

*Дэвид Шиммельпенник ван дер Ойе*

## ЗАВОЕВАНИЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ НА КАРТИНАХ В. В. ВЕРЕЩАГИНА

30 флореаля VI года по французскому революционному календарю, или 19 мая 1798 года по общепринятому летоисчислению, из средиземноморского порта Тулон отбыла группа из 167 выдающихся исследователей, инженеров и художников. Эти ученые мужи присоединились к флоту, возглавлявшемуся амбициозным корсиканским генералом Наполеоном Бонапартом, который поставил перед собой задачу вырвать Египет из-под власти османов. В первую очередь мотивируясь стремлением Директории прервать связи Британии с Индией, Наполеон преследовал и более интеллектуальные цели. Наряду с серьезным ударом по колониальному процветанию ненавистной морской соперницы Франции, захват нижнего Нила позволял осуществить систематическое изучение, каталогизацию и описание великой древней цивилизации в лучших традициях французских энциклопедистов<sup>1</sup>.

Поначалу казалось, что Наполеону суждено повторить блестящие успехи своей прошлогодней итальянской кампании. Через три недели после высадки в Александрии его армия разбила силы мамлюков в битве при пирамидах и вскоре взяла Каир. Однако триумф корсиканца был недолгим. Всего лишь через десять дней после разгрома защитников Египта на суше английский адмирал Горацио Нельсон потопил флот Наполеона в Абукирском заливе,

---

<sup>1</sup> *Geoffrey Symcox*. The Geopolitics of the Egyptian Expedition, 1797–1798 // *Irene A. Bierman* (ed.). *Napoleon in Egypt*. London: Ithaca Press, 2003, 13–14; *Henri Laurens*. *Les Lumières et l’Égypte* // *idem*. *Orientales I: Autour de l’expédition d’Égypte*. Paris: CNRS Editions, 2004. P. 49–54; *Marie-Noëlle Bourguet*. *Des savants à la conquête de l’Égypte? Science, voyage et politique au temps de l’expédition française* // *Patrice Bret* (ed.). *L’expédition d’Égypte, une entreprise des Lumières 1798–1801*. Paris (?): Technique et Documentation, 1999. P. 21–36.

отрезав французский экспедиционный корпус от родины и тем самым решив участь египетской кампании.

Тем не менее эта неудача не нарушила научных планов Наполеона. Его отряд ученых за три года до своего неизбежного возвращения на родину составил беспрецедентный каталог египетских древностей; венцом этих трудов стало двадцатитомное «Описание Египта». По словам Эдварда Саида, вторжение в Египет стало поворотным моментом в современном изучении Востока, «первой из многочисленных встреч европейцев с восточной цивилизацией, когда специальные знания ориенталистов сыграли практическую роль в деле колонизации»<sup>2</sup>. Злополучная египетская экспедиция также внесла важный вклад в искусство: за последующее десятилетие художники создали более 70 полотен, прославлявших военные подвиги будущего императора<sup>3</sup>. Когда французские генералы в 1830-х гг. начали завоевание Алжира, за ними, как в свое время за Наполеоном, последовало множество художников, способствуя проникновению в европейские салоны моды на восточные сюжеты<sup>4</sup>.

Влияние Наполеона сказывалось в течение XIX века и на колониальных завоеваниях в других регионах. После назначения в 1867 г. первым генерал-губернатором новой российской провинции Туркестан генерал-майор Константин фон Кауфман добросовестно последовал примеру французского императора, призывая под свои знамена гражданских ученых и художников. Подобно Наполеону, он стремился произвести систематическую инвентаризацию недавно завоеванных земель и поделиться своими находками с соотечественниками, не говоря уже о том, чтобы вдобавок укрепить свою репутацию<sup>5</sup>. Несмотря на некоторые серьезные достижения в географии, востоковедении и других сферах, Кауфман в этом отношении не сумел внести столь же яркого вклада в науку. Однако более судьбоносным стало решение генерала взять к себе на службу юного живописца Василия Васильевича Верещагина.

Ни один русский художник при своей жизни не был так известен и на родине, и за границей, как Василий Верещагин. Будучи художником, избравшим своей темой Восток и войну, и особо прославившись весьма реалистич-

<sup>2</sup> *Edward W. Said. Orientalism. New York: Pantheon, 1978. P. 80. Русское издание: Эдвард В. Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский Мир, 2006.*

<sup>3</sup> *Todd Porterfield. The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism 1798–1836. Princeton: Princeton University Press, 1998. P. 43–79; Gérard-Georges Lemaire. The Orient in Western Art. Paris: Könemann, 2001. P. 105–109.*

<sup>4</sup> *Jean Alazard. L'Orient et la peinture française au XIXe siècle. Paris: Librairie Plon, 1930. P. 35–36; Philippe Julian. The Orientalists. Oxford: Phaidon, 1977. P. 122–125.*

<sup>5</sup> *Daniel Brower. Turkestan and the Fate of the Russian Empire. London: RoutledgeCurzon, 2003. P. 47.*

ными и волнующими сценами экзотической жестокости, исполненными в ярких цветах, он добился живого отклика от публики, жадной к подобным душещипательным развлечениям, позволяющим отвлечься от монотонного течения городской жизни. Выставки Верещагина в Петербурге сопровождались наплывом посетителей; на его выставке 1880 г. побывало более 200 тыс. зрителей, а для императора Александра II в Зимнем дворце был организован частный просмотр его работ<sup>6</sup>. То же собрание, включавшее новые работы с изображением русско-турецкой войны 1877–1878 гг., точно так же привлекало толпы зрителей, когда на следующий год демонстрировалось в европейских столицах. По подсчетам искусствоведа Владимира Стасова, берлинская выставка Верещагина собрала 145 тыс. посетителей, 110 тыс. человек пришли на нее в Вене, 57 тыс. — в Будапеште и 42 тыс. — в Гамбурге<sup>7</sup>. А длившаяся целый год, с 1881 по 1882 гг., выставка в Американской ассоциации искусства в Нью-Йорке укрепила репутацию Верещагина и за океаном. После его гибели в 1904 г. один британский критик называл его «одной из самых замечательных фигур во всем мире искусства, величайшим из художников-баталистов»<sup>8</sup>.

Будучи самым знаменитым российским художником, Верещагин в то же время был и самым противоречивым из них. Темой его батальных сцен служило не прославление военной доблести и отваги, а скорее осуждение жестокости войны с ее кровопролитием, а также бессердечности и некомпетентности военачальников. Вследствие такой уникальной точки зрения на войну многие современники сравнивали Верещагина с пацифистом Львом Толстым, объявляя первого «апостолом мира и гуманности». Более того, Верещагин был одним из кандидатов на первую Нобелевскую премию мира в 1901 г.<sup>9</sup> Понятно, что у генералов он пользовался меньшей популярностью. Военный министр царя Александра II Дмитрий Милютин называл Верещагина «неоспоримо талантливым художником», но не одобрял его «странную склонность выбирать сюжеты для своих картин самые непривлекательные, изображать только неприглядную сторону жизни и вдобавок придавать своим картинам надписи в виде ядовитых эпиграмм...»<sup>10</sup>. Немецкий генерал-фельдмаршал граф Хельмут фон Мольтке-старший вообще за-

<sup>6</sup> Стасов В. В. Василий Васильевич Верещагин // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 266; Булгаков Ф. И. В. В. Верещагин и его произведения. СПб.: И. Н. Кушнерев, 1905. С. 92.

<sup>7</sup> Стасов В. В. Василий Васильевич Верещагин. С. 266.

<sup>8</sup> Rosa Newmarch. Vassily Verestchagin: War Painter // The Fortnightly Review. Vol. 75. No. 81. June 1904. P. 1011.

<sup>9</sup> Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин: Жизнь и творчество, 1842–1904. М.: Искусство, 1972. С. 272.

<sup>10</sup> Милютин Д. А. Дневник. М.: Библиотека им. Ленина, 1950. Т. 3. С. 235.

претил своим солдатам посещать берлинскую выставку Верещагина 1882 г., опасаясь ее пагубного влияния<sup>11</sup>.

Такую же неоднозначную репутацию Верещагин получил и среди искусствоведов. В своей истории российской живописи XIX века Александр Бенуа отзывался о его работах как чисто «фотографических», лишенных глубины и чувства, а куратор Йельской галереи в более широком обзоре называет способности Верещагина «весьма посредственными»<sup>12</sup>. С другой стороны, начиная со сталинской эпохи советские критики объявляли его прогрессивным художником, предшественником официального соцреалистического стиля. По словам его биографа Андрея Лебедева, будучи «материалистом домарксистского типа», Верещагин не понимал «социальной, классовой природы войны», но, тем не менее, с любовью относился к трудящимся массам, ненавидел деспотизм и отличался страстным желанием нести в народ просвещение<sup>13</sup>.

Кроме того, Верещагин был русским художником-ориенталистом *par excellence* в том традиционном смысле, какой это выражение имеет в истории искусства. Неутомимый путешественник, он объехал множество азиатских стран. В течение сорока лет, начиная с первой, совершенной в молодости, поездки на Кавказ, до гибели в волнах Тихого океана во время Русско-японской войны, Верещагин побывал в Средней Азии, в Индии, на Тибете, в Османской империи, на Филиппинах, в Сибири и Японии. Каждое из этих путешествий давало материал для новых этюдов и полотен, а также для издававшихся по их следам путевых заметок. Поэтому работы Верещагина в наилучшей мере помогают понять, каким русскому художнику XIX века представлялся Восток. И нигде это представление не проявлялось яснее, как в двух туркестанских поездках Верещагина в конце 1860-х гг.

