

## «Единственные картины в воспоминании славной войны»

*Героика, ориентализм и проблемы  
живописной репрезентации  
Русско-турецкой войны 1877–1878 гг.\**

*Андрей Тесля*

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник Academia Kantiana  
Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта  
Адрес: ул. А. Невского, д. 14, г. Калининград, Российская Федерация 236016  
E-mail: [mestr81@gmail.com](mailto:mestr81@gmail.com)

Русско-турецкая война 1877–1878 гг. породила как со стороны правительства, так и со стороны общества запрос на соответствующую живописную репрезентацию, оцениваемую в категориях «высокого искусства», и выявила неспособность преобладающей эстетики его удовлетворить. Живописные работы, посвященные сюжетам предшествующего Балканского кризиса 1875–1876 гг., легко апеллировали к имеющемуся арсеналу изобразительных средств, в первую очередь обращаясь к ориенталистским мотивам и задействуя интернациональный ориентальный художественный язык. В этом случае таким живописцам, как К. Маковский или В. Поленов, даже не приходилось для достижения эффекта прибегать к некоторым инверсиям, наличествующим в «Туркестанском цикле» В. Верещагина — наличный, разработанный художественный язык позволял без потерь передать желаемое содержание. Напротив, попытки представить живописные репрезентации Русско-турецкой войны обнаружили, что прежняя баталистика уже не воспринимается как собственно «искусство» и не расценивается как надлежащая фиксация «достопамятных событий», а преобладающая новая эстетика оказывается не способной передать желаемые властью пафос и героизму. Вместе с тем обнаружилось, что сильный эстетический эффект в военных сюжетах достигается посредством «серийности», трактовка аналогичных сюжетов как изолированных, самостоятельных не производила значимого эффекта, т. е. живопись как таковая оказывалась несамодостаточна, нуждаясь в помощи текста, последовательности изображений и т. д. Проблема оказалась снята в рамках новых эстетик XX века, однако в последние десятилетия XIX века в связи означенными затруднениями для живописи приобрели новую ценность исторические сюжеты, предоставляя новые возможности для репрезентации героической тематики и одновременно давая большую эстетическую свободу.

*Ключевые слова:* Русско-турецкая война 1877–1878 гг., В. В. Верещагин, общественное мнение, ориентализм, передвижники, репрезентация войны

© Тесля А. А., 2018

© Центр фундаментальной социологии, 2018

DOI: 10.17323/1728-192X-2018-3-240-255

\* Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ (№ 18-18-00442) «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках» в Балтийском федеральном университете им. И. Канта.

Русско-турецкая война 1877–1878 гг. — первая большая война Российской империи, ведшаяся в ситуации уже наличествовавшего «общественного мнения»<sup>1</sup>. Хорошо известно, насколько эта война повлияла, например, на развитие периодической печати — так, ей было обьязано своим невиданным взлетом и превращением в общенациональную газету суворинское «Новое время», обеспечившее регулярную и своевременную печать корреспонденций с театра военных действий (Динерштейн, 1998: 55–62, 64, 66–67, 76). В это же время закладываются и основы будущей издательской империи Сытина, начинавшего с «коробейников» и «книгонош», разносной продажи печатных изданий (см.: Рууд, 1996). Более того, в самом решении о вступлении Российской империи в войну с Турцией значительную роль сыграли общественные настроения и необходимость со стороны двора считаться с ними, равно как общественная реакция на заключенный по результатам войны Берлинский договор оказала долговременное влияние на политику империи (см.: Тесля, 2015: 529–551).

Одним из значимых элементов, как влиявших на общественное мнение, так и позволявших судить о состоянии последнего, является изобразительное искусство, в первую очередь — живопись. В отличие от XVIII и первой половины XIX века, когда русский живописный рынок почти целиком определялся двором (что определяло практически монопольное положение Академии художеств, являвшейся одновременно и центром обучения и производства и оценки произведений изящных искусств для основного заказчика), во второй половине XIX века начинает складываться художественный рынок с быстрорастущим числом потребителей и заказчиков. Художественный мир постепенно коммерциализируется<sup>2</sup> и оказывается тем самым связанным не с узким кругом заказчиков, в первую очередь с императором, а с достаточно широкой публикой, интересам и вкусам которой необходимо соответствовать<sup>3</sup>. Так, в 1871 году возникло Товарищество передвижных художественных выставок, а в 1874-м — Общество выставок художественных произведений, учрежденное Академией в противовес Товариществу. Были попытки, в некоторых случаях довольно успешные, организации индивидуальных выставок.

Война 1877–1878 гг., как и предшествующие войны, стала частью и художественного мира. В официальной корреспонденции из действующей армии от 5 мая 1877 года В. В. Крестовский (печатавшийся в «Правительственном вестнике») изве-

1. О проблематике «общественного мнения» в эти годы см.: Сафонова, 2014; Тесля, 2017.

2. Многие из его представителей будут болезненно переживать этот процесс. См., напр., характерное письмо П. П. Чистякова П. М. Третьякову по поводу цены, назначенной Г. И. Семирадским за полотно «Светочи христианства»: «За то, что человек ловок, смел и талантлив, 40 000 нельзя платить. Нужно ценить честность в деле, умение и выдержку, а таланты бог дает!» (Галкина, Григорьева, Приймак, 1968: 299, письмо от 28.IV.1877; ср. письмо П. М. Третьякова И. Н. Крамскому от 25.VI.1876: Крамской, 1953: 145–146). О сюжете «художник и деньги» в последние десятилетия XIX — нач. XX в. см.: Северюхин, 2008: 447–458.

3. См. о становлении и развитии художественного рынка Петербурга: Северюхин, 2008; рассмотрение с этой точки зрения истории ТПХВ: Шабанов, 2015.

щал: «Из числа русских художников при действующей армии находятся пока двое: Е. К. Макаров, состоящий непосредственно при Особе Его Высочества, и В. В. Верещагин, составивший себе почетную известность два года назад большою выставкою [sic! — А. Т.] своих картин из средне-азиатской русской и туземной жизни» (Крестовский, 1879: 171–172).

