

За державу (не) обидно. Советский ресайклинг творчества Василия Верещагина

Мария Чернышева

Сокращенная версия статьи была представлена на научной конференции «Histoire visuelle de la conquête du Turkestan par l'Empire russe, 1860–1900: témoignages, représentations, commémorations, décolonisation», организованной Институтом славянских исследований в Париже в октябре 2022 года.

Мария Чернышева. Факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Россия, mariachernysheva@mail.ru.

В статье рассмотрены два типа советского ресайклинга творчества Василия Верещагина. Один, открытый, рациональный и сторонний, осуществляется в искусствоведческих текстах, публикациях документов, выступлениях партийных лидеров. По этим источникам мы можем судить о том, как постепенно складывался советский культ Верещагина. Другой тип ресайклинга, художественный, в значительной степени автоматический или генетический, безотчетный или скрытый, дает о себе знать, например, в знаменитом истерне «Белое солнце пустыни». В статье показано, почему Верещагин стал одной из самых важных и самых трудных фигур для советской ревалоризации и апроприации русского искусства XIX века. Верещагин был едва ли не единственным принципиальным реалистом среди русских художников своего поколения. Он опубликовал статью «Реализм», которую можно назвать манифестом реализма. Но именно в этом тексте он ярче всего выразил свое неприятие социализма, хотя в художественной культуре XIX века реализм возник в согласии с левыми политическими идеями. Поэтому включение Верещагина в советский пантеон реализма не могло обойтись без некоторой фальсификации его воззрений. Неоднозначно дело обстояло и с другим ключевым аспектом творчества Верещагина, с его успешной службой имперским, военным и внешнеполитическим интересам Российского государства, поддерживающего художника организационно и финансово. С одной стороны, в советскую эпоху не могла приветствоваться преданность государству, которое было монархией. Но, с другой стороны, само государственническое сознание Верещагина импонировало его советским апологетам.

Ключевые слова: *Василий Верещагин; ресайклинг; реализм; империя; колониализм; Туркестанская серия; «Белое солнце пустыни».*

З АМЫСЕЛ «Белого солнца пустыни», ставшего одним из культовых советских фильмов-истернов, возник в 1967 году¹ — через сто лет после образования Туркестанского генерал-губернаторства, важного события в истории Российской империи, которую Союз Советских Социалистических Республик сменил, казалось бы, навсегда. Произошла ли эта юбилейная перекличка дат исключительно по иронии судьбы или вовсе не случайно, сказать трудно. Как бы там ни было, «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля вызывает скользкие, но при этом довольно богатые ассоциации с эстетикой и идеологией Туркестанской серии Василия Верещагина и его творчества в целом. Это выделяет «Белое солнце пустыни» среди известных советских истернов. Так, например, послуживший для него образцом фильм Михаила Ромма «Тринадцать» (1936) и снятый вскоре после «Белого солнца» фильм Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) по-разному утверждают альтернативу ориенталистской культуре Российской империи, нашедшей яркое отражение в Туркестанской серии Верещагина.

Я рассмотрю два основных пути ресайклинга творчества Верещагина в советскую эпоху. Один можно назвать ресайклингом дисциплинарно необходимым, открытым, рациональным, а также сторонним, который привычнее будет определить как критику, интерпретацию. В нашем случае такого типа ресайклинг порождает продукт, принадлежащий к иной сфере культуры, нежели предмет, на который он направлен: предметом выступает визуальное и художественное, а результатом — искусствоведческие тексты и публикации документов.

Другой тип ресайклинга, на мой взгляд, больше отвечает специфике этого понятия и предполагает апроприацию культурного материала, сопровождающуюся его переработкой, «перевариванием». Это присвоение всегда в какой-то степени автоматическое или генетическое, безотчетное или скрытое, когда присваивающая культура как бы проговаривается о самой себе. В процессе такого ресайклинга граница между его предметом и результатом стирается и, более того, результат возникает не в связи или по поводу предмета, а как бы прямо из него, чему способствует медийное родство между предметом и результатом. При-

1. Съемки фильма были закончены в 1969-м, для широкой публики его премьера состоялась в 1970-м.

зрак Туркестанской серии Верещагина, блуждающий в «Белом солнце пустыни», — наглядный пример этого второго вида ресайклинга. С него и начнем.

В 1867 году Верещагин по личному приглашению первого губернатора Туркестана генерала Константина фон Кауфмана стал официальным художником этого недавно завоеванного Российской империей среднеазиатского края. Созданная Верещагиным благодаря сотрудничеству с Кауфманом, а также при организационной и финансовой поддержке государства Туркестанская серия прославила художника в России и за рубежом². Восточные российские колонии и задолго до Средней Азии Кавказ художники, разумеется, изображали и раньше. Но в области визуальных искусств именно Туркестанская серия Верещагина сформировала и популяризировала образ колониальной России одновременно и внутри страны, и за ее пределами, став символом и российской имперской пропаганды, и русской ориентальной живописи.

В «Белом солнце пустыни» действие разворачивается в вымышленной местности Центральной Азии на берегу Каспийского моря, до которого Верещагин не добирался в своих путешествиях. В фильме нет прямых цитат из Туркестанской серии³. Хотя, помимо павильона «Ленфильма», «Белое солнце» снимали в Дагестане и Туркменистане, в соответствии с фольклорным жанровым изводом и отчасти, вероятно, бюджетом фильма его декорации и реквизит упрощены без претензии на достоверность. Верещагин же работал с натуры, по натурным впечатлениям и фотографиям, стремился к предельной точности этнографических и исторических деталей, общей сюжетной и оптической правдивости сцен. Однако вместе с тем несколько условная образность «Белого солнца пустыни» заставляет думать о визуальных клише художественной традиции ориентализма, к которой принадлежит и Туркестанская серия. Картины Верещагина иногда напоминают раскрашенные документальные фотографии. Кадры из «Белого солнца пустыни» иногда похожи на воспоминания о том, как изображали Восток в XIX веке,

2. В первую очередь благодаря этому своему проекту он стал самым известным в Западной Европе русским художником своего поколения.

