

УДК [7.041-055.2](091)(47)«18»
ББК 85.03(2)52-3
Ч-49

Редактор серии *Г. Ельшевская*

Рецензенты: *А. А. Бобриков*, кандидат искусствоведения, доцент
СПбГУ, старший научный сотрудник РИИИ;
Г. Ю. Ершов, кандидат искусствоведения, профессор ЕУСПб

Чернышева, М.

Ч-49 **Феминизация истории в культуре XIX века. Русское искусство и польский вектор / Мария Чернышева.** — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 264 с.: ил. (Серия «Очерки визуальности»).

ISBN 978-5-4448-2507-5

Что может рассказать о европейской культуре XIX века возрастающая значимость женских образов из национального прошлого? В своей книге Мария Чернышева условно называет эту тенденцию феминизацией истории и рассматривает ее как важную составляющую процесса приближения истории к частному человеку. Исследуя связи живописи и графики с историческим романом, драмой и оперой, а также уделяя внимание эго-документам, автор показывает, каким был вклад в этот процесс художников Российской империи и особенно Царства Польского. Периферийное по отношению к имперскому центру положение Польши вкуче с ее европейским прошлым обусловили контекст, в котором активно разрабатывались новые трактовки женских персонажей и новые модели художественной репрезентации истории. Мария Чернышева — историк искусства, специалист по русской и французской визуальной культуре XIX века.

УДК [7.041-055.2](091)(47)«18»
ББК 85.03(2)52-3

© М. Чернышева, 2024
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2024
© ООО «Новое литературное обозрение», 2024

Содержание

Предисловие	7
Глава 1. Феминизация истории в европейской культуре XIX века	19
Глава 2. Марина Мнишек в русском искусстве	64
Отступление: В сибирской ссылке. Мария Меншикова	106
Глава 3. Русская история на картинах польских художников. «Ассамблея при Петре I» и «Сцена из „Капитанской дочери“»	116
Глава 4. Женственные образы из национальной истории в польской живописи	159
Глава 5. Искусство Российской империи на Всемирной выставке 1867 года. «Смерть Варвары Радзивилл» и «Гибель княжны Таракановой»	190
Отступление: Царская любовь? Василиса Мелентьева	218
Заключение	234
Список литературы	237
Список иллюстраций	251
Указатель имен	254

Предисловие

Настоящая книга — исследование возрастающей значимости женских образов из национального прошлого в художественной культуре XIX века. Для риторической выразительности я буду называть это явление «феминизацией истории», хотя понимаю, что историю по-прежнему воспринимали как поле, по существу, мужского действия.

Женские образы меня интересуют не в эссенциалистском гендерном измерении, а как кодирующие аксиологический поворот к частной сфере в исторической репрезентации, который сопровождался смягчением нравов и обретением человеком индивидуального права на историю. Об этом повороте свидетельствуют, разумеется, не только женские образы, но они — с особой наглядностью. Главный вопрос для меня заключается не в том, что говорят нам образы женщин о женщинах, а в том, что говорят нам эти образы об установках исторического и национального сознания, с одной стороны, в западноевропейской и прежде всего французской культуре XIX столетия, а с другой — в культуре Российской империи, где художественная продукция Царства Польского очень заметно отличалась от продукции имперского центра с точки зрения обозначенного вопроса.

Линда Нохлин, родоначальница феминистского искусствоведения, специализировавшаяся на XIX веке, перечисляет и осуждает устойчивые стереотипные представления о женщинах:

Они слабы и пассивны; они сексуально доступны для мужчин; они призваны заниматься домом и воспитанием детей; они

приближены к природе, естественны; ... очевидно нелепы их попытки активно вписаться в историческое пространство...¹

Нельзя не согласиться с тем, что «женственное» — это такой же культурный конструкт, как и отображения женщин в искусствах. Под женственным я подразумеваю здесь набор клишированных черт, во многом совпадающий с теми, которые перечисляет Нохлин (привлекательность, чувствительность, приватность, слабость, трогательность), но, в отличие от Нохлин, я стремлюсь показать, что такая женственность успешно входит в представления об истории, причем не изменяя себе, не превращаясь во что-то иное, и это выступает важным достижением европейской культуры XIX столетия в направлении не только женских прав, но и гуманности в целом. Женственное в репрезентации истории я рассматриваю как признак распространения ценностей частной жизни, терпимости, отзывчивости.

Укоренению этих ценностей в Европе способствовали в области идей—Просвещение, в области переживаний—сентиментализм. Сентименталистская культура закрепляет предрассудок, отождествляющий женственное с естественным и чувствительным, но одновременно возводит чувствительность, тонкость в важнейшие достоинства цивилизованного человека вообще. Мелисса Хайд, занимающаяся феноменом женщины и женственного в визуальной культуре XVIII века, сосредоточена, в отличие от Нохлин, на изучении не столько гендерного неравенства, сколько активной роли женщин в развитии культуры и выражения этой роли на языке их времени. Хайд раскрывает коннотации и метафорику «женственного»,

¹ *Nochlin L. Women, Art, and Power // Nochlin L. Women, Art, and Power: and Other Essays. New York: Routledge, 2018. P. 2.*

пропитывающие искусства XVIII века и там, где дело касается творчества, меценатства женщин, их портретирования, и там, где речь идет о внегендерных вопросах художественной поэтики и риторики, о конструировании культурных моделей¹. В новой эмоциональности XVIII столетия, с акцентом на сердечной мягкости и отзывчивости, носителями которых часто предстают женские персонажи, Марта Нуссбаум и Линн Хант видят один из источников либерализма и озабоченности правами человека².