В примечании к книжному (существенно расширенному и дополненному) изданию своих корреспонденций, вышедшему в Петербурге в 1879 году, Крестовский писал:

Впоследствии, а именно в июле месяце 1877 года, приехали еще двое художников, г-да П. Соколов и Буткевич, из коих последний набросал несколько эскизов, ландшафтов, сцен и портретов под Плевной и на Шипке, а из баталистов наших находился в отряде Великого Князя Владимира Александровича г. Коваленский<sup>4</sup>. Но вообще говоря, художников у нас было очень немного, и об этом нельзя не пожалеть, потому что война 1877–1878 годов могла бы представить для их деятельности массу прекраснейшего материала, как в пейзаже, так и в бытовом и военном жанре. В. В. Верещагин, вылечившись от своей раны, полученной при атаке турецкого броненосца на Дунае, возвратился к действующей армии и участвовал в ее предприятиях до самого конца кампании, отличаясь в передовом кавалерийском отряде генерала Струкова не только как художник, но и как волонтер, нередко исполнявший обязанности офицера генерального штаба. Брат его С. В. Верещагин, тоже художник, убит под Плевною 30 августа, где он добровольно принял на себя обязанности ординарца при генерале Скобелеве 2-м. (Крестовский, 1879: 172, прим.)

Любопытно, что в этот перечень попали далеко не все русские художники, принимавшие участие в войне, — так, помимо названных на театре военных действий были Н. Н. Каразин, А. П. Боголюбов, В. Д. Поленов и др. Однако совершенно предсказуемо, что центральную роль при перечислении живописцев Крестовский отвел Верещагину. К этому времени последний успел приобрести и всероссийскую, и европейскую известность, в том числе благодаря стратегии презентации своих работ, принципиально отличной от принятой в России, во многом новой и для европейского художественного пространства (см.: Карпова, ред., 2018: 40–51). И именно вокруг «Балканского цикла» последнего развернется в начале 1880-х основная полемика, выявляющая проблемы живописной репрезентации войны.

Официальная и официозная реакция на произведения «серьезной живописи», посвященной событиям Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., демонстрирует широкий консенсус по поводу устарелости, неактуальности расхожих батальных полотен. В 1880-е и в последующие годы число таких картин еще велико. В частности, целый ряд работ размещен в Военной галерее Зимнего дворца, были и многочисленные заказы для отдельных полков, а также полотна, предназначенные в дар и призванные запечатлеть «привычным» образом значимые события военной

4. Принятое современное написание: П. О. Ковалевский.

истории. Однако они не расценивались как надлежащие визуальные образы последней войны. Подобного рода произведения отойдут в область «рутины» и не станут ни экспонатами больших коллективных выставок, ни индивидуальных — т. е. окажутся в области «художественного ремесла».

Расхождение во взглядах произошло по поводу того, можно ли «Балканский цикл» Верещагина рассматривать в качестве искомой/приемлемой визуальной репрезентации. Стасов<sup>5</sup>, передавая публике свои впечатления от осмотра парижской мастерской художника, работавшего над циклом, в заключение статьи утверждал: «... пусть только Верещагин доведет начатое дело до конца, и нам нечего будет тужить и беспокоиться: та небывалая, несравненная картинная галерея, какой требовала война, будет создана русским искусством, и великие дни великой русской истории 77 года навеки будут занесены на несокрушимые скрижали» (Стасов, 1937а: 320).

Напротив, цесаревич Александр Александрович писал художнику А. П. Боголюбову 21 декабря 1879 г. в Париж: «Сегодня я получил... каталог картинам Верещагина. <...> Читая каталог картинам Верещагина, а в особенности тексты к ним, я не могу скрыть, что было противно читать всегдашние его тенденциозности, противные национальному самолюбию... Жаль, что *это будут единственные картины в воспоминание славной войны 1877–78 гг., и это все, что мы оставим нашему потомству* [выделено нами. — А. Т.]» (Новицкий, 1900: 12–13). В этом письме примечательно сразу несколько обстоятельств: во-первых, несмотря на то что в это время многим художникам были официально заказаны картины на соответствующие сюжеты (которые и будут написаны на протяжении 1880-х годов), произведения Верещагина рассматриваются как «единственные». Иначе говоря, только они отнесены к значимым произведениям искусства. Во-вторых, адресат письма — А. П. Боголюбов. Это не только художник, весьма близкий к императорской фамилии, выполнявший своего рода роль русского «агента» в художественном мире Франции, но одновременно и один из живописцев, принявших участие в войне 1877–1878 гг. и создавший серию рисунков, которые в конце 1870-х были фототипическим способом изданы в Петербурге (см.: Боголюбов, 1879). Если работы Боголюбова, как можно предположить, не считались картинами «в воспоминание славной войны», в том числе и по сюжетной ограниченности (они были посвящены исключительно морякам; понятно, что роль флота в минувшей войне была весьма невелика), то гораздо более значимо, что цесаревич не рассматривал ни на тот момент, ни в перспективе в качестве значимого и творчество В. Д. Поленова, который состоял при Руцукском отряде, которым командовал Александр Александрович.

Трудности, с которыми встретились живописцы при работе над сюжетами Русско-турецкой войны при попытке выйти за пределы официальной баталистики, хорошо видны на передвижных художественных выставках 1878-го и последующих

5. Об отношениях Стасова и Верещагина и об оценках критиком работ художника в исторической динамике см.: Каренин, 1927: 528–539.

годов. Прежде всего следует отметить малочисленность полотен на сюжеты, так или иначе связанные с войной. И. Н. Крамской писал И. Е. Репину 26.III.1878 о VI выставке, открывшейся в начале марта того года: «... три вещи, в равной степени интересные и достойные. Клодта „Прощание перед отъездом“<sup>6</sup>. Офицер уезжает, должно быть, в Болгарию, и сидит на диване с матерью. Очень мило. Маковско-го „С ангелом!“ ... Васнецова „Чтение телеграммы“<sup>7</sup> очень типично и жизненно. Мне эта картинка очень нравится, но зато все остальное, боже мой!!! Нет, нехорошо, этак он никогда ничего не продаст, будет вечно бегать и нюхать: нет ли где деревяшки?»<sup>8</sup>» (Крамской, 2014: 275–276). Из 103 произведений, выставленных в 1878 году (см. каталог выставки: Андреева и др., 1987: 150–157), к сюжетам только что минувшей войны относились только две картины, причем обе трактовали отражение войны на мирной жизни — взламывающей последнюю или приносящую тревогу.