### *I. Ориентализм как предмет дискуссий*

Исламский Восток интриговал европейских художников, по крайней мере, со времен Ренессанса. На рубеже XV–XVI вв. тесные контакты с турками вдохновляли таких венецианских художников, как Джентиле Беллини, на изображение ближневосточных сцен и государственных мужей. В XVII веке Рембрант, пользуясь своей обширной коллекцией азиатского

<sup>11</sup> Булгаков. Верещагин... С. 11–12.

<sup>12</sup> Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. С. 286; George Heard Hamilton. The Art and Architecture of Russia. New Haven: Yale University Press, 1983. P. 381.

<sup>13</sup> Лебедев. Василий Васильевич Верещагин... С. 292–293.

реквизита, рисовал портреты, персонажи которых одеты в роскошные шелковые восточные халаты и тюрбаны. А в XVIII веке из-под кисти таких французов, как член Королевской академии Шарль-Андре Ван Лоо, работавших в духе *turquerie* — свойственной эпохе рококо пристрастия ко всему турецкому, — выходили полотна с пашами, султанами, евнухами и одалисками в фантастических сералях, в то время как английские аристократы заказывали сэру Джошуа Рейнольдсу свои портреты в восточном антураже<sup>14</sup>. Тем не менее страсть художников к Ближнему Востоку достигла своих вершин в XIX веке, с возникновением ориентализма как отдельного стиля в европейской живописи.

Очевидно, свою роль в этом сыграли и политические события. Если египетская экспедиция Наполеона пробудила в Европе интерес к ближневосточному региону, то борьба греков за независимость в 1820-е гг. и французские кампании в Северной Африке, начавшиеся в следующем десятилетии, не давали этому интересу угаснуть. В то же время контроль западных стран над Средиземным морем сильно упростил путешествия в страны, лежащие на его восточных и южных берегах<sup>15</sup>. Эти земли с их ярким солнцем, томной чувственностью и живописными развалинами приобрели среди художников не меньшую популярность, чем в предыдущие столетия — Италия<sup>16</sup>.

Ориентализм являлся порождением романтизма — европейской реакции на неоклассицизм XVIII века. Художники-ориенталисты — в основном ими были французы — изображали преимущественно сцены якобы из повседневной жизни исламского мира. Среди них попадались вполне достоверные жанровые картины и этнографические портреты, привлекавшие внимание главным образом своим экзотическим содержанием. В то же время художники-ориенталисты нередко фантазировали на темы необузданной сексуальности, насилия, праздности и прочих грехов, якобы свойственных восточным людям, не знающим христианской морали. Излюбленными мотивами в такой живописи были роскошные гаремы, кровожадные тираны и погруженные в дремотный дурман любители гашиша.

Типичным образцом этого жанра является «Смерть Сарданапала» (1827) французского живописца-романтика Эжена Делакруа<sup>17</sup>. Картина, написанная по мотивам трагедии лорда Байрона в 1821 г., изображает последнего легендарного ассирийского царя покоящимся на пышном ложе; в ожидании неизбежной гибели он бесстрастно созерцает, как слуги убивают его наложниц

<sup>14</sup> *Lemaire*. Orient. P. 20–57.

<sup>15</sup> *Philippe Julian*. The Orientalists. Oxford: Phaidon, 1977. P. 28; *Michelle Verrier*. Les Peintres orientalistes. Paris: Flammarion, 1979. P. 1–2.

<sup>16</sup> *Jean Alazard*. L'Orient et la peinture française au XIXe siècle. Paris: Librairie Plon, 1930. P. 42–44.

<sup>17</sup> *Porterfield*. Allure. P. 117–121; *Julian*. Orientalists. P. 47–50.

и лошадей. Красные и белые шелка хаотически перемешались с павлиньими перьями, золотыми сосудами, роскошными рукоятками мечей, бледной женской плотью и головой охваченной паникой лошади на фоне огня и дыма. Мускулистый африканский раб, совершенно голый, если не считать слегка прикрывающей его наготу черной ткани, вносит в картину гомоэротическую нотку, лишней раз внушая зрителю распространенную идею о том, что восточная распущенность принимала разнообразные формы.

Искусствоведы традиционно объясняют популярность ориентализма в первую очередь тягой к эскапизму. Изображая в сочных и привлекательных цветах якобы присущие Азии безграничную чувственность, жестокость, праздность и роскошь — все то, что отвергалось трезвой буржуазной рассудочностью той эпохи, — художники-ориенталисты давали большой простор для подавляемых фантазий. В своей книге 1977 г. французский специалист по экзотизму Филипп Жулиан утверждает: «В век угля целые города были окутаны покровом однообразия. Картина в ориентальном стиле, повешенная в викторианской гостиной, служила своего рода отдушиной. Эти полотна не только напоминали нашим прадедам о другом мире, о чем-то живописном и героическом, но и намекали на удовольствия, обычно запрещенные в Европе, будоража тайную тягу к жестокости и насилию»<sup>18</sup>.

Несмотря на возможные фрейдистские коннотации, вплоть до 1970-х гг. академическое отношение к ориентализму носило вполне благожелательный характер<sup>19</sup>. Однако не так давно один американский автор отметил: «[ориентализм] — вероятно, самый неполиткорректный из известных нам стилей искусства»<sup>20</sup>. Этот стиль оказался окружен более сумрачным ореолом после выхода в свет в 1978 г. чрезвычайно влиятельной работы Эдварда Саида «Ориентализм»<sup>21</sup>. Рассматривая этот термин в его академическом смысле, автор уделяет свое внимание востоковедению — и прежде всего изучению европейцами Ближнего Востока. В понимании Саида востоковедение предстает не пустой забавой маразматичных научных старцев (или, если на то пошло, художников, помешанных на экзотике), а важным орудием в арсенале империализма — интеллектуальным инструментом, служащим делу покорения Востока Западом.

Вкратце, Саид в своей книге говорит, что научный аппарат, помогающий европейцам изучать Азию, является средством ее подавления. Западные

---

<sup>18</sup> *Julian. Orientalists.* P. 28.

<sup>19</sup> Следующие четыре абзаца основаны на моей статье: *Д. Шиммельпеннинк ван дер Ойе. Ориентализм — дело тонкое // Ab Imperio. Т. 1 (2002). С. 249–261.*

<sup>20</sup> *Steven Vincent. Must We Burn the Orientalists? // Art & Auction. Vol. 20. No. 3. Nov. 1997. P. 128.*

<sup>21</sup> *Said. Orientalism.*

люди представляют себе Азию как таинственную, женственную, коварную и опасную культурную соперницу. Саид полагает, что европейцы видят мир исключительно в манихейских терминах. Как писал Редьярд Киплинг, «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись». Здесь явственно просматривается наследие французского философа Мишеля Фуко, особенно его понятие о «дискурсе» — лингвистическом аппарате, посредством которого распространение знаний превращается в инструмент подчинения и насилия. По словам Саида, ориентализм — это «научное течение, чьим аналогом в мире эмпирической политики служило колониальное поглощение и присвоение Востока Европой»<sup>22</sup>. Автор еще более провокационно утверждает, что ориентализм абсолютно неотделим от колониализма: «У нас бы не было империи при отсутствии важных философских процессов, скрывающихся за созданием, а также присвоением, подчинением и заселением пространства»<sup>23</sup>.

Говоря о «Западе», Саид обычно имеет в виду Великобританию и Францию XIX и XX вв. Он практически игнорирует прочие европейские страны с крепкими традициями востоковедения — такие, как Германию, Нидерланды и Россию. Русский ориентализм служит особенно интригующим исключением из построений Саида. В противоположность морским колониальным державам, Россия покоряла земли, прилегающие к ее собственным рубежам. Если Великобританию и Францию от «их» Востока отделяли моря, то евразийское местоположение России не создавало таких преград между ее метрополией и восточными владениями. Поэтому для русских граница между «своей» Европой и «чужой» Азией была намного менее четкой.

В 1993 г., через пятнадцать лет после «Ориентализма», Эдвард Саид издал «Культуру и империализм», в которой используется более широкий подход<sup>24</sup>. Неудивительно, что Саид, будучи профессором сравнительного литературоведения, применяет свои ориенталистские построения и при изучении литературы. Теперь его внимания удостоились такие авторы, как Джозеф Конрад, Джейн Остин и Альбер Камю. Одна глава даже посвящена опере. По словам Саида, опера Верди «Аида» «в качестве визуального, музыкального и театрального спектакля... подтверждает, что Восток — это, по сути, экзотическая, далекая и древняя страна, в которой европейцам вполне позволительно известная демонстрация силы»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Edward W. Said. *Orientalism Reconsidered* // Francis Barker et al (eds.). *Literature, Politics and Theory*. London: Methuen, 1986. P. 215.

<sup>23</sup> Said. *Critical Inquiry*. 15 (1989). P. 216.

<sup>24</sup> Edward W. Said. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

<sup>25</sup> Ibid. P. 112.