3. Постсоветский пример кинематографического цитирования живописи Верещагина — на этот раз его Балканской серии — фильм «Турецкий гамбит» (2005) по одноименному роману Бориса Акунина.

несмотря на то что действие в них относится ко времени Гражданской войны.

Здесь надо заметить, что многие произведения Верещагина вписываются в то течение европейской живописи второй половины XIX столетия, которому был свойственен фотогенизм и которое по этой причине позже стало привлекательным визуальным источником для кинематографа, особенно для фильмов про далекое прошлое и восточную экзотику. Так, образы Римской империи, созданные главным учителем Верещагина, чрезвычайно популярным при жизни французским художником Жан-Леонам Жеромом, уже в начале XX века легли в основу первых исторических кинолент [Païni 2010]⁴.

К визуальным клише ориентальной традиции XIX века в «Белом солнце пустыни» относятся: колористический союз охристого ландшафта с лазурным небом; словно вырастающая из песчано-каменистого грунта древняя архитектура; фигуры в белом, четко выделяющиеся на фоне земли и неба или сливающиеся с выбеленными стенами; под палящим и ослепляющим солнцем туземцы в тюбанах и халатах, женщины в парандже, смуглые седобородые старцы; караван; голова, отделенная от туловища; керамическая утварь; и в целом сведение к минимуму признаков европейской модернизации жизненного уклада Востока.

Как мы помним, голова, которую красноармеец Сухов встречает в пустыне, принадлежит живому аборигену Саиду. Она отделена от туловища только зрительно, потому что все тело закопано в песок. Но в первые секунды, до того, как голова открывает глаза, она может показаться мертвой, брошенной в песках. Верещагин еще более, чем его парижский учитель Жером, прославился ориентальными композициями с отсеченными головами, которые появляются в его туркестанских картинах, пожалуй, чаще, чем в живописи какого-либо другого известного художника Востока той поры.

Из очерченного выше визуального ряда в черно-белом истерне «Тринадцать», действие которого, как и «Белого

4. Païni D. Painting the Moment Just Afterward, or, Gérôme as Film-maker // *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824-1904* / L. des Cars et al. (eds). P.: SKIRA, 2010. P. 333-340. Сопоставление ориентальных произведений Верещагина и Жерома см.: Чернышева М. Василий Верещагин и Жан-Леон Жером // Василий Верещагин / Отв. ред. Т. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 30-39; Chernysheva M. "The Russian Gérôme"? Vereshchagin as a Painter of Turkestan // *RIHA Journal*. 2014. July-September. URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jul-sep/chernysheva-vereshchagin>.

солнца», происходит в годы Гражданской войны, мы встречаем только караван и развалины посреди пустыни, старика хана в тюрбане, который появляется на несколько секунд под самый занавес. В цветном фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» ориентального колорита очень мало в прямом и переносном смысле слова. Показанная реальность сплошь европеизирована в черте города (это типичный захолустный российский город начала XX века с поголовно европейским населением) и отчасти за его пределами, в степи и горах. В кадрах часто мелькают технологические атрибуты европейской цивилизации — поезд и автомобиль⁵. Оптика фильма реалистически-импрессионистическая, множество подробностей и мелких незначительных деталей проступает как будто сквозь нежную дымку и туман. То же отчасти касается и кинематографического нарратива: лихие приключения чекистов неожиданно соединяются с тонкой психологизацией персонажей, которая воспринимается скорее как дань русской дореволюционной литературе, чем традиции ориентализма.

Один из центральных героев «Белого солнца пустыни», начальник бывшей царской таможни Верещагин, оспаривает в зрительском восприятии лидерство красноармейца Сухова, не уступая тому в обаянии. Как не обнаруживаем мы в фильме прямых цитат из Туркестанской серии Верещагина, так нет у нас оснований утверждать, что образ или хотя бы только фамилия таможенника Верещагина в какой-то мере обязаны своим возникновением художнику Верещагину. Известно, что у этого персонажа был реальный прототип — Михаил Поспелов, в царское время служивший командиром Гермабского погранотряда в Средней Азии, а при советской власти назначенный там же начальником погранбригады ВЧК. Но оба Верещагина, кинематографический и реальный, — порождения одной эпохи последних десятилетий Российской империи. И нельзя не заметить, что художник Верещагин был так же человеком военной выучки и большого военного опыта⁶, так же кавалером Георгиев-

5. В «Белом солнце пустыни» тоже поначалу предполагалось присутствие поезда и железной дороги, но эта версия сценария была отброшена.

6. Будучи дворянином, Верещагин в 1860 году окончил Морской кадетский корпус в Петербурге и только после этого отказался от военной карьеры ради артистической, дворянину менее подобающей. Но в характере Верещагина сохранялось много от человека военного. Он участвовал и в боевых действиях в Средней Азии, и в других войнах, которые вела Россия.

ского креста⁷ и, наконец, так же погиб в море на подорвавшемся судне⁸, как и бывший царский офицер и таможенник Верещагин в «Белом солнце пустыни».

В целом аллюзии к дореволюционной и имперской России очень важны в фильме и на визуальном, и на семантическом уровне. И эти аллюзии не негативные.