Заметим, что на VI и VII выставках свои работы представлял В. Д. Поленов, ставший членом ТПХВ 27.V.1878 года. Вернувшийся с войны и ранее побывавший добровольцем в Сербии в 1876 году, близкий к славянофилам, он не выставляет работы, связанные с военными сюжетами. Напротив, в 1878 году он представит только что написанный «Московский дворик» (1878, ГТГ), ставший одной из наиболее известных работ художника, а в следующем году — три картины: «Бабушка и внучка» («Бабушкин сад», 1878, ГТГ), «Лето» (обозначено в каталоге ТПХВ как собственность Д. П. Боткина, в настоящее время местонахождение неизвестно) и «Удильщики»<sup>9</sup>.

Сюжеты, связанные с войной, появятся лишь два года спустя, на VIII передвижной выставке: «На войну» К. А. Савицкого (1880, ГТГ)<sup>10</sup>, знаменитые «Проводы новобранца» И. Е. Репина (1879, РМ) и две работы В. Д. Поленова — «Долина смерти» и «Турецкий аванпост». И здесь можно увидеть характерное удвоение: с одной стороны, повтор в большем масштабе, с большей проработкой сюжетов, родственных выставленным уже в 1878 году, а с другой — Поленов демонстрирует трактовку войны, схожую верещагинской. Правда, в отличие от последнего, избирая менее напряженные сюжеты. О логике же предстоящей в Петербурге верещагинской выставки (после демонстрации в Париже), М. М. Антокольский писал С. И. Мамонтову 10/22.I.1880:

6. Современное название: «Перед отъездом на войну» (1878, Ивановский художественный музей).

7. Современное название: «Военная телеграмма» (1878, ГТГ).

8. Крамской в данном случае имеет в виду поиск заказов гравюр на дереве — т. е. для дешевых, «народных» изданий.

9. Обозначено в каталоге ТПХВ как «собственность г-на Матвеева», к этому сюжету Поленов обращался неоднократно, какая именно из известных на данный момент картин является выставленной на VII выставке — неизвестно.

10. Известная одноименная картина К. А. Савицкого, хранящаяся в РМ, исполнена в 1888 г. Картина 1880 г. была разрезана самим художником на несколько частей, большая часть из которых сохранилась и хранится в ГТГ (см.: Андреева и др., 1987: 200, илл. № 135; Гольдштейн, 1957).

Не знаю, что дадут выставки академическая и передвижная, но нет сомнения, что выставка Верещагина произведет сильное впечатление картинами из последней войны. Тут он теперь как раз хватается за сердце, да и за больные его струны.

Тут множество семейств траура еще не сняли, у многих свежо в памяти то, что они переживали; многие еще не успели дочитать того, что писалось о войне; а тут живо, наглядно, во всей наготе являются перед вами все ужасы войны, с отвратительнейшей стороны. Положим, что художники найдут множество недостатков, критики скажут, что он односторонен, но это потом, потом! Лишь когда рана окончательно заживет, Верещагин займет должное место в истории искусства России; но теперь всем достаточно впечатления, одного намека, и сердце защемит до боли, а тогда можно ли думать и рассуждать? (Антокольский, 1905: 403–404)

Наибольший интерес с точки зрения различий в репрезентации войны представляют картины — отклики на события Балканского кризиса 1875–1876 гг. (восстание в Боснии и Герцеговине, апрельское восстание в Болгарии, Сербско-Черногорско-Турецкая война 1876 года) и на войну 1877–1878 гг. К числу наиболее известных произведений, вызванных Балканским кризисом, принадлежат «Балканская мученица» М. О. Микешина (1876, литография журнала «Пчела» — см.: собрание ГИМ; Журавская и др., 2017: 34) и «Болгарская мученица»<sup>11</sup> К. Е. Маковского (1877, Национальный художественный музей Республики Беларусь). Характеризуя эти работы, А. А. Бобриков пишет:

Главным патриотом [на волне панславистского энтузиазма 1876 г.] стал коммерческий гений Михаил Микешин... Его соперник по бизнесу Константин Маковский прославился картиной «Болгарская мученица»... изображающая несчастную христианскую женщину, убитую турецкими башибузуками прямо в церкви; не вполне одетую, в соблазнительной позе (и еще одну, которую явно ждет та же участь). Романтизм с оттенком политики — голые женщины «с тенденцией» — это новая формула коммерческого успеха эпохи предвоенного романтизма — со своим прототипом на весь XIX и значительную часть XX века — «Хиосской резней» Делакруа. (Бобриков, 2012: 398–399)

В «Балканской мученице» можно видеть, как Микешин использует значительную часть привычного арсенала религиозной живописи, обильно прибегая к аллегориям, — мученица оказывается распята в позе, напоминающей андреевский крест (при этом апостол Андрей является святым покровителем Константинополя), на груди у нее большой православный крест, в тело ее художник воткнул четыре стрелы, вдохновляясь иконографией св. Себастьяна и т. д.

Маковский, в свою очередь, создает применительно к политическому контексту универсальный живописный текст.

---

11. Другое название картины, под которым она упоминалась в 1877 г., «Турки в Болгарии» (Северюхин, 2008: 430).

— Во-первых, отсылающий к «романтической битве» 1820-х — от Жерико до Делакруа, тем самым задевая отсылки к либеральной традиции.

— Во-вторых, противопоставление «христианства/ислама», что прочитывается и как «запад/восток», и как «цивилизация/варварство». Здесь для зрителя остается широкий диапазон интерпретаций, которые ему предпочтительнее избрать в своих симпатиях к Балканам — от сочувствия к «единоверцам» до сочувствия поруганным и беззащитным.