В то время как Саид не уделяет особого внимания живописи, некоторые искусствоведы с готовностью подхватили его риторику о связи между изображением и подавлением<sup>26</sup>. Из самых изоощренных исследований, выполненных в этом духе, можно назвать статью Линды Ночлин «Воображаемый Восток»<sup>27</sup>. Будучи феминисткой, Ночлин, само собой, изучает ориентальный стиль с гендерной точки зрения. Так, по ее словам, ориентализм Делакруа мотивировался не вожделением к имперской власти, а чистым и откровенным плотским вожделением<sup>28</sup>. Более любопытно то, как Ночлин интерпретирует гиперреалистический подход таких поздних ориенталистов, как Жан-Леон Жером, который она считает сознательным жульничеством. Отнюдь не являясь, как выразился его современник, «одним из самых прилежных и добросовестно точных из современных художников», Жером, по мнению Ночлин, придерживался просчитанной стратегии «реалистической мистификации», изображая несуществующий Восток с мнимо фотографической точностью<sup>29</sup>.

## II. Трудный ученик

Мнение Ночлин о Жероме, вероятно, вполне приложимо и к его русскому ученику Василию Верещагину, который точно так же гордился реализмом своих работ. Путь Верещагина в парижское ателье Жерома не был ни прямым, ни особенно предсказуемым<sup>30</sup>. Он родился в 1842 г. в семье

<sup>26</sup> Но ни в коем случае не все. См., например: Donald Rosenthal. *Orientalism: The Near East in French Painting 1800–1880*. Rochester: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982; *MaryAnne Stevens*. *Western Art and its Encounter with the Islamic World 1798–1914* // idem (ed.). *The Orientalists: Delacroix to Matisse*. London: Royal Academy of Arts, 1984. P. 15–23; *Vincent. Must; Lemaire*. *Orient*; *Kristian Davies*. *The Orientalists: Western Artists in Arabia, the Sahara, Persia & India*. New York: Laynfaroh, 2005. См. также обзор дискуссий: *John M. MacKenzie*. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995. P. 43–71; *Louise Jacqueline Shalev*. *Vasilii Vereshchagin (1842–1904): Orientalism and Colonialism in the Work of a 19th Century Russian Artist*. Master's thesis, San Jose State University, 1993. P. 61–76.

<sup>27</sup> *Linda Nochlin*. *The Imaginary Orient* // *Art in America*. May 1983. Pp. 119–131, 186–191.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 123.

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 122.

<sup>30</sup> Наиболее подробной биографией Верещагина является книга Лебедева. Среди других работ следует назвать книгу Булгакова, написанную вскоре после смерти художника его другом, в то время как многочисленные путешествия Верещагина описываются в сравнительно недавнем издании: *Демин Л.* С мольбертом по земному шару: Мир глазами В. В. Верещагина. М.: Мысль, 1991. Помимо множества статей, написанных в начале XX века, единственной англоязычной биографией Верещагина является *Vaban D. Baroosbian*. *V. V. Vereshchagin: Artist at War*. Gainesville: University Press of Florida, 1993. Многочисленные подробности содержатся также в автобиографических произведениях художника, таких



небогатого помещика Новгородской губернии и получил образование, типичное для будущего офицера царской армии: домашние учителя, три года в Александровском малолетнем корпусе и еще шесть лет в морском кадетском корпусе в Петербурге.

Вполне возможно, что именно там Верещагин заразился неизлечимой страстью к скитаниям<sup>31</sup>. Как и во всех военно-морских училищах, воспитанникам кадетского корпуса старались привить интерес к чужим странам, к чему немало усилий прикладывали и директора корпуса, в числе которых находились такие исследователи, как выдающийся кругосветный мореплаватель адмирал Иван Федорович Крузенштерн. География стала одним из любимых предметов Верещагина, а в свободное время он неоднократно перечитывал «Фрегат “Паллада”» — незадолго до того вышедшую книгу путевых впечатлений романиста Ивана Гончарова. Благодаря хорошим оценкам Верещагин попал в число успевающих учеников, которых летом на предпоследнем и последнем годах обучения отправляли в путешествия по Западной Европе. Во время этих поездок за границу юный кадет ознакомился с произведениями радикального публициста-эмигранта Александра Герцена, которые способствовали развитию у Верещагина прогрессивных политических взглядов.

Когда Верещагин одним из лучших учеников окончил кадетский корпус в 1860 г., все ожидали, что он, подобно одноклассникам, поступит на службу в императорский флот. Но еще во время учебы стали проявляться отличия будущего художника от других кадетов. Будучи прилежным и умным, Верещагин оказался болезненным. Хуже того — слабый желудок делал его непригодным к морским плаваниям. Вдобавок ему были свойственны нервозность и возбудимость, унаследованные, по мнению его близкого друга Владимира Стасова, от матери-полутатарки<sup>32</sup>. Наконец, Верещагин любил рисовать.

Мальчиком Василий проявлял поразительные способности к рисованию, и этот талант был распознан и поощрялся его наиболее проникательными наставниками в училище. Поскольку на предпоследнем курсе кадетского корпуса в программе уже не было уроков рисования, Верещагин вступил в Общество поощрения искусств, которое выполняло роль подготовительных курсов при Императорской академии изящных искусств. Поначалу преподаватели относились к юноше как к дилетанту. Однако упорство и настойчивость Вереща-

---

как: *Верещагин В. В.* Детство и отрочество художника. Т. 1. Деревня, корпус, рисовальная школа. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1895; *В. В. Верещагин.* На войне в Азии и Европе. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1898.

<sup>31</sup> *Демин Л.* Верещагин и Восток // Африка и Азия сегодня. Август 1992. С. 61.

<sup>32</sup> *Стасов.* Василий Васильевич Верещагин. С. 215.

гина, которому представлялось будущее за мольбертом, а не на борту корабля, в конце концов вынудили их отнестись к его стремлению всерьез.

Родители Верещагина в течение какого-то времени потакали его пристрастиям. Согласно представлениям той эпохи, рисование являлось вполне приемлемым салонным развлечением для представителей его класса. Но в качестве профессии искусство считалось занятием, подходящим только для крепостных и прочей второсортной публики<sup>33</sup>. Когда незадолго до получения диплома Василий объявил, что не пойдет во флот, а будет учиться в Академии искусств, его родители пришли в ужас. «Сыну столбовых дворян, 6-й родословной книги, сделаться художником — что за срам!» — так он впоследствии пересказывал их мысли<sup>34</sup>. Ни слезы матери, ни предсказания отца, предрекавшего будущие лишения, не смогли его переубедить, и в конце концов родители неохотно уступили. «Делай, как знаешь, не маленький! — сказал ему отец. — Только на меня не рассчитывай, я тебе в этом не помощник, ничего не дам»<sup>35</sup>.

Верещагин поступил в Императорскую академию изящных искусств в тот момент, когда это почтенное заведение сотрясали бури. Задача академии, основанной почти веком ранее императрицей Екатериной II, а с 1850 г. подчинявшейся Министерству двора, состояла в том, чтобы насаждать в России искусство европейского типа. Находясь под императорским покровительством, академия преданно отражала вкусы царского двора. В первые годы своего существования она старалась идти нога в ногу с новейшими западными веяниями и хранила верность модному тогда неоклассицизму. Но когда екатерининское просвещение конца XVIII века сменилось в 1830-е гг. николаевским обскурантизмом, Академия окостенела, упорно цепляясь за эстетику прошедшей эпохи. Более того, на стиле преподавания в Академии отражалась общая милитаризация нравов в монархии<sup>36</sup>. Однако после смерти императора Николая I в 1855 г. и поражения, нанесенного его армии западными державами в Крыму, хватка самодержавия несколько ослабла.

Первыми, кто в Академии бросил вызов заведенным порядкам, были ее студенты. Подобно большинству образованной молодежи в бурные годы, последовавшие за смертью железного самодержца, они стремились сбросить оковы прошлого и руководствоваться в жизни более социально ответ-

<sup>33</sup> *Elizabeth Valkenier*. Russian Realist Art. New York: Columbia University Press, 1989. P. 11; *Richard Stites*. Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power. New Haven: Yale University Press, 2005. P. 343.

<sup>34</sup> *Верещагин*. Детство... С. 56.

<sup>35</sup> Там же. С. 304.

<sup>36</sup> *Valkenier*. Art. P. 3–7; *David Jackson*. The Wanderers and Critical realism in Nineteenth-Century Russian Painting. Manchester: Manchester University Press, 2006. P. 9–13.

ственным этосом. Одним из идейных вождей тогдашних «шестидесятников» был радикальный сын провинциального священника Николай Чернышевский. Его роман 1863 г. «Что делать?» с содержащимся в нем страстным призывом к социалистическому равенству, женской эмансипации и жертвенному самоотречению стал у прогрессивной русской молодежи настоящим Евангелием.

Более непосредственное отношение к студентам Академии имела написанная Чернышевским десятью годами ранее магистерская диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности»<sup>37</sup>. Утверждая, что искусство должно воспроизводить реальный мир, и в первую очередь мир простого народа, автор требовал от художников осуждения несправедливостей существующего строя. Знаменитым стал его призыв к искусству стать «учебником жизни», а не украшать дворцы правящего класса<sup>38</sup>. Чернышевский отнюдь не первым проповедовал необходимость тесных связей между культурой и политикой, имея в этом отношении предшественников и в России, и на Западе. Критик Виссарион Белинский уже в 1847 г. в открытом «Письме к Гоголю» требовал от писателей возглавить борьбу против «самодержавия, православия и народности»<sup>39</sup>. Кроме того, как указывал Владимир Стасов, такие европейские живописцы, как Гюстав Курбе, тоже боролись с социальной несправедливостью своими реалистическими полотнами<sup>40</sup>. Однако «шестидесятники» в первую очередь услышали именно голос Чернышевского.

