно заметить, как Репин меняет свое решение на счет изображения одеяния царевны Софьи. Изначально он просит Стасова прислать ему какой-нибудь театральный костюм, воспроизводящий допетровский наряд царевны из Александринского театра. Но, в следующем письме он отмечает:

А об костюмах, знаете, что: я теперь изучил костюм этой эпохи и думаю, что в театре Вы ничего подходящего не найдете (женские костюмы они уродуют на настоящий манер), и если это с корсетом и другими усовершенствованиями) нашего времени, то не нужно.<sup>127</sup>

Из воспоминаний дочери Репина известно, что для картины костюм сшила супруга художника,<sup>128</sup> поскольку подходящего в театральных костюмерных по-видимому так и не нашлось.

125 Забелин И.Е., История и археология в отношении к исторической картине [черновики лекций в Московском обществе любителей художеств, 1872. Отдел письменных источников Государственного Исторического Музея (ОПИ ГИМ). Ф. 440. Оп. 1. Ед. Хр. 219. л. 282.

126 См. подробнее: Там же. лл. 280–281.

127 И.Е. Репин к В.В. Стасову от 26 октября 1878 г. См.: И.Е. Репин В.В. Стасов. Переписка [Т.] 2: 1877–1894, 38.

128 Репина В.И., Из детских воспоминаний дочери И. Е. Репина. *Нива*, № 29 (1914): 571.

Спустя два года после появления репинской *Царевны Софьи*, критики все же стали определять ее как произведение «исторического жанра»,<sup>129</sup> однако все равно оценивали, как неудачный опыт художника. Так, автор заметки о творчестве Репина в *Огоньке* квалифицировал картину Репина как:

психологический этюд в известной исторической обстановке. Вместо того, чтобы взять первую попавшуюся женщину в испуге, переживающую в данную минуту ужас и последствия своих поступков г. Репин воспользовался историческим эпизодом и взял для своего этюда царевну Софью.<sup>129</sup>

Следует обратить внимание, что в 1885 году примерно в таких же выражениях строилось рассуждение относительно *Ивана Грозного и сын его Иван 16 ноября 1581*:

Но Иван ли это Грозный? почему это должен быть Иван? Это просто сильно потрясенный убийца, обезумевший от неожиданного результата чело­век. Сохранившиеся портреты Ивана не дают возможности признать его в этих искаженных чертах. <...>

Эта картина – скорее поразительно написанный психический момент, возможный всюду и всегда, как возможен и самый факт. Нам кажется, что не будет несправедливо вычеркнуть ее из разряда исторических. Что же касается до обстановки, то она тут только необходимая почва; она забывается и ничего не изменилось бы, если бы она была другая.<sup>130</sup>

Как в первом случае, так и во втором отмечается интерес Репина к пограничным психическим состояниям, выбранных для воспроизведения исторических лиц. В 1893 в *Артисте* была опубликована заметка В.М. Гаршина, в которой, подчеркивалось:

Иногда [в Репине] сильнее заговорит портретист, и если фантазию поразит жизненная концепция исторического прошлого, возникнут “Царевна Софья,” “Смерть царевича Иоанна,” картины поразительно

129 Диллетант. [Чуйко В. В.?], Живопись и Живописцы. Академик И. Е. Репин. *Огонек*, № 45 (1881): 844.

130 А. Г-ский, Заметка об исторических картинах на XIII-й передвижной выставке. *Исторический вестник*, Т. XX. (Март, 1885): 497.

бедные количеством персонажей, но еще более поразительно богатые индивидуально-исторической психологией, так что при виде их забывается и история, и почти портретная трактовка сюжетов, а встают в душе зрителя переживаемые им при созерцании этих картин громадные явления исключительной человеческой психологии.<sup>131</sup>

В связи с подобным прочтением критиками работ Репина, интересно замечание о психологизме произведений художника, сделанное психиатром П.П. Викторовым в брошюре: *Учение о личности как нервно-психическом организме* (1887).<sup>132</sup>