— В-третьих, для зрителя остается возможность внеполитического прочтения, как «хорошего куса живописи», упражнения на тему в это время ставшего «классиком» Делакруа (и через него — Рубенса).

Примечательно, что в рамках культа «достоверности» Маковский предпримет даже недолгую поездку на театр военных действий, для самой картины совершенно избыточную, поскольку

для одной [из «мучениц». — А. Т.] (прижимающей к груди младенца), — вспоминал его сын, известный художественный критик Сергей Константинович, — позировала моя мать; лицо другой, распростертой на полу уже мертвой женщины, написано с тетки, Александры Павловны Летковой. Обе очень похожи — отец оставался портретистом и в жанровых композициях. <...> Тогда же написан и другой, не менее патетический военный сюжет: большая акварель — болгарка над трупом убитого ребенка, на фоне охваченной пожаром окрестности. Болгарку отец писал тоже с жены, так недавно еще оплакавшей свою дочь. Акварель была приобретена значительно позже вел. кн. Владимиром Александровичем. (Маковский, 1955: 45–46)

«Болгарская мученица» имела большой успех. Она была выставлена сначала на академической выставке, а затем — в декабре 1877 года, в пользу Красного Креста, на специальной, в помещении Министерства внутренних дел (Северюхин, 2008: 430–431; Маковский, 1955: 46), вместе с другой картиной Маковского, «Перенесение ковра» (1876, РМ). Выставка двух работ Маковского демонстрирует, что их общий «ориентальный» характер оказывается преобладающим над различием сюжетов.

Поленов, который в дальнейшем столкнется с существенными трудностями при изображении событий войны 1877–1878 гг., перед отправкой добровольцем в Черногорию создаст одну из наиболее успешных на тот момент своих работ — «Герцеговинка в засаде» (май 1876 года, написана в Париже), где изображена вооруженная девушка на фоне горного пейзажа<sup>12</sup>. Репин, друживший с Поленовым со времен ученичества в Академии и некоторое время снимавший с ним вместе жилье в Париже, писал 20.I.1877 — увещывая его писать с натуры из «русской действительности»: «Можно [ли] после этого вернуться в rue Blanche, 72, и там из вечно того же шарфа сочинять „Герцеговинку“ и пр. и пр.» (Сахарова, 1950: 143).

12. В письме к В. В. Стасову от 18.I.1877 Поленов оценивает ее в 600 рублей — на тот момент она была одной из самых дорогих его картин (Сахарова, 1950: 140).

Любопытно, что в записках о Русско-турецкой войне Верещагин оказывается гораздо более «ориентален», чем в живописи. Он в стиле «турецких повестей» рассказывает и о повадках каваса Христо (Верещагин, 1898: 293, 307–308), и о попытках грека Фасса в занятом русскими войсками Адрианополе присвоить себе сделавшуюся вакантной должность губернатора (Там же: 276–281, 285–286, 287–288), и об албанцах-башибузуках, творивших вполне хрестоматийные зверства и которых, ради живописного опыта, Верещагин желал повесить, но чего по распоряжению военных властей не удалось (Там же: 288–292). Сцена встречи русского передового отряда жителями Адрианополя, покинутого турецкой армией, как она описывается Верещагиным, годится на парадное полотно:

Только лишь въехали мы и осмотрелись, как навстречу из примыкавшего болгарского квартала вышла огромная процессия из представителей разных церквей и религий. Впереди был греческий митрополит (Дионисий), затем армянский архиепископ, болгарский священник, еврейские раввины, турецкие муллы и с ними громадная толпа народа — вся площадь покрылась людьми; я думаю, было тысяч 30–40. <...> Мы приложились к крестам и поцеловали пухлую, мягкую руку митрополита, видимо, оставшегося довольным таким знаком почтения. (Там же: 279–280)

Создается впечатление, что Верещагин убирает «картинные» сюжеты, помещая их в текст, в то время как для живописи отводит «повседневные», «негероические» сюжеты<sup>13</sup>.

Таким образом, погружение в изучение ближайших по времени живописных отображений Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., имеющих самостоятельную художественную ценность, демонстрирует кризис живописной репрезентации войны. Художественное новаторство Верещагина вызывает неприятие со стороны как властей, так и значительной части публики<sup>14</sup>, тогда как иные варианты отражения

13. Так, из рассказа о двух башибузуках и их зверствах в живописном плане оказываются две картины, причем лишённые внешней динамики, — «Башибузук (Албанец)» (с 1932 г. в ГМИИ РТ, ранее — в собрании П. М. Третьякова) и «Два ястреба. Башибузуки» (ГТГ, поступление начала 1920-х гг., ранее — в собрании Н. А. и А. Н. Терещенко, Киев). На первой изображен картинный, одетый в алую рубашку и носящий одноцветный ей тюрбан, подпоясанный широким кушаком, за который вправлены ятаган, ружье и пистолет, башибузук, чьи руки связаны за спиной, а за ним — сливаясь с темным фоном помещения — двое русских солдат-стражников, у одного из них — винтовка с примкнутым штыком, образующая диагональ к телу албанца. На второй — тот же персонаж (если не считать изменения цвета усов, которые из черных стали седыми), связанный спиной к спине с собратом, сидящий на земле посреди русских военных палаток — и на фоне, в верхнем левом углу — часовой, стоящий к ним спиной, с той же винтовкой — позу часового можно истолковать как охрану пойманных башибузуков от расправы местных жителей. В книге очерков Верещагина репродукция с нее помещена под названием «Связанные албанцы» (Верещагин, 1898: 289).

Все напряжение изображаемого считывается не только и не обязательно вместе с текстом — но по крайней мере в динамике ряда живописных изображений, лишённая же «серийности» последняя картина читается как родственная «Турецкому аванпосту» и аналогичным Поленова.