Яростные нападки Чернышевского на концепцию «искусства для искусства» нашли благодарную аудиторию среди студентов Академии. В 1863 г. — в том же году, когда в Париже состоялся «Salon des Refusés», бросивший вызов художественному истеблишменту, — 14 студентов во главе с Иваном Крамским отказались участвовать в соревновании Академии на золотую медаль, не желая выполнять конкурсное задание на тему из скандинавской мифологии. Покинув Академию, они основали артель, следуя образцу, описанному в романе «Что делать?». Хотя их предприятие в конце концов постигло фиаско, следующая их попытка добиться творческой свободы оказалась намного успешней. В 1870 г. ими было создано «Товарищество передвижных художественных выставок», более известное под неформальным названием «Передвижники». Эта новая группа преобразовала русскую живопись в под-

<sup>37</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М.: Правда, 1974. С. 5–117.

<sup>38</sup> Там же. С. 115.

<sup>39</sup> См.: Elizabeth Kridl Valkenier. The Intelligentsia and Art // Theofanis George Stavrou (ed.). Art and Culture in Nineteenth-Century Russia. Bloomington: Indiana University Press, 1983. P. 154.

<sup>40</sup> Стасов В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов. Избранные сочинения. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 415.

линно национальную школу, следовавшую призыву Чернышевского отражать реальность и в то же время бороться с пороками общества с помощью «нравственно обличительных» полотен<sup>41</sup>.

Верещагин тоже прислушивался к Чернышевскому. Как он писал впоследствии в обширных размышлениях о своем творчестве, «понятие об искусстве как служащем абсолютной красоте, — понятие, во имя которого создано столько холодного, безжизненного, фальшивого, — устарело. Современному искусству, кроме чистой абсолютной красоты, подай еще искренность, чувство меры, уютность и др. факторы, одним концом прямо связанные со вседневною жизнью на всех поприщах»<sup>42</sup>. Критикуя концепцию «искусства для искусства», он утверждал: «мысль, тенденция не только не вредят технике, но, напротив, служат стимулом к совершенствованию ее»<sup>43</sup>. В эссе, которое так и называлось — «Реализм», — он заявлял: «Я имею право считать себя представителем реализма, который требует самого строгого обращения со всеми деталями творчества и который не только не исключает идеи, но заключает ее в себе»<sup>44</sup>.

В отличие от некоторых его соучеников, бунт Верещагина против порядков Академии проходил в одиночку. Поначалу Верещагин проявил себя старательным студентом и вскоре близко сошелся с молодым либеральным преподавателем Александром Бейдемманном, который получил заказ на роспись русской церкви в Париже и взял Верещагина с собой. На третьем году обучения Верещагин, опять выказав отличные успехи, получил серебряную медаль за этюд по «Одиссее» Гомера. Однако несколько месяцев спустя — за полгода до «бунта 14-ти» — он шокировал факультет, когда импульсивно сжег большой рисунок сепией на тот же сюжет — как он объяснил, «чтобы уж наверное не возвращаться к этой чепухе»<sup>45</sup>. Формально уйдя из Академии лишь в 1865 г., Верещагин провел лето 1863 г. на Кавказе, где зарабатывал на жизнь, давая уроки рисования детям русских офицеров. Следуя примеру таких беспокойных поэтов-романтиков, как Пушкин и Лермонтов, в свободное время он бродил по горам, за время этой поездки заполнив набросками три блокнота.

Верещагину улыбнулась удача, когда в начале 1864 г. он получил в наследство от дяди тысячу рублей. Уже не живя в бедности, как было во время

<sup>41</sup> *Valkenier*. Art. P. 33–40; *Stites*. Serfdom. P. 413–418; *Jackson*. Wanderers. P. 27–33. Работа Стасова «Двадцать пять лет русского искусства», не особенно объективная, все же дает хороший обзор общих тенденций в русском искусстве того времени с точки зрения сторонника «Передвижников»: *Стасов*. Там же. С. 391–472.

<sup>42</sup> *Верещагин В. В.* Листки из записной книжки художника. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1898. С. 70.

<sup>43</sup> Там же. С. 13.

<sup>44</sup> *Верещагин В. В.* Реализм // Верещагин В. В. Повести, очерки, воспоминания / Под ред. В. А. Кошелева и А. В. Чернова. М.: Советская Россия, 1990. С. 194.

<sup>45</sup> *Булгаков*. Верещагин... С. 28.

пребывания на Кавказе, многообещающий молодой художник отправился в Париж и сумел поступить в ученики к новому профессору в престижной Школе изящных искусств Жану-Леону Жерому. Когда Жером поинтересовался, кто рекомендовал его Верещагину, тот дерзко ответил: «Ваши картины», — и добавил: «Я буду учиться только у вас и ни у кого более»<sup>46</sup>.

Жером начал карьеру живописца двумя десятилетиями ранее: сперва он создавал картины на классические темы, а затем включил в свой репертуар и Ближний Восток после нескольких поездок туда в 1850-х гг. Для его восточных полотен были характерны резкие цвета и освещение, а также реалистичная манера письма, напоминающие о голландском «золотом веке»<sup>47</sup>. Из-за того, что художник относился к деталям местной жизни с вниманием, достойным исследователя, некоторые современники называли его «живописцем-этнографом»<sup>48</sup>.

Пребывание Верещагина в ателье у Жерома сказалось на дальнейшем творчестве русского художника. Как техника исполнения, так и выбор сюжетов на полотнах Верещагина свидетельствуют о сильном влиянии его парижского учителя. Однако, несмотря на то, что между мастером и его учеником сохранились сердечные отношения, Верещагин вел себя почти так же вызывающе, как в петербургской Академии. Рассердившись на требование Жерома копировать неоклассические картины из Лувра, Верещагин примерно через год снова отправился на Кавказ.

Вторая поездка Верещагина в эти места задала образец для многих из его последующих путешествий. В течение шести месяцев он рисовал многочисленные этюды региона и его жителей, с энциклопедической дотошностью и фотографической точностью запечатлевая разнообразные национальные типы. Интерес художника к местным обычаям привел к созданию характерной жутковатой зарисовки участников шиитского праздника в Нагорном Карабахе, подвергавших себя самобичеванию: «Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше». Кроме того, Верещагин написал подробный отчет о своей поездке, который вскоре был издан в популярном французском журнале «Le Tour du Monde» («Вокруг света») <sup>49</sup>. Этот рассказ, обильно иллюстрированный, был полон стереотипных описаний варвар-

<sup>46</sup> Булгаков. Верещагин... С. 29.

<sup>47</sup> Это убедительно доказывается в: *Gerald Ackerman. Gérôme's Oriental Paintings and the Western Genre Tradition // Arts Magazine. March 1986. P. 75–80.*

<sup>48</sup> Практически забытый после своей смерти в начале XX века, Жером был реабилитирован в 1980-е гг. американским искусствоведом Джеральдом Аккерманом, чья биография Жерома остается важнейшей работой о его жизни и творчестве: *Gerald Ackerman. The Life and Work of Gérôme. London, 1986.* См. также: *Hélène Lafont-Couturier. Gérôme. Paris: Herscher, 1998; Lemaire. Orient. P. 238–242.*

<sup>49</sup> *Basile Vereschaguine. Voyage dans les provinces du Caucase / Trans. Ernest le Barbier // Le Tour du Monde. Vol. 17 (1868). P. 162–208; Vol. 19 (1869). P. 241–336.*

ского, опасного Востока, начиная от грязных, спившихся кочевников-калмаков и заканчивая «смелыми, суровыми и мстительными» кабардинцами<sup>50</sup>. Несмотря на умиротворение Кавказа силой русского оружия, путешествующий по тем краям постоянно сталкивался с угрозой насилия, истоком которой были «религиозный фанатизм и ненависть, обычная для племен, принужденных завоевателями к покорности»<sup>51</sup>.

Верещагин покинул Кавказ осенью 1865 г., полный надежд издавать журнал, посвященный этому региону, но не смог собрать необходимый начальный капитал. Поэтому он вернулся в Париж, где с гордостью продемонстрировал свои зарисовки Жерому. Тот не скупился на похвалы и посоветовал ученику, чтобы теперь тот попробовал свои силы в более трудной технике живописи маслом. На этот раз Верещагин последовал совету и начал упорно трудиться с целью овладеть необходимыми навыками.

Когда художник следующей весной приехал на каникулы в отцовское имение, его вниманием завладела новая тема<sup>52</sup>. Гуляя по берегу соседней реки, он был заинтригован зрелищем бурлаков, с трудом тянущих баржи против течения<sup>53</sup>. Эти бывшие крепостные, вынужденные без усталости трудиться ради жалкого пропитания, являли собой превосходный образец той суровой российской действительности, изображать которую призывал художников Чернышевский. Бурлаки, как представители обездоленных народных масс, словно бы навсегда привязанные к своей непосильной ноше, служили отличной метафорой царского самодержавного режима. В последующие годы эту тему разрабатывали многие «передвижники», в том числе и Илья Репин со своим знаменитым полотном «Бурлаки на Волге» (1870–1873 гг.). Верещагин сделал ряд этюдов и вполне мог бы написать большую картину, если бы ему не помешало одно более чем любопытное предложение.

### III. В Туркестан

Летом 1867 г. из разговора со своим бывшим преподавателем в Академии Верещагин узнал, что генерал Кауфман, назначенный царем новым гене-

---

<sup>50</sup> Ibid. P. 196.

<sup>51</sup> Ibid. P. 200.

<sup>52</sup> Лебедев. Василий Васильевич Верещагин... С. 49–53.