За исключением буденовок и фуражек со звездами, пулемета, пары вывесок, использующих советскую фразеологию, в реквизите «Белого солнца» почти отсутствуют другие хронологические атрибуты, которые давали бы понять, что перед нами уже не тот Восток, какой существовал при генерале Кауфмане в первые годы российского колониального господства в Средней Азии. Когда действие фильма переходит в пространство местного музея, в кадр попадают не только этнографические, но и исторические экспонаты, точнее, объекты, которые советским зрителем осмысляются как исторические — это вещи из европейского быта царской России, форма и оружие русской императорской армии, иконы. Оазисом дореволюционного мещанского быта предстает дом таможенника Верещагина: икона в красном углу, на стенах фотографии и журнальные картинки с церквями, офицерами, сестрами милосердия, дамами в балльных платьях.

Согласно сюжетно-тематическому содержанию «Белого солнца пустыни», красноармейцы противостоят в Средней Азии не царским порядкам, а, в сущности, тому же, с чем боролся еще генерал Кауфман, — «варварским» обычаям Востока и местным разбойникам. Новая власть как бы исподволь перенимает старые колониальные стратегии. Не слишком значимо для содержания фильма то, что в банде Абдуллы есть белогвардейцы: акцент сделан не на политических, а на моральных и национальных различиях⁹. Регулярные сны-письма Сухова о русской природе, деревне и Катерине Матвеевне дополнительно утверждают в фильме взгляд на Восток сквозь призму русских национальных приорите-

7. Георгиевский крест он получил за героическую оборону Самаркандской крепости от войска эмира Бухарского летом 1868 года.

8. Верещагин погиб на флагманском броненосце «Петропавловск», наравшемся на японскую мину весной 1904 года в ходе Русско-японской войны.

9. Любопытно, что китель на бандите Абдулле — британского образца, как и китель на белогвардейце-подполковнике в истерне «Тринадцать». Напомним, что по части имперских амбиций и аппетитов в Центральной Азии Англия была главным политическим оппонентом России.

тов как на нечто, во-первых, чуждое, а во-вторых, вторичное по отношению к ним.

Сентиментальной квинтэссенцией воспоминания о дореволюционной России выступает в «Белом солнце» знаменитая песня таможенника Верещагина (на стихи Булата Окуджавы), в которой удача—сама по себе образ, сомнительный для советской идеологии, — дважды названа на антисоветский манер «вашим благородием» и «госпожой». Как справедливо замечено, эта песня была бы «уместна в эмигрантском ресторане»¹⁰.

Концептуальное ядро этой «контрабандной» коммеморации имперской России определяет фраза «за державу обидно!». Слово «держава» имеет, как известно, двойное значение — «символ монархической власти» и «сильное государство». Последнее значение в ориенталистском контексте фильма сливается с понятием «колониальная империя». Поскольку фразу произносит Верещагин, бывший военный служащий и представитель колониальных властей Российской империи, его слова звучат как сожаление одновременно и о России-монархии, и о России-метрополии. Важно, что выражающий в таком духе свое равнодушие к судьбе российского государства Верещагин является яркой, вольной, удалой и в итоге самой героической личностью в фильме, притягивающей к себе зрительскую любовь и возбуждающей зрительское доверие.

Итак, в «Белом солнце пустыни» мы сталкиваемся с почти неприкрытой ностальгией по дореволюционной России вообще (в СССР эта ностальгия начала давать ростки с наступлением оттепели) и по ее имперской мощи, в частности. И если царская Россия была безвозвратно утраченным прошлым, колонизаторские амбиции вполне поддавались реанимации в советское время. Недаром руководители и цензоры советской киноиндустрии опасались, как бы эта лента не поссорила РСФСР с восточными союзными республиками.

Ни тени подобной ностальгии по дореволюционной России не найти в истерне Ромма «Тринадцать». В фильме же Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» ностальгия проскальзывает, но сугубо в деполитизированном

10. Левченко Я. С. Жанр как поле возможностей: случай вестерна в СССР // Случайность и непредсказуемость в истории культуры: материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете / Ред.-сост. И. Пильщиков. Таллин: TLU, 2013. С. 426.

русле и художественно опосредованно — в форме подражания точности и тонкости житейских и психологических зарисовок, доведенных до виртуозности в русской литературе XIX столетия.

Возвращаясь к вопросу об имплицитном, но настойчивом присутствии духа Василия Верещагина в фильме «Белое солнце пустыни», надо признать, что трудно указать на другого русского художника XIX века, творчество которого могло бы стать более богатым источником для описанных имперских интенций этого советского истерна. Вся жизнь Верещагина, начиная с его поездки в Туркестан, прошла под знаком неформального служения Российской империи (в Туркестане это служение Верещагина было еще совершенно формальным, официальным), и особенно ее внешнеполитическим интересам. Он не раз пользовался поддержкой государства, высокопоставленных чиновников, дипломатов и генералов и во время своих многочисленных путешествий по миру, включая присутствие в зонах боевых действий, исполнял миссию если и не российского военного агента (хотя это очень вероятно¹¹), то представителя российской культурной дипломатии. В этом качестве никто из современных Верещагину русских художников не мог с ним сравниться.

Теперь рассмотрим, как творчество Василия Верещагина подвергалось ресайклингу другого рода — как стараниями искусствоведов было легитимировано его присутствие в советском пантеоне реализма и чем это его место отличалось от положения там других русских художников XIX века.

Хорошо известно, что в первые годы после революции реализм был не в чести. Авангардные художники и критики, во-первых, воспринимали его как творчески бессильный пережиток прежнего диктата миметической традиции и академической школы, а во-вторых, не закрывали глаза на то, что в царской России художники-реалисты были в целом лояльны по отношению к господствующим художественным, социальным и политическим порядкам и вообще довольно умеренно и вяло интересовались социальной и тем более политической проблематикой, чем принципиально отли-

11. Соловьева С. В. Был ли В. В. Верещагин военным агентом? Отношения художника и военного ведомства (по материалам российских архивов) // Иван Айвазовский. Взгляд из XXI века; Василий Верещагин: больше чем художник: Материалы научных конференций / Под ред. Г. Чурак и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. С. 195–222.