14. Примечательно, что В. В. Стасов, описывая свое первое знакомство с частью «Балканского цикла» Верещагина, делает акцент сугубо на художественной стороне, оставляя всякую трактовку с точки зрения сюжетной: «Чудесны туркестанские и индийские картины Верещагина, великолепные золотые



войны прочитываются как недостаточные — фиксирующие нечто связанное с войной, но не войну «как таковую», так и остающуюся незапечатленной. Показательно, что Крестовский в цитированном в начале статьи примечании к своим военным корреспонденциям от 1879 года говорит о материале для живописцев «как в пейзажном, так и в бытовом и военном жанре» (Крестовский, 1879: 172, прим.) Книга Крестовского выходит еще до выставки Верещагина и до демонстрации широкой публике большей части живописных работ, связанных с войной 1877–1878 гг., — тем характернее порядок перечисления жанров, где на первом месте оказывается пейзаж. Большая часть художественной продукции Поленова, не упомянутого Крестовским среди живописцев, находившихся в армии, составят именно пейзажи и бытовые сценки. Аналогичным образом можно истолковать и значительную часть работ Верещагина, отнеся их к «военным пейзажам» и «военным бытовым» картинам, — его способ преодоления исчезающей репрезентации войны заключается в создании серий и помещении картин одновременно в насыщенное текстовое пространство авторских комментариев, очерков и т. п.

Если ориентальные изображения что «мучениц», что «мучителей» имели не только готовый, но и вполне живой канон — ориентированный на Делакруа и последующую традицию, позволяющую совместить целый ряд тем, не вводя их в конфликт, то массовая война, ведущаяся армией призывников и вольноопределяющихся, исключала для образованного зрителя бесстрастно-любопытствующее рассмотрение. Язык художественного и публицистического описания войны был определен Толстым — «Севастопольскими рассказами» (1855), «Казаками» (1863) и «Войной и миром» (1867–1869). На него ориентирован и самый популярный русский военный корреспондент этой войны В. И. Немирович-Данченко. Примечательно, что современный литературовед, анализируя сборник военных корреспонденций Немировича-Данченко, изданных затем в качестве книги под заголовком «Год войны» и принесших ему уже и международную известность, говорит и о фавеле, и о метасюжете книги, рассматривая ее как целостное художественное произведение (Грачёва, 2013: 13). В романах, созданных в последующие годы, где Немирович-Данченко будет старательно разрабатывать тему Русско-турецкой войны<sup>15</sup>, характерно сочетание документальных военных очерков, наложенных на какой-

---

краски и яркий блеск южной природы, но еще поразительнее мне показались теперь пустынные поля и горы, где толстые слои снега истоптаны тысячами русских и турецких шагов. Несколько десятков картинок — все только серых и белых, все только снег да туман, да облака, да жидкие ряды деревьев — и однако же [sic! — А. Т.], какая у Верещагина вышла цепь колоритных, разнообразных сцен. И что за *tour de force*, целая картинная галерея из одного снега и белой краски. Никто еще не осмеливался быть так дерзок и правдив. Национальнее и проще этого, право, кажется, ничего не найдешь ни у какой нации» (Стасов, 1937а: 318). Трактровка «простоты», «правды» изображенного как «национального» любопытным образом выливается, быть может, не вполне осознанным образом, в интерпретацию природы Румелии как «нашей»: «Ни у кого из наших пейзажистов никогда еще не была выражена с большею правдою наша родная славянская серенькая, хмуренькая, маловзрчная природа и день» (Стасов, 1937а: 319).

15. Им будут написаны: «Гроза» (1879), «Плевна и Шипка» (1881), «Вперед!» (1883), «Боевая страда (от Плевны до Шипки)» (1890), «В огне» (1892).

либо весьма нехитрый сюжет. Так, в «Плевне и Шипке», одном из его «больших романов», сюжетной канвой служит история любви бывшей актрисы, ушедшей от своей пустой жизни в сестры милосердия, и вольноопределяющегося. Но эта фабула столь необязательна, что в первой части романа автор может себе позволить на сотню страниц вовсе забыть о своих героях, притом что большая часть остальных «персонажей» романа — реальные участники войны — описываются посредством схематизированной «психологической прозы». Война изображается глазами ее рядовых участников, правда, только с русской стороны. Но противник, в свою очередь, разделяется на три группы: во-первых, «турки» вообще, враг, творящий зверства, угнетающий славян и прочее, но именно в силу абстрактности ему отведено минимум места. Во-вторых, турецкая армия — обретающая свою конкретность, умелость действий, героизм и т. п. и потому значимая как достойный враг. И в-третьих, конкретные турки, турецкие солдаты, которые как «люди» оказываются симметричны русским солдатам. Негодование автора и вслед за ним читателя направлено на собственных «начальников» и фигуры, с ними связанные, — на немецкого доктора, приписанного к штабу, получающего награды и лишь вредящего делу своей трусостью и некомпетентностью (см., напр.: Немирович-Данченко, 1902: 9), на командиров, отдающих неверные приказы, и т. п. Поскольку противник действует в своей логике, то его стремлению всячески помешать русским войскам нелепо возмущаться. Примечательно, что и изображения собственных и турецких военачальников в русской печати не различаются — они подаются однородным образом. Например, выпущенное литографией Яковлева (Москва) изображение Осман-паши (цензурное разрешение датировано 2 декабря 1877 г.) подписано так: «Храбрый защитник Плевны Осман-паша, взятый в плен русскими войсками 1877 года ноября 28 дня» (см. репродукцию: Журавская и др., 2017: 228).

Официальные изображения и «лубок» (подразумевая под последним применительно ко второй половине XIX — нач. XX века «картинки для народа», зачастую имеющие весьма немного признаков собственно «лубка»: Иткина, 2013: 3–4) совпадают в своей сосредоточенности на «большом», «героическом» уровне событий. Так, выполненный в Хромолитографии В. В. Пономарева листок «Взятие „Плевны“ и сдача Осман-паши» напоминает композиционно и многими элементами художественного языка многочисленные парадные «капитуляции», распространенные в европейской живописи с конца XVI века и шедевры вроде «Сдачи Бреды» Веласкеса (*La rendición de Breda o Las lanzas*, 1634, Museo del Prado).