Необходимость точного совместного изучения психических явлений в связи с их физиологическими отношениями, в особенности сказывается в клинической психологии. Так мы не даром говорим о меланхолической и маниакальной улыбке душевнобольного, заключая по этим видимым признакам выражения о невидимых состояниях настроения. То же и в прикладной психологии, в области изящного искусства, с той, впрочем, разницей, что здесь нередко грубо-эмпирическая самонадеянность художника наталкивается на подводные камни научного неведения. Так, напр., здесь в Москве, в столь известной картинной галерее г. Третьякова, вы можете видеть знаменитую картину Репина “Иван Грозный,” изображающую момент, когда он убивает сына. Художник нарисовал грозного владыку с лицом слабоумного, но впал в очевидное противоречие, заставив виновника раскаиваться над своею жертвой, о чем можно судить по тому кровавому лобзанию, с которым отец припадает к холодеющему трупу сына [прим.: на физиономии последнего прекрасно выражена заячья улыбка умирающего, как совершенно выразился один из моих товарищей, психиатров, осматривающих галерею во время съезда]. А мы знаем, что психическая реакция раскаяния не совместима с мимикой слабоумия!<sup>133</sup>

131 В.М. [Гаршин В.М.], И. Е. Репин Характеристика (Посвящается памяти Всеволода Михайловича Гаршина). *Артист*, №. 26. (Январь, 1893): 46.

132 Она была основана на докладе, который был прочитан П.П. Виктором на первом съезде психиатров в Москве, в 1887 году.

133 Викторов П.П., *Учение о личности как нервно-психическом организме* (Москва: К.Т. Солдатенков, 1887), 8–9. Благодарю В.А. Кукушкину за указание на этот источник.



Таким образом, работы Репина впоследствии использовались врачами-психиатрами для иллюстрации того как психология применялась в специальных (выявления патологий) и прикладных целях, отмечая погрешности в передачи эмоционального состояния персонажей в художественных произведениях, связанных с отсутствием у художника специальных знаний.

По большому счету, Репина занимало проникновение в психологию деятелей прошлого, выявление типических черт, которые были им свойственны. Подобного рода научный вопрос привлекал историков, начиная с 1860-х годов. Забелин, ставивший одной из своих задач изучение народной психологии (вероятно под влиянием работ М. Лацаруса),<sup>134</sup> в рецензии на один из томов «Истории России» с древнейших времен Соловьева» отмечал:

В личности все узлы, разгадка и разъяснение всему, всем вопросам, какие ставит не только разработка прошедшего народной жизни, но и современное развитие народа. Раскройте существенные черты личности в данное время и тогда будет понятно, почему в это именно, а не другое время возбуждались те или другие события, почему так или иначе разрешались жизненные политические и общественные вопросы, почему такой, а не иной характер принимали и эти события, и разрешение жизненных вопросов. Говоря о личности в этом смысле, мы разумеем общий ее тип, общие черты лица данной эпохи.<sup>135</sup>

Забелин подчеркивал, что именно выдающиеся деятели своего времени выражают типические его черты.

Неудивительным теперь представляется, что в конце столетия после появления исторических картин Репина, которые представляли собой своего рода психологические этюды, психиатры начинают писать исследования о душевном состоянии деятелей прошлого. В частности, харьков-

134 Историк А.В. Топычканов отмечает, что Забелин обращал внимание на «народно-психологию» Лацаруса, однако отмечает, что в сочинениях историка влияния работ немецкого ученого обнаружить не удалось, см.: Топычканов А.В., Истоки историко-бытовой концепции И.Е. Забелина. *Забелинские научные чтения*, Вып. 182 (Москва: Государственный исторический музей, 2010), 55.

135 Забелин И.Е., Русская личность и русское общество накануне петровской реформы. История России с древнейших времен, соч. Сергея Соловьева, том тринадцатый. М. 1863. См.: Забелин И.Е., *Опыты изучения русских древностей и истории*. Ч. 1. (Москва: К. Солдатенков, 1872), 87.

ский психиатр П.И. Ковалевский положил начало жанру патографии (т.е. изучению известной личности с точки зрения развития ее психики) в России. В конце XIX века-начале XX века он опубликовал исследования по изучению психических состояний известных деятелей прошлого – *Иоанн Грозный и его душевное состояние: психиатрические эскизы* (1893) и *Петр Великий и его гений* (1900).<sup>136</sup>

Как видно, для современников большое значение играло то психофизиологическое выражение, которое придал царевне Софье Репин, приводившее их в недоумении при определении жанровой специфики полотна. Но впоследствии это восприятие картины перестало быть, актуальным хотя периодически психологизм исторических картин отмечался в отзывах. Так, И.Э. Грабарь сравнивал в 1896 году подход Репина и Сурикова к репрезентации прошлого:

И.Е. Репин – реалист везде и во всем, и его “Софья” написана и комментирована с современной точки зрения; это неполное отделение себя от настоящего, это не всецелое перенесение себя и своей мысли в прошлое, это скорее верно и тонко подмеченные законы психологии, знание души, а главное – это непонимание Софьи и атмосферы, ее окружавшей путем чутья, а понимание чисто рассудочное у много и талантливого человека. В “Казни Стрельцов” Сурикова преобладает нота грустная, меланхоличная, хотя и тяжелая, и давящая вас, но давящая с оттенком жалости и пощады, у г. Репина эта нота страшная, грозная, и он не хочет жалости, он не дает пощады. И вот, при всем ужасе, какой должен навевать вид стрельцов перед казнью в картине В. И. Сурикова – вы не чувствуете этого страшного негодования, не чувствуете, по крайней мере, в той мере, в какой заставил бы почувствовать вас И. Е Репин и какой нагоняет на вас его “Царевна Софья” с виднеющейся в окне головой челобитчика. Таким образом у последнего цель – быть ближе к истине, такой, какой ее видим и понимаем мы, – автор, “Казни Стрельцов,” стремясь к той же истине,

136 Безусловно, до известных работ Ковалевского сложилась длинная предшествующая традиция изучения психических особенностей деятелей прошлого, в частности, большое влияние оказала работа А. Жоли *Психология великих людей*, вышедшая в 1883 году. Кроме того, к психическим особенностям личности Ивана Грозного до Ковалевского обращался в 1883 году психиатр Я. Чистович, в работе посвященной истории медицины в России. Он впервые обратил внимание на то, что царь был душевнобольным. Подробнее об этом, см.: Богатырев С.Н., Грозный царь или грозное время? Психологический образ Ивана Грозного в историографии. *Russian History*, Vol. 22. №. 3 (1995): 288–289.

пытается взглянуть на нее глазами лиц, которые тут же в произведении, говорят вам о себе из глубины этой далекой седой старины.<sup>137</sup>

Следует отметить, что работа *Царевна Софья* впоследствии нашла отражение в русском изобразительном искусстве. В 1888 году несколько графических работ на этот сюжет выполнил А.П. Рябушкин. Подобно, Репину Рябушкин изображает царевну в келье, глядящей в окно на повешенных стрельцов.<sup>138</sup> Однако, в отличие от Репина у Рябушкина нет того пристального внимания к психофизиологическому состоянию Софьи, в большей степени, он сосредоточился на обстановке кельи.

## 6 «Царевна Софья ...» Репина и иконография поверженного вождя

В заключении мне бы хотелось вернуться к контексту 1879 года, когда критики сопоставляли *Царевну Софью* с перлом академической выставки 1864 года – *Княжной Таракановой* К.Д. Флавицкого; картина привлекла внимание как сюжетом, который составлял предмет секретной историографии в Российской империи, так и тем, что главным персонажем была прекрасная женщина, погибающая в тюрьме, а не классицистический герой.<sup>139</sup> На первый взгляд, может, показаться, что работы действительно имеют немало сходных черт. Обе композиции сосредотачиваются на судьбе женщин, которые стали жертвами политического режима. Однако, автор фельетона в газете *Нева* обратил внимание на существенную разницу между двумя картинами:

137 Гр. [Грабарь И.Э.], Третьяковская галерея «Царевна Софья», 41.

138 Подробнее об этом, см.: Власова Р.И., *Андрей Петрович Рябушкин: жизнь и творчество, 1861–1904* (Москва: Аватар, 2014), 28–29.

139 Критики отмечали, что картина Флавицкого была на грани того, чтобы нарушить принцип декорума, поскольку она чуть не превратилась в труп. Кроме того, картина не заключала в себе никакого дидактического посыла, поскольку княжна была изображена в отчаянии, а не достойно принимающей свою судьбу, см.: Дмитриев Н.Д., *Художественные новости в Петербурге. Отечественные записки*, Т. 157 (1864): 883–899; П.К. [Коавлевский П.М.], По поводу академической выставки картин в Петербурге. Картины гг. Флавицкого, Бронникова, Филиппова, Трутовского, Клодта, Суходольского. *Современник*, Т. 105 (1864): 177–178; Буслаев Ф.И., *Задачи современной эстетической критики. Русский вестник*, Т. 77. (Сентябрь, 1868): 281.