Но распространение женственных образов в живописи на сюжеты из национальной истории — это то, что становится возможным только в XIX столетии в рамках исторической картины нового типа, в создании которой решающий вклад принадлежит французским мастерам.

Сентиментализм чужд поклонению силе, будь ее носители мужчины или женщины, и воспитывает сочувствие к слабым, будь то женщины или мужчины, а также эстетизирует слабость. Предельно упрощая, можно сформулировать так: проблема слабого решается двумя основными способами, не исключаящими друг друга. Первый: слабый превращается в сильного, отстаивает свое достоинство в его глазах и неизбежно в какой-то степени по его меркам. Второй: сильный идет навстречу слабому, признает его достоинство, неизбежно принимая в какой-то степени его критерии, проявляет толерантность, эмпатию, гуманность.

¹ *Hyde M., Milam J.* Introduction: Art, Cultural Politics and the Woman Question // *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. London: Routledge, 2003; *Hyde M.* Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.

² *Нуссбаум М.* Политические эмоции: Почему любовь важна для справедливости. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 50–67; *Хант Л.* Изобретение прав человека: История. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 32, 36–77, 102.

Радикальная линия внутри феминизма, к которой тяготеет Нохлин, делает ставку на первый принцип борьбы с гендерной дискриминацией. Поэтому Нохлин замечает в изображении женщин слабыми только демонстрацию мужского доминирования, подавления и подчинения женщин. Но изображение слабых — и женщин, и детей, и мужчин — может свидетельствовать и о другом — о развитии внимания и участливости к слабым. И это тоже способствует борьбе с дискриминацией — и гендерной, и социальной, и политической, и национальной.

Нохлин не учитывает тот контекст, в котором обилие женственных образов в культуре становится признаком не патриархальности, а, наоборот, цивилизованности и прогрессивности. Сравнительное изучение предмета высвечивает этот контекст. Для меня отправной точкой было наблюдение, что в русском искусстве XIX века на удивление мало женственных и трогательных образов из национального прошлого, в то время как ими заполнена западноевропейская и польская графика и живопись. Означает ли это, что русская культура менее патриархальна? Конечно, нет, это означает ровно противоположное.

Вместе с тем в русской литературе XIX века дело обстоит по-другому. С одной стороны, с проблемой изображения женственного, лирического, приватного в истории (особенно допетровской) сталкивались, как мы увидим, и русские литераторы, с другой, достаточно вспомнить два шедевра — «Капитанскую дочку» Александра Пушкина и «Войну и мир» Льва Толстого, — чтобы убедиться, каких высот в раскрытии этой темы могли достигать отечественные писатели, правда, повествуя о недавнем прошлом. Нельзя сказать, что русские художники широко откликнулись на это достижение Пушкина и Толстого.

Трудно поддается анализу незаконченная картина Яна Матейко «Закованная Польша» (1864), написанная им

после подавления Январского восстания за национальную независимость в Царстве Польском и западных губерниях Российской империи. В окружении обескровленного польско-литовского народа — женщин, детей, стариков, раненых — молодая женщина с распущенными волосами, в черном порванном платье¹ гордо поднимает голову, стоя на коленях с протянутыми на наковальню руками. Почти вплотную к ней развязно и угрожающе по-господски подошли два высокопоставленных русских офицера, отдающие приказ заковать красавицу в кандалы. Это генералы Федор Берг и Михаил Муравьев, руководившие разгромом восстания. Перед нами не только плененная, но едва ли не изнасилованная Польша. В этой «реальной аллегории» Польшу олицетворяет женщина, парадоксально соединяющая в себе слабость, угнетенность, униженность, чувственную прелесть и внутреннее достоинство. Россию же олицетворяет казарменный дух, одновременно и милитаристский, и мужланский, лишенный галантности, не ведающий ценности женственного, а следовательно — блага цивилизованности². Расправу имперских властей с Польшей Матейко трактует через метафору грубого мужского насилия над женщиной. И хотя он делает это ради обличения насилия, левая точка зрения (включая крайнюю феминистскую) может спровоцировать вопрос: не безответственное ли

¹ «Ношение траура по погибшим повстанцам было специфически женской формой политического протеста в польском движении». В 1863 году в перешедших под его управление западных губерниях Муравьев запретил эту массовую практику как «преступную манифестацию» (*Долбилов М. Д.* Культурная идиома возрождения России как фактор имперской политики в Северо-Западном крае в 1863–1865 гг. // *Ab Imperio*. 2001. № 1–2. С. 239).

² О понятии цивилизации как вбирающем в себя идею галантности см.: *Старобинский Ж.* Слово «цивилизация» // *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 124–125.