Проблема, явственно обнаруженная живописными репрезентациями войны 1877–1878 гг., заключалась в невозможности в рамках новой преобладающей эстетики сообщить героический и мобилизующий пафос, выполнять роль глорификации «исторических деяний». Стасов в статье «Двадцать пять лет русского искусства», подводящей итоги художественному развитию эпохи и обозначившей перспективы, писал: «Грубо ошибся бы тот, кто подумал бы, что Верещагин есть только живописец „военный“. Никогда! Солдаты Верещагина — это все тот же народ, только случайно носящий мундир и ружье» (Стасов, 1937б: 105). Современни-

ки часто сравнивали его живопись (подразумевая в первую очередь Туркестанский и Балканский циклы) с Толстым, имея в виду, видимо, «Севастопольские рассказы», а критик «La Parisien» в 1888 году добавил к этому ряду и Достоевского (Стасов, 1952: 121). Отчасти это отражало фиксацию «литературности» данного рода живописи, способность — соответствующую желанию самого автора — быть прочитанной как некое повествование (Верещагин-мл., 1982: 146; Карпова, 2018: 56–57). Но сопоставление с другими попытками представить живописную репрезентацию войны 1877–1878 гг. демонстрирует, что возникающее затруднение коренилось отнюдь не в частных, эстетических и мировоззренческих особенностях Верещагина. Если его «Балканский цикл» и вызывал отторжение со стороны цесаревича Александра Александровича, то последний отнюдь не смог противопоставить ему нечто иное, предпочитаемое. Напротив, наследнику престола оставалось лишь сожалеть, никак не обозначая, каким ему самому хотелось бы видеть надлежашую живописную память о войне.

Как отмечалось ранее, у художников не возникало трудностей с представлением «ориентальных» работ — проблемы начинались там, где требовалось изобразить персонажей, которых зрителю надлежало отождествить с собой, представить последних в активной позиции, в рамках наличной эстетики передать «правду», причем историческую, то есть исключая возможность прибегать к арсеналу аллегорических средств.

Разрешение этой проблемы произойдет уже в новом столетии, в рамках иных эстетик — через выход к символическому и далее через создание художественного пространства, размыкающего противопоставление достоверного/ложного. Так, например, уже в Первую мировую войну К. Петров-Водкин откроет возможность нового пафоса и героики в рамках высокого художественного языка, а следом возникнет новая разнообразная эстетика, работающая с героическим и мобилизующим, позволяющая вновь «единственного» и «конкретного» представить выразителем не только «удела человеческого», но и «общего действия». Для ближайшей перспективы, 1880–1890-х гг., возможность заключалась в ином — перемещении сюжета в прошлое, позволяющем одновременно и проецировать современное в минувшее, и предполагать «иных людей, иные нравы», высшие, чем современные зрители. И начинается расцвет исторической живописи, в том числе открывающей новые художественные возможности и приход новых эстетик XX века.

### Список сокращений

ГИМ — Государственный исторический музей

ГМИИ РТ — Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

РМ — Государственный Русский музей

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок

## Литература

- Андреева В. В., Астафьева М. В., Гольдштейн С. Н., Приймак Н. Л.* (сост.). (1987). Товарищество передвижных художественных выставок: письма, документы. 1869–1899 гг. М.: Искусство.
- [*Антокольский М. М.*] (1905). Марк Матвеевич Антокольский: его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В. В. Стасова. СПб.: М. О. Вольф.
- Бобриков А. А.* (2012). Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение.
- Боголюбов А. П.* (1879). Эпизоды войны 1877–1878 гг. Подвиги наших моряков. 10 фототипий с рисунков профессора А. П. Боголюбова. СПб.: А. Беггров.
- Боткина А. П.* (1993). Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве / Под общ. ред. Н. Л. Приймак. М.: Искусство.
- Верецагин В. В.* (1898). На войне в Азии и Европе. М.: И. Н. Кушнерев и Ко.
- Верецагин В. В.* (2014). Очерки, наброски, воспоминания / Сост. Т. Н. Чернышева. СПб.: Лениздат.
- Верецагин В. В., мл.* (1982). Воспоминания сына художника. Л.: Художник РСФСР.
- Галкина Н. Г., Григорьева М. Н., Приймак Н. Л.* (сост.). (1968). Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870–1879. М.: Искусство.
- Гольдштейн С. Н.* (1957). Из истории создания картины К. А. Савицкого «На войну» // Искусство. № 4. С. 62–65.
- Грачёва А. М.* (2013). Правдивые приключения и необыкновенные книги «русского дома» (Василий Иванович Немирович-Данченко) // *Немирович-Данченко В. И. Цари биржи: каиново племя в наши дни; Сластеновские миллионы* / Сост. А. М. Грачёвой. СПб.: Политграф. С. 5–22.
- Динерштейн Е. А.* (1998). А. С. Суворин: человек, сделавший карьеру. М.: РОСС-ПЭН.
- Журавская И. Л., Колганова Е. В., Маршутца Г. С.* (сост.). (2017). «За други своя»: к 140-летию войны за освобождение Болгарии. 1877–1878: Каталог выставки. М.: Государственный исторический музей.
- Иткина Е. И.* (2013). Династия Романовых в массовой печатной графике XVIII–XIX веков. Из собрания Исторического музея. М.: Исторический музей.
- Каренин Влад.* [*Комарова В. Д.*] (1927). Владимир Стасов: очерк его жизни и деятельности. Ч. 2. Л.: Мысль.
- Карпова Т. Л.* (ред.). (2018). Василий Верецагин: Альбом. М.: Государственная Третьяковская галерея.
- Крамской И. Н.* (2014). Письма к художникам (Ф. А. Васильеву и И. Е. Репину) / Сост. А. Г. Обрадович. СПб.: Лениздат.
- Крамской И. Н.* (1953). Переписка И. Н. Крамского: И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869–1887. М.: Искусство.
- Крестовский В. В.* (1879). Двадцать месяцев в действующей армии (1877–1879). Письма в редакцию газеты «Правительственный вестник» от ее официаль-