чались от французских основоположников реалистического художественного течения.

В 1930-е годы в связи с огосударствлением искусства, сопровождающимся разработкой и тотальным внедрением доктрины социалистического реализма, совершается решительная и на долгое время бесповоротная переоценка дореволюционного реалистического искусства. Теперь оно преподносится и превозносится как исторический фундамент социалистического реализма. Ради этого его пытаются привести в большее соответствие с самой идеей реализма, что оказывается делом непростым. Стремятся найти подтверждение тому, что русские художники предшествующего столетия становились реалистами не стихийно и по условному определению критиков, а сознательно, по внутренним убеждениям, и не были оторваны в своем творчестве от демократических тенденций современности, которые в глазах советских идеологов представляли, прежде всего, революционные демократы во главе с Николаем Чернышевским. Механизм этой социалистической апроприации дореволюционного реализма подробно и содержательно проанализировала еще Элизабет Валкенир¹². Но о Верещагине она почти ничего не пишет, так как он не входил в Товарищество передвижников, которым посвящена ее книга.

Между тем Верещагин стал самой трудной и одновременно очень важной фигурой для этой советской ревализации-фальсификации русского реализма XIX века. Почему важной? Потому что он был редким в России художником, имевшим ясную и определенную систему взглядов, не исчерпывающихся узкопрофессиональной сферой, и эти взгляды он успешно высказывал публично в своих текстах и выступлениях, что было еще более необычно для художника в России. Публичная словесная и мыслительная активность в сочетании с активностью экспозиционной и, разумеется, талантом, сделала Верещагина художником, беспрецедентно значимым для общества (раньше в России подобную социальную значимость могли приобретать только писатели), а это было необходимым условием для достижения высшей цели подлинного реализма — справедливого усовершенствования общества через воздействие на публичное сознание.

12. *Valkenier E. Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition.* N.Y.: Columbia University Press, 1989. P. 137–193. Впервые эта книга была издана в 1977 году.

Валкенир указывала, что в рамках советского пересмотра реалистического искусства XIX века, начавшегося в 1930-е годы, его главные представители наделялись достоинствами просвещенных мыслителей, погруженных в интеллектуальную жизнь своего времени¹³, каковыми они не были. Не удивительно, что одной из первоочередных задач стало выявление принципиальных суждений художников-реалистов об искусстве и современности, что должно было подтвердить «идейность» их творчества. Решению этой задачи была отведена ключевая часть четвертого тома сборника «Мастера искусства об искусстве», изданного в 1937 году. Материалы тома показывают, что выявить удалось не много. «У ряда художников, — признаются составители, — которых было бы чрезвычайно желательно включить в состав этого тома, не оказывалось <...> сколько-нибудь <...> интересных высказываний»¹⁴. Из художников эпохи реализма в сборнике представлены, помимо Василия Верещагина, Марк Антокольский, Иван Крамской, Константин Савицкий, Илья Репин, Василий Суриков, Николай Ге, Василий Поленов. Если оставить в стороне тексты Верещагина, перед нами в основном частные и деловые письма, статей же очень мало¹⁵. И в письмах, и в статьях внимание авторов почти не распространяется за пределы мира собственно искусства и его конкретного наполнения: старые европейские и современные отечественные и западные мастера, музеи и выставки, художественное образование и рынок, жизнь художников в России и за границей. Какие-то мысли о сущности искусства проскальзывают у Антокольского, Крамского, Репина и Ге, но они сформулированы предельно обобщенно и поэтому смутно. В наибольшем употреблении понятия «форма» и «содержание». Одни предпочитают говорить больше о форме, другие очень дорожат содержанием, но все понимают, что необходимо их плодотворное взаимодействие. Слова «реализм», «реалисты», «реалистическое» если и встречаются, то крайне редко. В целом видно, что реализм как особенный феномен современности этих художников, признанных реалистами, не интересуется. В лучшем случае

13. Ibid. P. 175-176.

14. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. Т. 4/Под ред. А. Федорова-Давыдова. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1937. С. 9.

15. Валкенир не упускает случая подчеркнуть, что передвижники редко писали тексты, предназначенные для публикации, и еще реже их печатали (*Valkenier E. Op. cit. P. 36*).

реализм трактуется максимально широко — как правдивое изображение действительности, возможное в разные времена. В худшем случае от него отмахиваются как от пустого ярлыка. Едва ли не противником реализма, хотя и не намеренным, выступает в своих текстах «зрелый» Репин, с 1893 года постоянно повторяя, что его волнует только «искусство для искусства», «форма как таковая»¹⁶. Ближе всех к постижению специфики современного реализма подходит Крамской, и — что примечательно — там, где он, не прибегая к термину «реализм», дает характеристику творчеству Верещагина.

Среди многочисленных публикаций Верещагина была большая статья «Реализм». В четвертом томе сборника «Мастера искусства об искусстве» она выделяется как нечто уникальное по своему жанру, который можно определить как «художественная программа» или «художественный манифест»¹⁷. Статья была написана для интернациональной аудитории и впервые напечатана в 1889 году на английском языке в США¹⁸ во время первой верещагинской выставки там, а через несколько лет появилась на русском в России. Для западноевропейской художественной культуры и жанр статьи, и многие содержащиеся в ней тезисы не представляли собой ничего особенного, но в российской среде статья отличалась новизной как цельная, развернутая, энергичная, четкая и риторически умелая декларация совокупности определенных творческих принципов. Верещагин провозглашает себя реалистом и пишет, что настоящий реалист должен правдиво изображать то, что видел собственными глазами, не потакая запросам богатых и власть имущих людей, а также вкусам толпы, что он должен быть независим и не бояться критики, что реализм не исключает и даже требует воплощения нравственных идей и раскрытия социальных и политических проблем, актуальных для современного мира, так как иначе искусство не сможет стать для него проводником в более счастливое будущее.