это эксплуатирование стереотипа женщины как объекта принуждения, стереотипа, порожденного миром мужского господства? А правая точка зрения может спровоцировать другой вопрос: патриотично ли апеллировать к трагедии Польши сквозь призму этого стереотипа, сравнивать родину с изнасилованной женщиной?

В своей исторической живописи Матейко не боялся изображать наряду с победами и силой польской нации ее ошибки, потери и слабость, за что не раз навлекал на себя еще при жизни обвинения в недостаточном патриотизме. Я согласна с Алейдой Ассман, которая на материале XX века размышляет о важности коммеморативного опыта такого рода, не обходящего национальные травмы прошлого, не сводящегося к его героизации, глорификации и сакрализации¹. Ассман ратует за европейскую «мемориальную культуру», порывающую с монологичным самовозвеличиванием наций, строящуюся на самокритике и выслушивании «другого», а также того, кто не попал на авансцену истории. Она же замечает, что до сих пор «историков больше интересуют государственные деятели, генералы и солдаты», нежели история гражданская, а также женская². Ассман указывает, что начавшееся в XIX столетии конструирование имиджа наций основывалось на героическом и триумфальном историческом нарративе³. Моя книга посвящена альтернативной тенденции исторического воображения, которой мы тоже обязаны XIX веку, — раскрытию историками, романистами, художниками, композиторами негероической истории частной жизни и частного человека.

¹ Ассман А. Европейская мечта. Переизобретение нации. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

² Там же. С. 151, 163.

³ Там же. С. 126, 142, 201.

«Закованная Польша» Матейко не лишена героичности, так как показывает самоотверженную борьбу поляков за свободу, но не становится образцовым воплощением того героизма, который возвеличивает нацию, т. к. делает слишком горький акцент не только на доблестной готовности народа принести огромную жертву, но и на его ужасающих потерях и поражении в борьбе тогда, когда будущий успех еще не предрешен. Однако полотно Матейко не является и примером интересующей меня образности, связанной с прошлым, а не настоящим, и с частным человеческим, а не народным. Эта образность помогает человеку ощутить и осознать свою принадлежность к истории не в качестве представителя нации, а в качестве индивида.

Вместе с тем было бы неверно полагать, что эта частная, чувствительная, женственная историческая образность не может быть вовлечена в моделирование имиджа нации. Как мы увидим, изучение истории частной жизни было тесно связано с изучением истории культуры и искусств, так как во многом выросло из анализа художественных источников. А созданные на основе и этой историографии, и этих источников произведения могли становиться актуальными и эффективными инструментами культурной манифестации нации, иными словами, культурной дипломатии, прибегающей к «мягкой силе». В Польше в этом отношении особую роль сыграла картина Йозефа Зимлера «Смерть Варвары Радзивилл» (1860). Она запечатлела трагический финал знаменитой любви между королем польским и великим князем литовским Сигизмундом II Августом и его избранницей Варварой, которую он сделал королевой и тем самым, возможно, погубил. Но в течение какого-то времени эта картина занимала исключительное место в польском искусстве не только как памятник трогательным человеческим

чувствам, но и как эмблема национальной живописи. В одной из глав книги я старюсь объяснить, почему и как это произошло. В отличие от Матейко, уроженца Вольного города Кракова, Зимлер был жителем Варшавы и российским подданным. В 1867 году в русском отделе парижской Всемирной выставки развернулось соревнование за зрительские симпатии между его «Варварой Радзивилл» и «Княжной Таракановой» (1864) Константина Флавицкого¹, который представил «княжну» не как самозванку и преступницу против российской власти, а как несчастную, слабую, беспомощную и все еще прелестную женщину, гибнущую в тюрьме и вызывающую сочувствие. Соревнование картина Флавицкого выиграла, хотя и с небольшим отрывом. Об этом рассказано в заключительной главе книги.

1867-й, год Всемирной выставки, взят мною за смысловую и хронологическую точку отсчета: я сосредоточусь на русской и польской живописи², созданной в период, начиная около 15 лет до и заканчивая около 15 лет после этой даты, в период формирования и развития в Польше и России исторической картины нового типа.

¹ Предки Флавицкого были родом из Харькова и его окрестностей на Слобожанщине, когда-то заселенной в значительной степени переселенцами из Речи Посполитой в Россию (*Масленков И. В. Слобожанские корни К. Д. Флавицкого // Генеалогический вестник. 2020. Вып. 62.*). Сейчас Харьковская область — территория Украины. Можно говорить об украинских и польских корнях Флавицкого. Но сам он родился в Москве, учился и работал в Петербурге (несколько лет провел в Италии). Поэтому я буду называть его русским художником, как Зимлера — польским, хотя он родился в семье немцев, перебравшихся в Варшаву.

² В соответствии с темой книги я буду обращаться в основном к живописи Царства Польского, которой, разумеется, не ограничивается польская живопись XIX века. В искусстве польских земель, не входивших в состав Российской империи, невозможно не уделить внимания работам Матейко как самого талантливого и знаменитого польского художника своего поколения.