- ного корреспондента, лейб-гвардии уланского Его Величества полка штабс-ротмистра Всеволода Крестовского. Т. 1. СПб.: Типография Министерства внутренних дел.
- Маковский С. К.* (1955). Портреты современников. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова.
- Немирович-Данченко В. И.* (1902). Плевна и Шипка. Из событий последней войны. Ч. 2. СПб.: П. П. Сойкин.
- Новицкий А. П.* (сост.). (1900). Письма императора Александра III к А. П. Боголюбову. СПб.: М. Стасюлевич.
- Рууд Ч.* (1996). Русский предприниматель московский издатель Иван Сытин / Пер. с англ. А. Б. Лещинского. М.: Терра.
- Сафронова Ю.* (2014). Русское общество в зеркале революционного террора. 1879–1881 годы. М.: Новое литературное обозрение.
- Сахарова Е. В.* (1950). Василий Дмитриевич Поленов: письма, дневники, воспоминания / Под общ. ред. А. Леонова. М., Л.: Искусство.
- Северюхин Д. Я.* (2008). Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года. СПб.: Мирь.
- Стасов В. В.* (1937а). Избранные сочинения. Т. 1: Обзоры. Вставки. Poleмика. М., Л.: Искусство.
- Стасов В. В.* (1937б). Избранные сочинения. Т. 2: Статьи об искусстве. М., Л.: Искусство.
- Стасов В. В.* (1952). Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. Т. 1 / Сост. О. И. Гапоновой, В. М. Лобанова, А. Н. Щекотовой. М.: Изд-во Академии художеств СССР.
- Тесля А. А.* (2015). «Последний из „отцов“»: биография Ивана Аксакова. СПб.: Владимир Даль.
- Тесля А. А.* (2017). Кто говорит и кого (не) надлежит слышать: «общественное мнение» в Российской империи 2-й половины XIX века // *Пугачева М. Г., Жарков В. П.* (ред.). Пути России. Т. 22: Война и мир. М.: Нестор-История. С. 93–109.
- Шабанов А. Е.* (2015). Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением / Под науч. ред. И. А. Доронченкова. СПб.: ЕУСПб.

## “The Only Pictures in Memory of the Great War”: The Heroic Spirit, Orientalism, and the Problems of Representational Depictions of the Russo-Turkish War of 1877–1878

*Andrei Teslya*

Candidate of Philosophical Sciences, Senior Research Fellow, Academia Kantiana, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University

Address: A. Nevskogo str., 14, Kaliningrad, Russian federation 236016

E-mail: mestr81@gmail.com

The Russo-Turkish War of 1877–1878 spawned a request from both the government and the public for an appropriate pictorial representation to be evaluated in the categories of ‘high art’, a request which revealed the inability of the predominant aesthetics to be satisfied. The paintings on the subjects of the preceding Balkan Crisis of 1875–1876 easily appealed to the existing reserve of descriptive means in primarily appealing to Orientalist motives by using the international Oriental-artistic language. In this case, painters such as K. Makovsky or V. Polenov did not need to resort to some inversions in the “Turkestan Series” by V. Vereshchagin: the developed artistic language allowed the conveying of the desired content without loss. On the contrary, attempts to present pictorial representations of the Russo-Turkish War found that the old military art was no longer perceived as genuine “art”. Thus, in not being regarded as a proper fixation of “memorable events”, the prevailing new aesthetics was unable to convey the pathos and heroics desired by the authorities. At the same time, it was found that a strong aesthetic effect in military plots was achieved through “seriality”, the interpretation of similar plots as isolated and independent. However, this did not produce a significant effect, that is to say, painting as such was not self-sufficient since it required the assistance of the text, the sequence of images, etc. The problem was reduced significantly with the new aesthetics of the 20th century, and in the last decades of the 19th century, in connection with mentioned above difficulties of painting, historical plots acquired new value, providing new opportunities for the representation of heroic themes while simultaneously giving greater aesthetic freedom.

**Keywords:** Russo-Turkish War of 1877–1878, V. V. Vereshchagin, public opinion, Orientalism, Peredvizhniki (The Wanderers), representation of war

### References

- Andreeva V., Astafieva M., Goldstein S., Priymak N. (eds.) (1987) *Tovarishchestvo peredvizhnykh hudozhestvennykh vystavok: pis'ma, dokumenty. 1869–1899 gg.* [Partnership of Mobile Art Exhibitions: Letters, Documents. 1869–1899], Moscow: Iskusstvo.
- [Antokolsky M.] (1905) *Mark Matveevich Antokol'skij: ego zhizn', tvoreniya, pis'ma i stat'i* [Mark Matveyevich Antokolsky: His Life, Works, Letters and Articles] (ed. V. Stasov), Saint Petersburg: M. Wolf.
- Bobrikov A. (2012) *Drugaya istoriya russkogo iskusstva* [Another History of Russian Art], Moscow: New Literary Observer.
- Bogolyubov A. (1879). *Epizody vojny 1877–1878 gg. Podvigi nashih moryakov. 10 fototipij s risunkov professora A. P. Bogolyubova* [Episodes of War 1877–1878. Deeds of Our Sailors. 10 Phototypes from Drawings of Professor A. Bogolyubov], Saint Petersburg: A. Beggrov.
- Botkina A. (1993) *Pavel Mihajlovich Tretyakov v zhizni i iskusstve* [Pavel Mikhailovich Tretyakov in Life and Art], Moscow: Iskusstvo.
- Dinershtein E. (1998) *A. S. Suvorin: chelovek, sdelayshij kar'eru* [A. Suvorin: Person Who Made a Career], Moscow: ROSSPEN.
- Galkina N., Grigorieva M., Priymak N. (ed.) (1968) *Pis'ma hudozhnikov Pavlu Mihajlovichu Tretyakovu. 1870–1879* [Letters of the Artists to Pavel Tretyakov, 1870–1879], Moscow: Iskusstvo.