Картину Репина сравнивают с известной картиной Флавицкого “Княжна Тараканова”; но там – изображено пассивное отчаяние, здесь энергия, подавляемая силою, но все-таки не падающая духом.<sup>140</sup>

Приведенный выше пассаж, позволяет предпринять попытку определить иконографию, к которой может быть причислена работа Репина. Польский историк искусства Я. Бялостоцкий выделил в искусстве романтизма иконографию поверженного вождя и подробно рассмотрел ее на примере польского искусства XIX столетия. Исследователь проводит линию от иконографии мучеников к образу поверженного вождя, демонстрируя, что несмотря на то, что они терпели крах политический, они одерживали духовную победу (в качестве самого известного примера этой иконографии Бялостоцкий приводит *Смерть Марата* (1793) Жака-Луи Давида).<sup>141</sup>

Напомню, что Репин в 1880 году снова обратился к образу Софьи, где он её представил в качестве предводительницы стрельцов. В картине же Репин придает ей позу, свойственную для мужчины и черты лица, которые позволяют выявить сходство с Петром I, поскольку оценивает её как равного ему деятеля, но олицетворяющего допетровское время (когда Россия отличалась самобытностью и не было «разлада с народной жизнью»). В связи с этими обстоятельствами представляется, что полотно, созданное художником в 1879 году может быть включено в иконографический ряд поверженных вождей.

Рассмотрение широкого корпуса критических высказываний вокруг репинской *Царевны Софьи* позволяет по-новому взглянуть на развитие русской исторической живописи во второй половине XIX столетия не только в русле исторической науки, но и в связи с остро актуальными для той поры естественными науками: физиологией, психологией и физиогномикой. Впоследствии эти контексты почти перестали быть релевантными при анализе *Царевны Софьи*, а психологизм стал привычной характеристикой произведений Репина – почти не требующей пояснений.

В ходе анализа становится очевидным, что реакция современников художника на *Царевну Софью* Репина не была однозначной. Одних задевало отступление от декорума (царевна Софья не могла быть столь вуль-

140 Посторонний посетитель, Мелочи из Петербургской жизни. Седьмая передвижная выставка произведений с.-петербургской артели художников, 154.

141 См.: Białostocki J., *The image of the defeated leader in romantic art*. См.: Białostocki J., *The message of images: Studies in the history of art* (Vienna: Irsa, 1988), 219–280.

гарна и некрасива), амбивалентность психологического состояния героини, а также вольное обращение с жанровыми конвенциями. Меньшинство – наоборот приветствовали эксперимент художника в исторической живописи, полагая, что Репин продемонстрировал экстраординарный подход к воспроизведению национального прошлого, выбрав проблемный период русской истории и представив царевну похожей на Петра Великого.

Несмотря на то, что большинство современников Репина сочли этот эксперимент в исторической живописи неудачным, художник сделал ещё более радикальный жест, создав в 1885 году *Ивана Грозного и сына его Ивана 16 ноября 1581 года*, который как отмечали исследователи вряд ли был бы возможен без *Царевны Софьи*.<sup>142</sup> Очевидно, что обе картины Репина не умещались в рамки традиционного понимания исторической живописи, которая формально все ещё считалась высшим живописным родом и таким образом наглядно демонстрировали уязвимость иерархии жанров.

### Выражение благодарности

За обсуждение на раннем этапе работы над этим текстом, я чрезвычайно признательна моей коллеге по Европейскому университету в Санкт-Петербурге Варваре Александровне Кукушкиной, которая любезно поделилась со мной сведениями по истории физиогномики в XIX столетии и указала на ряд важных источников (в частности, на работы французского врача-невролога Гийома Дюшенна-де-Булоня и др). Также я хочу поблагодарить коллег за дискуссию вокруг предварительных выводов о контексте репинской «Царевны Софьи», изложенных в этой статье, на семинаре «Археология общих мест» ШАГИ РАНХиГС, 15.04.2021.

Также мне хотелось бы выразить благодарность анонимному критику за замечания, которые помогли доработать эту статью.

Статья является частью проекта по Карамзинской стипендии-2021: «Мемы' XIX века о русской истории: исторические картины и формирование коллективных представлений о национальном прошлом во второй половине XIX столетия.» Он осуществлен в рамках благотворительной деятельности, на средства, предоставленные Фондом Михаила Прохорова.

<sup>142</sup> См, например: Ляковская О.А. *Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество*. [1844–1930], 146.