Крамской с восхищением и некоторой завистью чувствовал, что Верещагин смог сказать о творчестве то и добиться в творчестве того, чего хотелось, но не удавалось самому Крамскому, а также что в случае Верещагина умение мыслить и говорить об искусстве и современности тесно связано со способностью создавать художественные обра-

16. Мастера искусства об искусстве... С. 359–360, 369, 383, 388.

17. Там же. С. 302–315.

18. Тексты Верещагина издавались по всему миру на разных языках.

зы, провоцирующие широкий социальный и даже политический резонанс. Крамской писал: Верещагин «взял форму искусства для проведения идей политических, социальных, религиозных, и все приемы, могущие действовать на умы современников, употреблены им в дело блистательно». А через несколько лет добавлял уже с оттенком упрека: Верещагин «очевидно, полагает, что живопись может быть публицистическою, не переставая быть творческим искусством»¹⁹. И еще одно меткое наблюдение делает о Верещагине Крамской: его превращению в публичную, социально значимую фигуру, без чего он не состоялся бы как образцовый художник-реалист, помогли помимо «большого таланта», «огромного ума» и «непреклонного характера» *«весьма разностороннее образование» и «наследственные денежные средства (для художника довольно солидные) (курсив мой. — М. Ч.)»*²⁰. Крамской подразумевает, что дворянин и гражданин мира Верещагин получил то, чего не досталось ему самому, разночинцу, сыну бедного писаря из глубинки²¹.

Итак, среди русских художников своего поколения Верещагин был чуть ли не единственным сознательным, принципиальным реалистом. И его пример показывает, что в русском искусстве XIX века реализм ярче всего заявил о себе по инициативе сверху, а не снизу, что радикально отличалось от ситуации во Франции, где в середине XIX столетия пионером и лидером художественного реализма стал сын провинциального крестьянина Гюстав Курбе²². Расхождение

19. Там же. С. 257, 290.

20. Там же. С. 284.

21. Недостаток неремесленного гуманитарного образования, обеспечивающего широту и свободу мировоззрения, Крамской считал общей слабостью русских живописцев. Такие, как Верещагин, были исключением. «Мы же, русские художники, едва-едва дотягиваем только до того, чтобы не быть невежами <...> Художник <...> обязан <...> иметь мнение по всем вопросам, волнующим лучших представителей общества», — утверждал Крамской» [Там же. С. 254]. В плохой образованности большинства передвижников Валкенир видит одну из причин их аполитичности и относительной публичной пассивности (Valkenier E. Op. cit. P. 14–18, 22, 36). Подобная проблема затрагивалась, например, и в переписке Ивана Тургенева и Владимира Стасова. «Вот этого странного соединения таланта с нехваткою ума, мне кажется, нигде не найдешь в Европе, кроме нас», — писал Стасов Тургеневу, имея в виду и художников, и литераторов. Тургенев отвечал: «Тут, кроме недостатка образования, действует и однообразность (у нас), замкнутость исключительно литературной жизни» (Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. Т. 2/Сост. и коммент. В. Баскакова и др.; вступ. ст. Н. Никитиной. М.: Художественная литература, 1986. С. 312, 313).

22. Неотесанность и бедность нисколько не помешали ему потрясти публику: во Франции это было возможно.

Верещагина с метром реализма Курбе имело не только классовые, но, что важнее, политические основания. Если Курбе симпатизировал левым, социалистическим и даже революционным настроениям, Верещагин придерживался правой политической позиции, трибуной для которой избрал именно свою статью «Реализм».

Поэтому она вовсе не стала подарком для советских апологетов русского искусства XIX века. Выразительные антиреволюционные рассуждения Верещагина из этой статьи в сборнике «Мастера искусства об искусстве» 1937 года были опущены без знаков сокращений²³. Вот несколько из вырезанных фрагментов:

Нельзя отрицать того факта, что все другие вопросы нашего времени бледнеют перед вопросом социализма, который надвигается на нас, словно молниеносная громовая туча.

Народные массы <...> громогласно требуют себе недоимок, т. е. дележа всех богатств <...> Они <...> угрожают взорвать на воздух общественные здания, церкви, картинные галереи, библиотеки и музеи, проповедуя настоящую религию отчаяния <...>

Разумеется, будут серьезные осложнения; они уже бросают свои тени в форме беспорядков социалистического характера то здесь, то там <...>

Кто признанные и официальные защитники общества?

Армия и церковь²⁴.

И реалистическое искусство, добавляет Верещагин чуть ниже.

Верещагин признает, что недовольство народных масс есть следствие их несправедливо тяжелой жизни, за которую ответственно все общество. Но он уверен, что революция будет гибельна не только для высших, но и для низших сословий, для общества и цивилизации как таковых.

Надо заметить, что, несмотря на цензурирующие купюры статьи Верещагина, авторы примечаний в четвертом томе «Мастеров искусства для искусства» 1937 года очень сдержанно ретушируют образ художника, не закрывают

23. Полностью статья Верещагина «Реализм» была переиздана на закате СССР: Верещагин В. В. Реализм // Повести. Очерки. Воспоминания. М.: Советская Россия, 1990. С. 193–207.

24. Там же. С. 202–204.

глаза на расхождение его мировоззрения с новой пролетарской идеологией, не бояться упрекнуть его в «эгоцентризме», «буржуазности» и «консерватизме» и избегают называть его реалистом²⁵. Андрей Лебедев, который через несколько лет станет главным специалистом по Верещагину и опубликует о нем несколько увесистых монографий, в 1939 году также еще очень осторожно оценивает его сквозь призму реализма в первой постреволюционной брошюре о художнике²⁶.