<sup>53</sup> По мнению одного американского автора, на этот сюжет Верещагина вполне могло натолкнуть изображение аналогичной сцены в дельте Нила на картине французского ориенталиста Леона Белли «Феллахи, тянущие барки», которую Верещагин мог видеть на Парижском салоне в 1864 г. — в год, когда он прибыл в Париж, намереваясь поступить в Школу изящных искусств: *Davies. Orientalists. P. 72–75.*

рал-губернатором Туркестана, хочет нанять и взять с собой в Ташкент какого-нибудь молодого художника. Того, кто согласился бы на эту службу, ожидали серьезные трудности и опасности, так как русские войска все еще вели в Средней Азии активные боевые действия. Тем не менее Верещагин поспешил предложить свои услуги генералу. «Страстной любви к Востоку у меня не было, черт побери! — впоследствии говорил он другу. — Я учился на Востоке, потому что там было свободнее, вольнее учиться, чем на Западе. Вместо парижской мансарды или комнаты Среднего проспекта Вас[ильевского] острова у меня была киргизская палатка...»<sup>54</sup>. Его привлекала и перспектива побывать в бою: «Я хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал и близ которой был на Кавказе»<sup>55</sup>. Кауфман, удовлетворенный отзывами о Верещагине с мест его учебы и качеством его рисунков, взял его на службу. Художника произвели в офицеры, хотя он, как было ему свойственно, требовал права работать в штатском и полной свободы передвижения.

После поспешных приготовлений Верещагин в августе выехал из Оренбурга — крупного торгового центра на Южном Урале, у границы среднеазиатских степей<sup>56</sup>. Верещагина по почтовой дороге в Ташкент вез тарантас — лишенная рессор деревянная повозка типа корзинки, которую один французский автор называл «орудием пытки»<sup>57</sup>. Двухтысячекилометровый маршрут шел сперва на юг, к Аральскому морю, а затем на юго-восток, вверх по Сыр-Дарье. Путь до столицы среднеазиатских владений занял шесть недель. Помимо обычных неудобств путешествия по землям, пребывающим еще в диком состоянии, в дороге не произошло ничего примечательного.

Первое впечатление Верещагина от его нового места жительства едва ли было благоприятным. Как он вспоминал, «для тех, кто знаком с Левантом, Ташкент не представляет собой ничего нового: здесь видишь в основном глинобитные дома, окна, затянутые промасленной бумагой, сероватые стены и узкие извилистые улочки с оставшимися после дождей мутными лужами, в которые лошади проваливаются по колено»<sup>58</sup>.

Найдя жилье в туземном квартале, Верещагин несколько следующих месяцев посвятил зарисовке архитектуры и населения города, отличавшегося поразительным этническим разнообразием.

<sup>54</sup> Курсив оригинала. Цит. по: *Лебедев*. Василий Васильевич Верещагин... С. 54.

<sup>55</sup> Цит. по: *Булгаков*. Верещагин... С. 44.

<sup>56</sup> Его путешествие описывается в: *Basile Vereschaguine*. Voyage dans l'Asie centrale: D'Orembourg à Samarcande // *Le Tour du Monde*. Vol. 25 (1873). P. 193–272.

<sup>57</sup> *E. Blanc*. Notes de voyages en Asie centrale. A travers la Transoxiane // *Revue des deux mondes*. Vol. 129 (1895), 904, цит. по: *Irina Kanterbaeva-Bill*. Vasilij Vereščagin (1842–1904): Une vision de l'Orient lors de la conquête russe de l'Asie central. Master's thesis. Université de Toulouse-Le-Mirail, 2005. P. 31.

<sup>58</sup> *Vereshchagin*. Asie. P. 211.

Художника особенно интересовали неприглядные стороны жизни Ташкента, включая опиумные притоны, нищенские гильдии, тюрьмы и башей (мальчиков-танцоров). Он указывал, что до произошедшего около десяти лет назад взятия города царскими войсками обстановка здесь была еще хуже, так как в Ташкенте тогда находились тысячи рабов. Время от времени замечая скрытую враждебность, Верещагин, подобно многим своим соотечественникам, был убежден в том, что большинство новых российских подданных примирилось со своими покорителями. Теплые приветствия со стороны жителей пригорода вызвали у него такие размышления: «Была ли их радость искренней? Это знает один Аллах, которому ведомы их сердца. Впрочем, почему бы им не быть искренними, ведь, как нам известно, в Средней Азии власть неверных более прочна и справедлива, чем правление местных повелителей»<sup>59</sup>.

Следующей весной генерал отправил художника на этнографическое изучение окрестных земель. В сопровождении переводчика-татарина, утверждавшего, что в нем течет княжеская кровь, и двух казаков Верещагин направился на юг по верхней Сыр-Дарье, обследуя поселения киргизов и сартов. Удалившись километров на тридцать от Ташкента, путешественники узнали, что Кауфман с войском выступил против бухарского эмира. «Война! — пронеслось в голове у художника. — И совсем рядом со мной — здесь, в Средней Азии!»<sup>60</sup> Это, несомненно, было интереснее, чем собирать фольклор.

Целью наступления Кауфмана являлся Самарканд, древняя столица Тамерлана. Верещагин поспешил к легендарному городу, но, к его разочарованию, тот был взят за день до его прибытия. Тем не менее там сохранились великолепные средневековые памятники, и Верещагин схватился за карандаш. Желание молодого художника своими глазами увидеть сражение вскоре исполнилось: после того, как Кауфман с большей частью войск покинул Самарканд, направляясь в погоню за эмиром, местное население восстало против русского гарнизона<sup>61</sup>. В течение недели в начале июня 500 человек, оставленных генералом в городе, держались против многократно превосходящих их числом врагов. Взяв ружье погибшего солдата, Верещагин принял деятельное участие в обороне. Однажды, когда часть бойцов дрогнула во время контратаки, он воодушевил их, бросившись вперед с криком: «Братцы, за мной!» Кроме того, он участвовал в двух вылазках из цитадели

<sup>59</sup> Ibid. P. 263.

<sup>60</sup> Ibid. P. 248.

<sup>61</sup> *Верещагин В. В.* На войне в Азии и Европе. М.: Тип. И. Н. Кушнерев, 1898. С. 1–60. См. также: *Макшеев А. И.* Исторический обзор Туркестана и наступательного движения в него русских. СПб.: Военная типография, 1890. С. 268–273; *Терентьев М. А.* История завоевания Средней Азии. Т. 1. СПб.: Типо-литография В. В. Комарова, 1906. С. 453–471.



в лабиринт городских улочек, и в обоих случаях едва избежал смерти, спасенный своими товарищами во время стычек с врагом.

Верещагин продемонстрировал бесстрашие и вне поля боя. После того, как осада была снята, он раскритиковал Кауфмана в присутствии его штаба за то, что тот принял недостаточные меры для укрепления крепости. Хотя один из офицеров в негодовании потребовал, чтобы художника расстреляли за неподчинение, генерал не оскорбился и даже представил Верещагина к Георгиевскому кресту — высшей российской награде за храбрость в бою<sup>62</sup>. В тот раз Верещагин отказался от награды, но уступил, когда Дума ордена высказалась за вручение ему креста, который художник с гордостью носил на своем гражданском сюртуке до конца жизни. Ревностно отстаивая свою независимость, Верещагин за всю карьеру больше не принял ни одной награды, отказавшись даже от звания профессора Императорской академии<sup>63</sup>.

События в Самарканде сказались на слабом здоровье Верещагина. Заболев лихорадкой, он решил вернуться в Париж и продолжить занятия живописью. Его надежды организовать выставку во французской столице не оправдались, хотя «Le Tour du Monde» снова купил его путевые заметки. В начале следующего года художник узнал, что его бывший наниматель приехал в Санкт-Петербург. Возможно, его удалось бы убедить спонсировать выставку? Генерал, горевший желанием продемонстрировать свою молодую провинцию российской публике, с готовностью дал согласие, едва Верещагин обратился к нему с такой просьбой.

На Туркестанской выставке, разместившейся в трех залах Министерства государственных имуществ на Мойке, весной 1869 г. в течение месяца демонстрировались чучела зверей, образцы минералов, костюмы, произведения местного искусства, а также зарисовки и картины самого Верещагина. Выставка благодаря своему расположению в центре города, к югу от Исаакиевского собора, и свободному входу привлекала множество посетителей. В день открытия на выставке в сопровождении Кауфмана, выполнявшего роль гида, побывал сам император Александр II, выразивший свое удовольствие. Однако, когда царь захотел, чтобы ему представили художника, тот ретировался. «Я не люблю ходить по важным господам», — впоследствии объяснял он брату<sup>64</sup>.

Главным на выставке был зал с холстами самого Верещагина, включавшими две батальные сцены — «После удачи» и «После неудачи», а также жанро-

<sup>62</sup> Письмо В. В. Верещагина В. В. Стасову, 20 сентября 1882 // Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2 / Под ред. А. К. Лебедева. М.: Искусство, 1951. С. 134.

<sup>63</sup> Публичный отказ Верещагина от этого звания стал предметом оживленной дискуссии. См.: Переписка Верещагина и Стасова. Т. 1. С. 20–25, 30–31. Верещагин также отказался от ордена Св. Станислава: Переписка Верещагина и Стасова. Т. 2. С. 320, прим. 6.

<sup>64</sup> *Лебедев*. Василий Васильевич Верещагин... С. 76.