- Goldstein S. (1957) Iz istorii sozdaniya kartiny K. A. Savickogo "Na vojnu" [From the History of the Creation of Painting "At War" by K. Savitsky]. *Iskusstvo*, no 4, pp. 62–65.
- Gracheva A. (2013) Pravdivye prikluyeniya i neobyknovennye knigi "russkogo doma" (Vasilij Ivanovich Nemirovich-Danchenko) [True Adventures and Unusual Books of "Russian House" (Vasily Nemirovich-Danchenko)]. Nemirovich-Danchenko V., *Cari birzhi: kaninovo plemya v nashi dni; Slastenovskie milliony* [Kings of Exchange: Kaninovo Tribe in These Days; Slastenovsky's Millions] (ed. A. Gracheva), Saint Petersburg: Politgraf, pp. 5–22.
- Itkina E. (2013) *Dinastiya Romanovyh v massovoj pechatnoj grafike XVIII — XIX vekov: iz sobraniya Istoricheskogo muzej* [Dynasty of Romanovs in Mass Printing of the 18th–19th Centuries: From the Collection of Historical Museum], Moscow: Historical Museum.
- Karenin Vlad [Komarova V.] (1927) *Vladimir Stasov: ocherk ego zhizni i deyatelnosti. Ch. 2* [Vladimir Stasov: An Outline of His Life and Work, Part 2], Leningrad: Mysl.
- Karpova T. (ed.) (2018) *Vasilij Vereshchagin: Albom* [Vasily Vereshchagin: Album], Moscow: State Tretyakov Gallery.
- Kramskoy I. (1953) *Perepiska I. N. Kramskogo: I. N. Kramskoy i P. M. Tretyakov. 1869–1887* [Correspondence of I. Kramskoy: I. Kramskoy and P. Tretyakov, 1869–1887], Moscow: Iskusstvo.
- Kramskoy I. (2014) *Pis'ma k hudozhnikam (F. A. Vasil'evu i I. E. Repinu)* [Letters to Artists (to F. Vasiliev and I. Repin)] (ed. A. Obradovitch), Saint Petersburg: Lenizdat.
- Krestovskiy V. (1879) *Dvadcat' mesyacev v dejstvuyushchej armii (1877–1879): pis'ma v redakciyu gazety "Pravitel'stvennyj vestnik" ot ee oficial'nogo korrespondenta. T. 1* [Twenty Months in the Army (1877–1879): Letters to Editorial Office of Newspaper "Pravitel'stvenny Vestnik" from Its Official Correspondent, Vol. 1], Saint Petersburg: Ministry of Internal Affairs.
- Makovskiy S. (1955) *Portrety sovremennikov* [Portraits of Contemporaries], New York: Chekhov Publishing House.
- Nemirovich-Danchenko V. (1902) *Plevna i Shipka: Iz sobytij poslednej vojny. Ch. 2* [Plevna and Shipka: From the Events of Last War, Part 2], Saint Petersburg: P. Soykin.
- Novitskiy A. (ed.) (1900) *Pis'ma imperatora Aleksandra III k A. P. Bogolyubovu* [Letters of Emperor Alexander III to A. Bogolyubov], Saint Petersburg: M. Stasyulevitch.
- Ruud Ch. (1996) *Russkij predprinimatel' moskovskij izdatel' Ivan Sytin* [Russian Entrepreneur Moscow Publisher Ivan Sytin], Moscow: Terra.
- Safronova Y. (2014) *Russkoe obshchestvo v zerkale revolyucionnogo terrora. 1879–1881 gody* [Russian Society in Mirror of Revolutionary Terror, 1879–1881], Moscow: New Literary Observer.
- Sakharova E. (1950) *Vasilij Dmitrievich Polenov: pis'ma, dnevniki, vospominaniya* [Vasily Dmitrievich Polenov: Letters, Diaries, Memoirs], Moscow: Iskusstvo.
- Severyukhin D. (2008) *Staryj hudozhestvennyj Peterburg: rynek i samoorganizaciya hudozhnikov ot nachala XVIII veka do 1932 goda* [Old Art Petersburg: Market and Self-organization of Artists from Beginning of 18th Century to 1932], Saint Petersburg: Mir.
- Shabanov A. (2015) *Peredvizhniki: mezhdru kommercheskim tovarishchestvom i hudozhestvennym dvizheniem* [Peredvizhniki: Between Commercial Partnership and Artistic Movement], Saint Petersburg: EUSPb.
- Stasov V. (1937) *Izbrannye sochineniya. T. 1* [Selected Works, Vol. 1], Moscow: Iskusstvo.
- Stasov V. (1937) *Izbrannye sochineniya. T. 2* [Selected Works, Vol. 2], Moscow: Iskusstvo.
- Stasov V. (1952) *Stat'i i zametki, publikovavshiesya v gazetah i ne voshedshie v knizhnye izdaniya. T. 1* [Articles and Notes Published in Newspapers and Not Included in Book Editions, Vol. 1], Moscow: Academy of Arts of USSR.
- Teslya A. (2015) *"Poslednij iz 'otcov'": biografiya Ivana Aksakova* ["Last of 'Fathers'": Biography of Ivan Aksakov], Saint Petersburg: Vladimir Dal.
- Teslya A. (2017) Kto govorit i kogo (ne) nadlezhit slyshat': "obshchestvennoe mnenie" v Rossijskoj imperii 2-j poloviny XIX veka [Who Talk and Who is (Not) to Be Listened: "Public Opinion" in Russian Empire of Second Half of the 19th Century]. *Puti Rossii. T. 22: Vojna i mir* [Ways of Russia, Vol. 22: War and Peace] (eds. M. Pugacheva, V. Zharkov), Moscow: Nestor-History, pp. 93–109.
- Vereshchagin V. (1898) *Na vojne v Azii i Evrope* [On War in Asia and Europe], Moscow: I. Kusneryov & Co.

- Vereshchagin V. (2014) *Ocherki, nabroski, vospominaniya* [Essays, Sketches, Memoirs] Saint Petersburg: Lenizdat.
- Vereshchagin V. Jr. (1982) *Vospominaniya syna hudozhnika* [Memories of Artist's Son] Leningrad: Artist of RSFSR.
- Zhuravskaya I., Kolganova E., Marchstup G. (eds.) (2017) *"Za drugi svoya": r 140-letiyu vojny za osvobozhdenie Bolgarii. 1877–1878. Katalog vystavki* ["For My Friends": To 140th Anniversary of War for Liberation of Bulgaria, 1877–1878. Catalog of Exhibition], Moscow: State Historical Museum.