В 1930-е годы на вершине ревалоризации дореволюционного искусства оказались Репин, Крамской, Суриков, Левитан. Во второй половине этого десятилетия в Москве и Ленинграде прошли большие, панегирические и идеологические выставки этих художников²⁷. Первая постреволюционная персональная выставка Верещагина открылась только в 1941 году и не в Москве или Ленинграде, а в Киеве²⁸.

Статья в буклете киевской выставки представляла обладавшую в конце 1930-х, многократно высказанную Лебедевым и не само собой разумеющуюся точку зрения на Верещагина как на художника-баталиста прежде всего. Тексты о нем, опубликованные в последние годы до Великой Отечественной войны, словно отражают милитаризированные предчувствия советского общества, в атмосфере которых Верещагин становится по-новому значимой фигурой, более актуальной, чем Репин и Крамской. Советские искусствоведы пишут (сильно упрощая, мягко говоря, содержание искусства Верещагина), что, посвятив себя изображению войны, он был глубоким патриотом, горячо преданным своей родине, воспел героизм русского народа и простого русского солдата, разоблачил верхушку царской армии и одновременно со всем этим показал себя убежденным антимилитаристом и подлинным гуманистом. Тут, в частности, намеренно упускают из виду тесные связи Верещагина с российским генералитетом, его сотрудничество и приятельство с генералами Кауфманом, Скобелевым и другими официальными лицами, его поддержку внешней политики царского правительства. Столетняя годовщина со дня рождения Верещагина пришлась на 1942 год, и в разгар страшной войны, еще до ее спасительного перелома, была опубликована

25. Мастера искусства... С. 326–327.

26. Лебедев А. К. В. В. Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1939.

27. Valkenier E. Op. cit. P. 175–176.

28. В. В. Верещагин. Путеводитель по выставке / Сост. А. С. Резников. Киев: [б. и.], 1941.

очередная книжка о Верещагине, разумеется, как о баталисте в первую очередь: Верещагин «становится одним из явлений, определяющих путь национального искусства в тот грозный час, когда грохочут пушки и русский народ <...> с беспримерным героизмом сражается с врагом в величайшей из войн...»²⁹.

Официальный сигнал к безоглядному и безусловному возвеличиванию, а следовательно, советизации образа Верещагина, был дан Андреем Ждановым в его известном выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году: «Партия восстановила в полной мере значение классического наследства Репина, Брюллова, Верещагина, Васнецова, Сурикова»³⁰. Важно, что этих художников-«классиков» Жданов превозносит в контексте выпада против «ликвидаторов живописи», которые «выступали сплошь и рядом под самым „левым“ флагом, нацепляли на себя клички футуризма, кубизма, модернизма; ниспровергали „прогнанный академизм“, провозглашали новаторство»³¹. Речь Жданова маркирует поворот в принципах оценивания искусства советской властью: конкретные идеологические критерии (верность идеалам социализма и революции, которую с лихвой засвидетельствовали ранние авангардисты) уступают место более широким критериям соответствия государственным интересам, будь это польза сохранения культуры в государственной собственности или контролирование и использование ее в государственных целях³². Верещагин клеймил социалистов и революционеров, но его искусство оказалось богатым материалом для советской пропаганды любви к родине, внимания к простому народу, заботы об общественном благе, коллективного героизма, а также (и это надо подчеркнуть) преданности государству, не тождественной патриотизму. Верещагин лучше, чем кто бы то ни было из его русских соратников по реализму, понимал и уважал государственные интересы, если не сказать, служил им. И хотя это было совсем другое государство, нежели то, от лица которого ораторствовал Жданов, сталинская эпоха подспудно, отчасти осознанно, отчасти безотчетно, оценила в Верещагине потенциал государствен-

29. Тихомиров А. Н. Василий Васильевич Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1942. С. 5.

30. Жданов А. А. Вступительная речь и выступление на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М.: Госполитиздат, 1952. С. 23.

31. Там же.

32. См. об этом, например: Гройс Б. Е. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 39–50.

ника. И я хочу заметить, что в туркестанских работах Верещагина, репрезентирующих имперские амбиции и колониальную экспансию России, государственнического апломба было, пожалуй, больше, чем в его батальных балканских картинах или серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. То есть, в принципе, итоговая советская апроприация и легитимация творчества Верещагина, вернули славу его туркестанским произведениям, не терявшим популярности при его жизни, но отодвинутым на второй план и подпавшим под идеологическое осуждение с позиций антиимпериализма и интернационализма в ранней советской искусствоведческой литературе.

В 1952 году выходит сборник статей и докладов Александра Герасимова, любимого живописца Иосифа Сталина и президента Академии художеств СССР, под говорящим названием «За социалистический реализм». В раздел «Великое наследство» (очевидный и оперативный отклик на выступление Жданова) Герасимов помещает очерки о трех художниках — Репине, Сурикове и Верещагине. Искусство последнего Герасимов удостоивает почетного определения «идейный реализм»³³, а заодно подливает масла в огонь борьбы с космополитизмом: «До последнего времени космополиты из числа антипатриотической группы критиков травили замечательного русского художника-патриота» Верещагина³⁴.

В 1958 году Лебедев издает фундаментальную, колоссального объема монографию о художнике, которая окончательно утверждает Верещагина на советском пьедестале реализма. В своей книге Лебедев кается в том, что не сразу вполне осознал все достоинства Верещагина³⁵, и провозглашает его «выдающимся русским живописцем-реалистом»³⁶, обезличивающе наделяя его всеми стандартными для этого звания добродетелями: ненавистью к самодержавию, капитализму и колониализму³⁷, приверженностью идеалам рево-

33. Герасимов А. М. За социалистический реализм. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952. С. 57.