вую картину «Опиумеды». Демонстрировался также фотоснимок с другой картины — «Бача и его поклонники». Эта картина, на которой изображался одетый девочкой мальчик-танцор в окружении упитанных немолодых азиатов, алчно пожирающих глазами свою добычу, была ранее уничтожена художником, опасавшимся, что ее могут счесть безнравственной<sup>65</sup>.

Зрителей особенно поразили «Опиумеды»<sup>66</sup>. Наркотики являлись излюбленной темой художников-ориенталистов, часто включавших в антураж своих гаремов и базаров кальяны или трубки с гашишем<sup>67</sup>. Необычным работу Верещагина делал ее объективный подход, лишенный как осуждающего морализаторства, так и шаблонного экзотизма. Сцена, явно происходящая в восточном окружении, представлялась критику Андрею Сомову свидетельством деградации человечества вообще<sup>68</sup>. Верещагин намекал на то, что жители Востока не более предрасположены к пороку, чем другие люди, когда задавался вопросом: «Далек ли тот день, когда опиум распространится по всей Европе, словно Европе недостаточно своего собственного западного опиума, то есть табака?»<sup>69</sup>

Две другие картины, «После удачи» и «После неудачи», опровергали идею о Востоке и Западе как о диаметральных противоположностях. На одной изображались два узбека, созерцавшие свой трофей — отрубленную голову убитого русского солдата, в то время как на другой солдат царской армии небрежно раскуривает трубку в окружении мертвых азиатов, устилающих землю у его ног. Изображая два этих примера людского безразличия к зверствам войны, художник намекал, что Восток и Запад не так уж далеки друг от друга. Как бы подчеркивая этот момент, он иронически назвал первую картину «После удачи», а вторую — «После неудачи», т. е. с точки зрения врага.

Вдохновленный успехом своей первой выставки, сразу же после ее закрытия в апреле 1869 г. Верещагин вновь направился в Среднюю Азию. На этот раз Кауфман организовал ему назначение на гражданскую должность коллежского регистратора при штабе генерал-майора Герасима Колпаковского, который был заместителем Кауфмана как начальник Семиреченского уезда в Восточном Туркестане. В течение следующего года художник, избрав своей базой Ташкент, много ездил по стране. Он снова без колебаний шел навстречу опасности. Воспользовавшись случаем, Верещагин присоединился к экспедиции казаков в глубь

<sup>65</sup> Стасов. Василий Васильевич Верещагин. С. 235; Булгаков. Верещагин... С. 54.

<sup>66</sup> Сцену, изображенную на картине, художник видел своими глазами. См.: *Vereshchagin. Asie*. P. 224.

<sup>67</sup> О «радостях курения» в ориентальном искусстве см.: *Davies, Orientalists*, 121–143.

<sup>68</sup> *Кистин (А. И. Сомов)*. Заметки о художниках // Санкт-Петербургские ведомости. 16 марта 1869. Критик, связанный с Императорской академией искусств, был отцом художника-«мирискусника» К. А. Сомова.

<sup>69</sup> *Vereshchagin. Asie*. P. 224.

китайской территории, предпринятой для усмирения повстанцев-мусульман, и заслужил новые лавры, когда спас жизнь командиру отряда.

Кауфман, несомненно, был доволен своим художником. Когда Верещагин в 1870 г. вернулся в Петербург, генерал отправил его в трехлетнюю заграничную командировку, с тем чтобы тот выразил свои среднеазиатские впечатления на языке искусства. Официальная цель командировки состояла в том, чтобы «ознакомить цивилизованный мир с жизнью малоизвестных народов и обогатить науку материалами, важными для изучения этих стран». Между строк этой формулировки прочитывалось не менее важное стремление развеять европейские страхи по поводу царской колониальной экспансии<sup>70</sup>.

На этот раз Верещагин отправился в Мюнхен. Из-за Франко-прусской войны Париж в том году посещать не стоило. Кроме того, в баварской столице жила подруга художника, юная Элизабет-Мари Фишер, с которой он вскоре обвенчался. С целью воспроизвести яркий свет туркестанской пустыни Верещагин построил специальную открытую студию, которая поворачивалась на рельсах, чтобы его модели все время оставались под лучами солнца, в какой бы части неба оно ни находилось. Работая с невероятной энергией, к 1873 г. он завершил целых 35 полотен. Они произвели сенсацию.

#### IV. «Варварские поэмы»

Туркестанская серия Верещагина состоит из жанровых картин и батальных сцен, а также нескольких этнографических этюдов. Сюжеты некоторых картин были вымышленными, но многие основывались на личном опыте и наблюдениях художника. Все в целом они оправдывали российскую миссию в Средней Азии, повторяя ориенталистские штампы о деспотизме, жестокости, былой славе и порочности. Тем не менее некоторые полотна ставили нелицеприятные вопросы в отношении самих завоевателей.

Важной темой в западных представлениях того времени о Востоке служила идея об азиатской стагнации и варварстве среди остатков величия прошлых веков. Верещагин отразил эту идею на двух холстах, которые противопоставляли империю Тимура в апогее ее величия жалким реалиям современности. На картине «Двери Тамерлана» (1872) художник изображает, как мог выглядеть в XIV веке парадный вход в самаркандский дворец великого завоевателя. Возможно, вдохновляясь картиной Жерома «Охрана сераля» (1859), Верещагин нарисовал двух вооруженных до зубов часовых, в пол-

<sup>70</sup> Barooshian. Vereshchagin. P. 32–33.

ной симметрии застывших на страже перед дверьми дворца. Некоторые критики утверждают, что часовые в своих роскошных одеждах выполняют чисто орнаментальную функцию, так как картина написана прежде всего ради пары массивных деревянных дверей, занимающих весь центр холста. Подчеркивая деспотическую власть своего повелителя, часовые смотрят на двери, а не на зрителя, при том что сами двери, покрытые тонкой резьбой и полускрытые в тени, создают атмосферу таинственности.

Ничего подобного этому жутковатому величию мы не найдем на картине «У дверей мечети» (1873), написанной в пару к предыдущей. Вместо грозных стражей мы видим на ней двух нищих с кувшинами для подаяний, ожидающих милостыни от богомольцев у входа в среднеазиатскую мечеть. Действие происходит уже в современную художнику эпоху. Эта картина лишена симметрии: один из нищих опирается на посох, а его спутник согнулся у стены, погрузившись в сон. На дверях же, не скрытых в полумраке, а, напротив, ярко освещенных, отчетливо видны следы обветшания.

Рисуя картину «Продажа ребенка-невольника» (1872), Верещагин, должно быть, изменил свое мнение о допустимости некоторых сюжетов. Предвосхищая известного «Заклинателя змей» Жерома (1880), это полотно демонстрирует два порока, в представлениях европейцев того времени обычно связывавшихся с Востоком, — рабство и педерастию. Купец в своей крохотной лавке вкрадчиво демонстрирует качество своего товара богатому, старому покупателю, который, лицемерно перебирая четки, сладострастно осматривает голого мальчика. Художник снова умело использует свет и тени, усиливая контраст между роскошным ярко-желтым шелковым халатом и белым тюрбаном старика и невинной наготой ребенка.

Верещагин мало интересовался гетеросексуальными мотивами. Хотя в ориентальном искусстве изобилуют гаремы и одалиски, они совершенно отсутствуют в его туркестанской серии. Собственно, женщины вообще почти не появляются на картинах этого цикла ни в каком виде<sup>71</sup>. Однако это упущение едва ли было следствием женоненавистничества. Подобно Чернышевскому, художник выступал за женскую эмансипацию, а его путевые заметки полны негодования по поводу угнетенного положения женщин в Средней Азии: «Будучи собственностью мужчины с самой колыбели, проданная этому мужчине еще ребенком, не успев созреть ни психологически, ни физически, она не имеет возможности пожить по-настоящему, так как роды старят ее, [и она проводит остаток своей жизни] эксплуатируемая и увядающая под тяжким бременем»<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Собственно говоря, Верещагин вообще редко рисовал женщин (*Стасов*. Двадцать пять лет русского искусства. С. 445–446).

<sup>72</sup> *Vereschagin*. *Asie*. P. 227.

Единственным исключением была относительно малоизвестная работа «Узбекская женщина в Ташкенте», на которой изображается идущая по улице женщина, с ног до головы закутанная в паранджу и с волосистой сеткой поверх лица. Среди складок этого бесполого одеяния наружу случайно выступает лишь тонкая полоска запястья. Художник подчеркивает свой протест против затворнической жизни женщин в Средней Азии, помещая свою модель рядом с высокой, похожей на тюремную, стеной, совершенно отрезающей женщину от синего неба и зеленых деревьев на заднем плане.

Восточная жестокость занимает в искусстве Верещагина гораздо больше места. На картине «Самаркандский зиндан» фигурирует знаменитая подземная тюрьма с ее обреченными узниками, которую художник увидел до того, как ее разрушили по приказу Кауфмана<sup>73</sup>. Гораздо более драматично воспроизведение еще одной сцены из жизни Самарканда до его захвата русскими — «Торжествуют» (1872). На рыночной площади Самарканда, перед обветшавшим бирюзовым фасадом великолепной мечети Ширдар, построенной в XVII веке, мулла призывает мусульман на священную войну с неверными. На переднем плане разместились многочисленные зрители — от эмира и купцов на спинах верблюдов до нищих и бродячих собак. Зрителей от остальной части толпы отделяет ряд из десяти высоких шестов с темными верхушками, которые при более пристальном рассмотрении оказываются головами убитых русских. В качестве эпиграфа на раме картины помещались слова из Корана, напоминающая европейскому зрителю о пресловутом мусульманском фанатизме: «Так Аллах повелевает, чтобы погибли неверные! Нет Аллаха, кроме Аллаха!»<sup>74</sup>

Но если жанровые картины в туркестанской серии Верещагина повторяют многие ориентальные мотивы, то его батальные сцены намного менее стереотипны. Некоторые из них превосходно передают возбуждение боя. На картине «У крепостной стены. Пусть войдут!» (1872), основанной на личных впечатлениях художника во время осады Самарканда, мы видим отряд солдат, готовых отразить вражеский удар через пролом в разрушенной стене<sup>75</sup>. Для названия картины Верещагин использовал слова своего командира, сказанные в ответ на его предложение первыми ударить по врагу. Тревожное выражение на лицах бойцов, примкнутые штыки, сама композиция — широкая белая линия на фоне затененной сероватой стены — все помогает донести до зрителя момент напряженного ожидания перед стычкой.

Полотно «Смертельно раненный» (1873), также основанное на эпизоде, лично увиденном художником, изображает войну совсем не с парадной точ-

<sup>73</sup> Булгаков. Верещагин... С. 64.

<sup>74</sup> Там же. С. 139.

<sup>75</sup> Верещагин. На войне... С. 16.

ки зрения<sup>76</sup>. Умиравший солдат, получив рану в грудь, бежит прочь на подкашивающихся ногах, а по его белой гимнастерке расплывается кровавое пятно. Плотная туча дыма и пыли у него за спиной как бы навсегда отделяет его от мира живых людей. По словам русского специалиста в батальном жанре, «все баталисты изображали раненых как неизбежный аксессуар многофигурной батальной картины, но никто до Верещагина не делал раненого солдата главным действующим лицом почти однофигурной картины»<sup>77</sup>.

Хотя эту картину отнюдь не назовешь прославлением воинской профессии, по-настоящему серьезные обвинения, ставящие под сомнение доблесть русской армии, присутствуют на других полотнах. Самым противоречивым из них была картина «Забытый» (1871). На берегу реки лежит одинокое тело русского рядового, недавно убитого в бою и брошенного товарищами. Его плоть вскоре станет пищей для стай стервятников. Эпиграфом к картине служили строки из печальной народной песни:

*«Ты скажи моей молодой вдове,  
Что женился я на другой жене;  
Нас сосватала сабля острая,  
Положила спать мать сыра земля»<sup>78</sup>.*

Даже покровитель Верещагина, генерал Кауфман, упрекал художника за эту картину, а сам царь, по слухам, выразил свое неудовольствие<sup>79</sup>. Уязвленный Верещагин сжег полотно вместе с двумя другими работами, которые тоже могли быть сочтены неподобающими.

Сочетание экзотических пейзажей, энергичного действия и сурового реализма моментально привело к успеху «Туркестанской серии» у публики. Поскольку Россия по-прежнему занимала маргинальное положение в европейском мире искусства, Верещагин организовал свой дебют в более интернациональном окружении, избрав для него лондонский «Хрустальный дворец». Выставка, открывшаяся в апреле 1873 г., получила почти исключительно положительные отзывы. «Pall Mall Gazette» расхваливала картины Верещагина как «блестящие и живые работы... знакомящие нас с оригинальным

<sup>76</sup> *Верещагин*. На войне... С. 12.

<sup>77</sup> *Артемьев В.* Войны. Сражения. Полководцы в произведениях классической живописи. М.: ОЛМА-Пресс, 2002. С. 206.

<sup>78</sup> *Лебедев*. Василий Васильевич Верещагин... С. 102.

<sup>79</sup> Отношение Александра II к туркестанской серии Верещагина служит предметом дискуссий. Те, кто хорошо знал художника, например Стасов и Булгаков, утверждают, что царь высоко оценивал туркестанскую серию, в то время как Лебедев утверждает противоположное: *Стасов*. Василий Васильевич Верещагин. С. 247; *Булгаков*. Верещагин... С. 64–66; *Лебедев*. Василий Васильевич Верещагин... С. 126–127. См. также: *Никитенко А. В.* Дневник. Т. 3. М.: Захаров, 2005. С. 426–427.

и крупным художником», в то время как критик из «The Spectator» восклицал: «Они не похожи ни на что из прежде виденного в Англии; они уникальны своей красотой и варварством. Какие на них цвета, какая жестокость!»<sup>80</sup>

Выбор Верещагиным Лондона в качестве места выставки весьма любопытен. В то время британцев особенно тревожили русские амбиции в Средней Азии, воспринимавшиеся ими как угроза для Индии. Художник изображал экспансию своей империи в духе знаменитого циркуляра, изданного министром иностранных дел князем Горчаковым 21 ноября 1864 г., в котором завоевание Ташкента оправдывалось как ход, совершенно нормальный для «всех цивилизованных государств, вступивших в соприкосновение с полудикими, кочевыми племенами»<sup>81</sup>. В предисловии к каталогу выставки Верещагин проводил еще более откровенную параллель с британскими колониальными завоеваниями: «Варварство среднеазиатского населения так явно, его экономическое и социальное положение так низко, что чем скорее проникнет в эту страну европейская цивилизация, с той или другой стороны, тем лучше»<sup>82</sup>.

К этим словам он прибавлял выражение надежды, что его картины «помогут развеять недоверие английской публики к ее естественным друзьям и соседям в Средней Азии»<sup>83</sup>. Некоторые посетители выставки в Хрустальном дворце сочувственно отнеслись к этим словам. В отзыве «Таймс» заметно явное оправдание «войны с такими свирепыми варварами, как эти среднеазиатские монголы и смешанные персидско-татарские племена всех мастей, с которыми Россия уже столько лет ведет решительную и дорогостоящую борьбу»<sup>84</sup>.

На следующий год Верещагин привез туркестанскую серию в Санкт-Петербург. Выставка, размещившаяся в Министерстве внутренних дел, собирала «несметные толпы народа»<sup>85</sup>. Несмотря на слухи об официальном неодобрении — а может быть, благодаря им — она получила в целом благоприятные отзывы в прессе и восторженный отклик со стороны других художников. Писатель В. Гаршин вдохновился на написание стихотворения «На первой выставке картин Верещагина», Модест Мусоргский сочинил балладу по мотивам «Забытого», а Николай Крамской, стоявший во главе «Передвижников», писал: «Это — событие, это — завоевание России, гораздо

<sup>80</sup> Sketches of Central Asia // Pall Mall Gazette. 9 April 1873. P. 11; Khiva on Canvas // The Spectator. 12 April 1873. P. 470.

<sup>81</sup> Цит. по: D. C. B. Lieven (ed.). British Documents on Foreign Affairs: Reports and Papers from the Foreign Office Confidential Print. University Press of America, 1983–1989. Part I, Series A, 1, 287.

<sup>82</sup> Лебедев. Василий Васильевич Верещагин... С. 119.

<sup>83</sup> Цит. по: Sketches of Central Asia. P. 11.

<sup>84</sup> Central Asia at the Crystal Palace // The Times. 7 April 1873. P. 12.

<sup>85</sup> Никитенко. Дневник. Т. 3. С. 126.

большее, чем завоевание Кауфмана»<sup>86</sup>. Хотя картины Верещагина не заинтересовали царя, не пожелавшего их покупать, вскоре их приобрел для своего собрания московский промышленник Павел Третьяков.

### *V. Хождение в народ*

Чем была Средняя Азия для Верещагина? Узнав, что Стасов пишет статью о его выставке для крупной петербургской газеты «Новое время», он поспешил отправить критику письмо, в котором излагал свои мысли по поводу туркестанской серии. Художник писал, что мог бы обратить все свое внимание на живописные восточные костюмы, но на самом деле имел намного более глубокие замыслы. Моей главной задачей, пояснял он, было «охарактеризование того варварства, которым до сих пор пропитан весь строй жизни и порядков Ср[едней] Азии»<sup>87</sup>.

Серию из семи картин, отчасти основанных на эпизодах из тех малых войн, что вели войска Кауфмана, Верещагин назвал «поэмой» «Варвары». Они должны были стать «главами» в рассказе об успешном нападении сил бухарского эмира на отряд царской армии. Начинаясь с картины «Высматривают» (1873), где изображались узбекские и киргизские разведчики, наблюдающие за врагом, эта серия включала в себя нападение, последний бой русских солдат, демонстрацию их отрубленных голов эмиру в Ташкенте, празднество на рыночной площади («Торжествуют») и благодарственный молебен на могиле Тамерлана.

Последняя «глава» поэмы «Варвары» — «Апофеоз войны» (1871–1872) — является самой известной картиной Верещагина. На светло-бурой постапокалиптической пустынной равнине, уходящей к руинам древнего города и засохшим деревьям в стиле Дали, к голубому безоблачному небу поднимается колоссальная пирамида из белых человеческих черепов. Единственным признаком жизни служит стая черных воронов, тщетно пытающихся найти остатки плоти на голых костях. Первоначально художник намеревался назвать картину «Апофеоз Тамерлана», основываясь на рассказах о присущей этому монарху склонности воздвигать подобные памятники. Однако недавние сражения французов с пруссаками напомнили ему о том, что жестокость войны в той же мере свойственна его эпохе, как и XIV веку. Подчеркивая эту идею, он поместил на раму ирони-

<sup>86</sup> Цит. по: Булгаков. Верещагин... С. 12.

<sup>87</sup> Письмо Верещагина Стасову, середина марта 1874 г.: Переписка Верещагина и Стасова. Т. 1. С. 13.