34. Там же. С. 58.

35. «Автор настоящей работы в своих первых статьях о Верещагине [середины 1930-х], находясь в плену вульгарной социологии, допустил ряд глубоко ошибочных утверждений в отношении этого художника» (Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842–1904. М.: Искусство, 1958. С. 305).

36. Там же. С. 5.

37. Под колониализмом здесь имеется в виду, прежде всего, чужой, не российский опыт, например британский.

люционных демократов. Возможно, Верещагин не был убежденным монархистом, но ему и в голову не могло прийти ставить под сомнение капиталистическую модель экономики и российские колониальные завоевания. А что касается идеалов революционных демократов, он недвусмысленно и резко выступал против них в эссе «Реализм»³⁸. И хотя Лебедев добавляет ритуальные оговорки о некоторой — порой — «незрелости», «туманности» и даже «ошибочности» «общественно-политических воззрений» художника, это не снижает панегирического и тенденциозного градуса его истолкования Верещагина.

И что касается Туркестанской серии. В 1920-е годы Владимир Фриче еще мог откровенно написать: «В душе Верещагина жила та же страсть <...> к Востоку, которая породила колониальную политику капиталистических наций <...> Если бы он не был художником, если бы он был министром, он сделался бы, быть может, апологетом империализма»³⁹, а в 1950-е Лебедеву уже приходится гнать от себя подобные, вполне обоснованные подозрения и утверждать, что мнение Верещагина «о варварстве среднеазиатских порядков и о прогрессивности присоединения народов Средней Азии к России» было совершенно справедливым⁴⁰.

Вернемся к тому, с чего начинали. К моменту выхода на экраны в 1970-м фильма «Белое солнце пустыни», вызывающего реминисценции Туркестанской серии Верещагина, советский ресайклинг его творчества пережил уже несколько этапов и достиг триумфальной стадии. Были приняты и оправданы не только батальные, но и туркестанские его картины, а именно они, как уже говорилось, во-первых, стали результатом выполнения Верещагиным государственно-го заказа, щедро оплачиваемого и популяризируемого за казенный счет, а во-вторых, успешно воплотили в себе идею сильного государства, империи. Как художник, наделенный развитым государственным сознанием, Верещагин оказал

38. Подробнее об этом см.: Чернышева М. А. Новый взгляд на феномен реализма: о фотографическом проекте художника Верещагина и генерала Кауфмана // *Ab Imperio*. 2015. № 4. С. 406–410). Из статьи Верещагина «Реализм» Лебедев цитирует один раз несколько самых нейтральных строк и старается не привлекать к ней внимание читателей, дабы не побудить их самостоятельно изучить этот текст по его полной версии, доступной в дореволюционных публикациях.

39. Фриче В. М. Очерки социальной истории искусства. М.: Новая Москва, 1923. С. 141.

40. Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. С. 132.

ся особенно значимой и привлекательной фигурой для идеологов советской культуры, хотя прямо они эту причину никогда не называли. Ему легко простили, что государство, которому он служил, было монархией, и уж тем более легко — то, что оно было империей. Главное, искусство Верещагина не только не внушало обиды за державу, но позволяло ею гордиться. Авторы «Белого солнца пустыни» тонко уловили и транслировали как имперское подсознательное советской эпохи, так и одни из важнейших источников постепенно сложившегося советского культа Василия Верещагина.

Библиография

- В. В. Верещагин. Путеводитель по выставке / Сост. А. С. Резников. Киев: [б. и.], 1941.
- Верещагин В. В. Реализм // Повести. Очерки. Воспоминания. М.: Советская Россия, 1990. С. 193–207.
- Герасимов А. М. За социалистический реализм. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952.
- Гройс Б. Е. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
- Жданов А. А. Вступительная речь и выступление на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М.: Госполитиздат, 1952.
- Лебедев А. К. В. В. Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1939.
- Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842–1904. М.: Искусство, 1958.
- Левченко Я. С. Жанр как поле возможностей: случай вестерна в СССР // Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете / Ред.-сост. И. Пильщиков. Таллин: TLU, 2013. С. 407–431.
- Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. Т. 4 / Под ред. А. Федорова-Давыдова. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1937.
- Перепилов И. С. Тургенева: В 2 т. Т. 2 / Сост. и коммент. В. Баскакова и др.; вступ. ст. Н. Никитиной. М.: Художественная литература, 1986.
- Соловьева С. В. Был ли В. В. Верещагин военным агентом? Отношения художника и военного ведомства (по материалам российских архивов) // Иван Айвазовский. Взгляд из XXI века; Василий Верещагин: больше чем художник: Материалы научных конференций / Под ред. Г. Чурак и др. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. С. 195–222.
- Тихомиров А. Н. Василий Васильевич Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1942.
- Фриче В. М. Очерки социальной истории искусства. М.: Новая Москва, 1923.
- Чернышева М. Василий Верещагин и Жан-Леон Жером // Василий Верещагин / Отв. ред. Т. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 30–39.
- Чернышева М. А. Новый взгляд на феномен реализма: о фотографическом проекте художника Верещагина и генерала Кауфмана // Ab Imperio. 2015. № 4. С. 379–413.
- Chernysheva M. «The Russian Gérôme»? Vereshchagin as a Painter of Turkestan // RIHA Journal. 2014. July-September. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69952>.

Païni D. Painting the Moment Just Afterward, or, Gérôme as Film-maker//The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824-1904/L. des Cars et al. (eds). P.: SKIRA, 2010. P. 333-340.

Valkenier E. Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition. N. Y.: Columbia University Press, 1989.