ческий эпитафия: «Посвящается всем великим завоевателям прошедшим, настоящим и будущим»<sup>88</sup>.

Подтекст картины очевиден. Если Восток погряз в варварстве, то и Запад порой бывает не менее нецивилизованным. Принципиальной разницы между Востоком и Западом нет, и война — самое яркое тому подтверждение. Свое письмо Стасову о туркестанской серии Верещагин завершает такими словами: «Необходимо обратить внимание на обращения обеих воюющих сторон к единому богу,.. натуральные и верные столько же для Азии, сколько и для просвещенной Европы»<sup>89</sup>. Идет ли солдат в бой с кличем «Аллах Акбар!», «С нами Бог!» или «Gott mit uns!» — трагические последствия одни и те же. Поколению русских, гордившихся своим атеизмом, художник напоминал, что религиозное рвение ведет к фанатизму и насилию у любых народов, вне зависимости от их расы и веры.

Верещагин, непоколебимо веривший в прогресс и в совершенствование человека, был уверен в том, что Туркестан не обречен на вечное варварство. Восток может достичь того же уровня развития, что и Запад, если этому будут благоприятствовать обстоятельства. Требуется лишь отеческое руководство со стороны последнего. Европейцы, включая его собственных соотечественников, обязаны нести цивилизацию своим азиатским братьям, а эту задачу проще всего решить с помощью завоевания и установления своей власти. По словам Верещагина, «со всем должным уважением к закону и к справедливости вопрос [колонизации Туркестана] должен быть решен любой ценой и как можно скорее. Он касается не только будущего России в Азии, но в первую очередь — благосостояния тех, кто находится у нас в подданстве. Поистине, они больше приобретут от установления нашей твердой власти, чем от возвращения к своей прежней тирании»<sup>90</sup>.

Представления художника о миссии России в Средней Азии являли собой колониальный эквивалент «хождения в народ» — массового переселения народников в русскую деревню летом 1873 и 1874 гг. с целью просвещения крестьянства. Между подобными настроениями левого толка и оправданием «малых войн» генерала Кауфмана не было никакого внутреннего противоречия. Германский социалист Фридрих Энгельс однажды объяснял своему другу Карлу Марксу: «Россия действительно играет прогрессивную роль по отношению к Востоку... господство России играет цивилизующую роль для Черного и Каспийского морей и Центральной Азии, для башкир и татар»<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> Булгаков. Верещагин... С. 139.

<sup>89</sup> Переписка Верещагина и Стасова. Т. 1. С. 15.

<sup>90</sup> *Vereshchagin. Asie*. P. 222.

<sup>91</sup> Цит. по: Лебедев. Василий Васильевич Верещагин... С. 57.

В то время как отношение царя к туркестанской серии Верещагина оставалось неясным, некоторые картины этой серии всерьез заделали ряд высших чиновников империи. Многие батальные сцены представляли среднеазиатскую кампанию России в откровенно бесславном свете. Не слишком помогали делу и политические взгляды самого художника — некоторые считали его нигилистом. Однако, в противоположность своей репутации в последующие годы, Верещагин не был пацифистом-догматиком. Он никогда не оспаривал амбиций царизма в Туркестане. Во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг. он безоговорочно поддерживал ее цели, пусть его кисть яростно обличала те методы, которыми эти цели достигались. Более того, когда брат Верещагина, Александр, после ранения на Балканском фронте во время этой войны подумывал о том, чтобы выйти в отставку, художник призывал его остаться на военной службе и выполнить свой долг перед родиной и семьей<sup>92</sup>. А когда Япония в 1904 г. объявила войну России, он забрасывал царя Николая II письмами, в которых призывал его не поддаваться «желтолицым». Он даже предлагал свои услуги: «Если сабля моя не сильна, то хоть карандаш послужит Вам»<sup>93</sup>. Верещагин выступал не против самой войны, а против ее эксцессов и против некомпетентности армейского командования.

Вместе с тем, будучи художником, твердо верящим в свой долг изображать реальность, Верещагин считал своей почетной обязанностью избегать прославления или сентиментализации войны с присущей ей жестокостью. По его мнению, традиционное изображение войны художниками — это откровенное жульничество. Он так отзывался об официозном художнике-баталисте Августе-Александр фон Коцебу: «Это был батальный живописец старой школы... В его картинах ясно, как на ладони, атаковали, штурмовали, обходили, брали в плен и умирали — по всем правилам военного искусства, как тому учат в академиях, и вполне согласно официальным релициям главнокомандующих, т. е. так, как хотели, чтобы было, но как в действительности никогда не бывает»<sup>94</sup>.

### *Заключение*

Неспособный покоиться на лаврах, Верещагин покинул Санкт-Петербург еще до закрытия своей выставки в Министерстве внутренних дел. На этот раз он отплыл с женой в Индию, после чего провел два года в путешествиях

<sup>92</sup> Письмо Верещагина Стасову, 4 октября 1877: Переписка Верещагина и Стасова. Т. 1. С. 192.

<sup>93</sup> Письмо Верещагина Николаю II, 18 февраля 1904 // Красный архив. Т. 2. 1931. С. 169.

<sup>94</sup> *Верещагин. Листки...* С. 146.

по этой огромной колонии. Хотя порой он сталкивался с противодействием англичан, подозревавших в бывшем морском офицере царского шпиона, холсты Верещагина, созданные по итогам поездки, отличались полной аполитичностью, изображая в ярких, сочных красках экзотическую архитектуру, людей и пейзажи субконтинента.

Верещагин так и не завершил все запланированные работы, поскольку его внимание скоро привлекла растущая напряженность между православными народами Балкан и их османскими повелителями. К тому моменту, когда в апреле 1877 г. разразилась война между Россией и Турцией, он сумел устроиться при штабе одного из главных царских генералов, чтобы увидеть войну собственными глазами. Картины, написанные после года пребывания на фронте, в еще большей степени, чем его туркестанские батальные сцены, показывали тяжелую кампанию в самом неприглядном свете. Несмотря на то, что Верещагин снова полностью поддерживал цели войны, поставленные в Петербурге, его кисть запечатлела огромные потери, понесенные войсками, и бессердечность командиров.

В течение следующих тридцати лет художник провел много времени в Палестине, на Филиппинах, в Северной Америке и Японии, отображая эти страны на своих полотнах. Во время его второго путешествия в северо-восточную Азию, когда островная Японская империя выступила против России, Верещагин 31 марта 1904 г. погиб на борту флагманского русского броненосца, подорвавшегося на mine в море у Порт-Артура.

За время своей плодотворной карьеры Верещагин демонстрировал работы на тридцати выставках в Европе и Северной Америке. Тщательно продуманный антураж, включавший азиатские костюмы, редкости и произведения искусства, нередкое использование музыкального сопровождения, а также невысокая входная плата, на чем всегда настаивал Верещагин, неизменно привлекали на его выставки массы восторженных зрителей. К выставкам всегда издавались каталоги с обширными комментариями, разъясняющими те или иные аспекты идей, заложенных в его картинах. По словам искусствоведов, это был особый жанр, в котором комментарии, вместо того чтобы объяснять работы, представляли собой словесные вариации на ту или иную художественную «тему»<sup>95</sup>.

Верещагин отличался большой трудоспособностью. Он издал дюжину книг и около 80 статей, многие из которых были переведены на французский, немецкий и английский<sup>96</sup> языки. Они охватывают самые разные темы — от путевых заметок и мемуаров до размышлений художника об искусстве, истории и текущих событиях. Его перу принадлежит даже повесть

<sup>95</sup> *Верещагин. Повести...* С. 18.

<sup>96</sup> Самую полную библиографию см.: *Лебедев. Василий Васильевич Верещагин...* С. 350–353.

«Литератор». Эта полуавтобиографическая история о соперничестве прогрессивного журналиста и штабного офицера-аристократа за сердце молодой женщины, происходящая на фоне русско-турецкой войны, своим искренним тоном слегка напоминает «Что делать?» Чернышевского<sup>97</sup>.

Ни кисть Верещагина, ни его перо не чуждались выражения решительных убеждений. В том, что касается Средней Азии, они включали в себя твердую веру в «цивилизационную миссию» России и в долг всех цивилизованных наций нести блага просвещенного образа жизни своим менее развитым братьям. В этом отношении туркестанская кампания генерала фон Кауфмана совпала с прогрессивными политическими чаяниями художника. В то же время его преданность кредо Чернышевского — критическому реализму — требовала от него со всей откровенностью показывать ту жестокую цену, которую платили за военные победы русские солдаты. Будучи учеником одного из самых выдающихся парижских мастеров, Верещагин не мог не воспринять шаблоны ориентального искусства о восточной жестокости, фанатизме и порочности. Тем не менее, как видно из его произведений, ему не было присуще представление о принципиальном различии между Западом и Востоком. В следующих известных словах Верещагин повторяет свое твердое убеждение в том, что Европа и Азия в реальности не так уж сильно отличаются друг от друга: «Мы нередко слышим заявления о том, что наше столетие весьма цивилизованно, и что трудно себе представить, как человечество может развиваться еще дальше. Не верно ли на самом деле противоположное? Не лучше ли признать, что человечество лишь делает первые неуверенные шаги в тех или иных направлениях, и что мы по-прежнему живем в век варварства?»<sup>98</sup>

*Перевод с английского Николая Эдельмана*

---

<sup>97</sup> *Верещагин В. В. Литератор (повесть)*. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1894.

<sup>98</sup> *Верещагин*. Листки... С. 82.