I (Don't) Feel Ashamed for the Great State. Soviet Reception of Vasily Vereshchagin

Maria Chernysheva. Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University (SPbU), Russia, mariachernysheva@mail.ru.

The article examines the reception of Vasily Vereshchagin's art during the Soviet era. Art history texts, historical documents, and speeches by party officials adopt a rational approach to his work, enabling us to trace the development of the Soviet cult of Vereshchagin. A different type of "recycling" of his art can be found, for example, in the famous eastern/ostern movie "White Sun of the Desert." This form of reception is largely automatic, instinctive, and hidden. The article explains why Vereshchagin became one of the most important and difficult figures for the Soviet appropriation of Russian 19th century art. Among his contemporaries, Vereshchagin was arguably the only artist who openly identified as a realist and even published an article titled "Realism." However, in the same text he explicitly expressed his rejection of socialism, although, in the 19th century, realist art arose in alliance with leftist political ideas. Therefore, the inclusion of Vereshchagin in the Soviet pantheon of realism necessitated some falsification of his views. Another key aspect of Vereshchagin's art—namely, his successful service to the imperial, military and foreign policy interests of the Russian state—is also very ambiguous. While loyalty to a monarchical state was discouraged in the Soviet era, Soviet apologists for Vereshchagin were fascinated by his pro-state ideas.

Keywords: *Vasily Vereshchagin; Recycling; Realism; Empire; Colonialism; Turkestan series; "White sun of the desert".*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-217-237

References

- Chernysheva M. "The Russian Gérôme"? Vereshchagin as a Painter of Turkestan. *RIHA Journal*, 2014, July-September. URL: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69952>.
- Chernysheva M. A. Novyi vzglyad na fenomen realizma: o fotograficheskom proekte khudozhnika Vereshchagina i generala Kaufmana [A New Take on the Phenomenon of Realism: the Photographic Project of Artist Vereshchagin and General Kaufman], *Ab Imperio*, 2015, no. 4, pp. 379-413.
- Chernysheva M. Vasilii Vereshchagin i Zhan-Leon Zherom [Vasily Vereshchagin and Jean-Léon Gérôme]. *Vasilii Vereshchagin* [Vasily Vereshchagin] (ed. T. Karpova), Moscow, State Tretyakov Gallery, 2018, pp. 30-39.
- Friche V. M. *Ocherki sotsial'noi istorii iskusstva* [Essays on the Social History of Art], Moscow, Novaya Moskva, 1923.
- Gerasimov A. M. *Za sotsialisticheskii realizm* [For Socialist Realism], Moscow, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR, 1952.
- Grois B. E. *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange], Moscow, Znak, 1993.
- Lebedev A. K. *V. V. Vereshchagin*, Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1939.

- Lebedev A. K. *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin. Zhizn' i tvorchestvo. 1842–1904* [Vasily Vasilyevich Vereshchagin. Life and Art. 1842–1904], Moscow, Iskusstvo, 1958.
- Levchenko Ya. S. Zhanr kak pole vozmozhnostei: sluchai vesterna v SSSR [Genre as a Field of Opportunity: The Case of the Western in the USSR]. *Sluchainost' i nepredskazuemost' v istorii kul'tury: Materialy Vtorykh Lotmanovskikh dnei v Tallinskom universitete* [Chance and Unpredictability in the History of Culture: Proceedings of the Second Lotman Days at Tallinn University] (ed. and compiled by I. Pilshchikov), Tallin, TLU, 2013, pp. 407–431.
- Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechei i traktatov: V 4 t.* [Masters of Art on Art: Selected Extracts From Letters, Diaries, Speeches and Treatises: In 4 vols], vol. 4 (ed. A. Fedorov-Davydov), Moscow, Leningrad, IZOGIZ, 1937.
- Païni D. Painting the Moment Just Afterward, or, Gérôme as Film-maker. *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824–1904* (eds L. des Cars et al.), Paris, SKIRA, 2010, pp. 333–340.
- Perepiska I. S. Turgeneva: V 2 t.* [Correspondence of I. S. Turgenev: In 2 vols], vol. 2 (compiled and commentaries by V. Baskakov et al., introd. N. Nikitina), Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1986.
- Solov'eva S. V. Byl li V. V. Vereshchagin voennym agentom? Otnosheniya khudozhnika i voennogo vedomstva (po materialam rossiiskikh arkhivov) [Was V. V. Vereshchagin a Military Agent? Relations Between the Artist and the Military Department (Based on the Materials of the Russian Archives)]. *Ivan Aivazovskii. Vzgl'yad iz XXI veka; Vasilii Vereshchagin: bol'she chem khudozhnik: Materialy nauchnykh konferentsii* [Ivan Aivazovsky. View From the XXI Century; Vasily Vereshchagin: More Than an Artist: Materials of Scientific Conferences] (eds G. Churak et al.), Moscow, State Tretyakov Gallery, 2019, pp. 195–222.
- Tikhomirov A. N. *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin* [Vasily Vasilyevich Vereshchagin], Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1942.
- V. V. Vereshchagin. *Putevoditel' po vystavke* [V. V. Vereshchagin. Guide to the Exhibition] (compiled by A. Reznikov), Kiev, [s. n.], 1941.
- Valkenier E. *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, New York, Columbia University Press, 1989.
- Vereshchagin V. V. Realizm [Realism]. *Povesti. Ocherki. Vospominaniya* [Stories. Essays. Memories], Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1990, pp. 193–207.
- Zhdanov A. A. *Vstupitel'naya rech' i vystuplenie na Soveshchanii deyatelei sovetskoi muzyki v TSK VKP(b) v yanvare 1948 g.* [Opening Speech and Speech at the Meeting of Soviet Musicians at the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks in January 1948], Moscow, Gospolitizdat, 1952.