

УДК 94(47)+75.071.1(470)

doi 10.17072/2219-3111-2024-3-186-196

Ссылка для цитирования: *Солодянкина О. Ю., Всеволодов А. В.* Великий – значительный – снова великий: как в советской культуре 1920–1960-х годов искали место В. В. Верещагину // Вестник Пермского университета. История. 2024. № 3(66). С. 186–196.

ВЕЛИКИЙ – ЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ – СНОВА ВЕЛИКИЙ: КАК В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ 1920–1960-Х ГОДОВ ИСКАЛИ МЕСТО В. В. ВЕРЕЩАГИНУ¹

О. Ю. Солодянкина

Череповецкий государственный университет, 162600, Россия, Череповец, пр-т Луначарского, 5
olga_solodianskin@mail.ru
ResearcherID: K-2619-2018
Scopus Author ID: 57196052954
SPIN-код: 6250-8447

А. В. Всеволодов

Череповецкий государственный университет, 162600, Россия, Череповец, пр-т Луначарского, 5
Vsevolodov12@yandex.ru
Researcher ID: AHD-4914-2022
Scopus Author ID: 57209781873
SPIN-код: 6442-0041

Определение «художник-баталист» применительно к В. В. Верещагину (1842–1904) давно стало клише. Однако его история в контексте российской / советской культуры XX в. не становилась, насколько известно, предметом специального анализа. В настоящей статье оно рассматривается как маркер сопряженных политико-идеологических и теоретико-методологических изменений, задававших восприятие личности и творчества Верещагина, прежде всего в профессиональном сообществе историков искусства. Апроприация верещагинского наследия послереволюционной культурой, его оценивание в ряду других деятелей искусства проходили в несколько этапов. В 1920-е гг. Верещагин был отнесен к числу «буржуазных» художников, обслуживавших колониальные интересы российского империализма. Но уже тогда он воспринимался как близкий (порой до степени смешения) к кругу передвижников, а его живопись – как жанровое выражение общей с ними идейно-эстетической программы. Такая амбивалентность во многом подготовила процессы середины – второй половины 1930-х гг., когда на фоне полемики о «формализме» в изобразительном искусстве оценки Верещагина сместились ближе к реалистическому спектру, хотя формально-иерархически он по-прежнему стоял ниже и в отдалении от Репина, Сурикова, Перова, Крамского и других живописцев, безусловно относившихся тогда к категории великих или выдающихся. К концу 1930-х гг., благодаря усилиям искусствоведа А. К. Лебедева (1908–1993), за Верещагиным закрепляется репутация «крупнейшего» или «выдающегося» русского баталиста. Одновременно в его восприятии заметно ослабевает этнографическая / ориенталистская перспектива. В оценках 1940-х – начала 1950-х гг. следы былой альтернативности еще сохраняются, но в атмосфере позднего сталинизма востребованным оказывается батальное начало. Тезис об антимилитаристском значении творчества Верещагина модифицируется в идею о его живописи как средстве борьбы за мир. Складывается и набор дискурсивных формул, которыми в дальнейшем будут описываться место и роль художника в отечественном искусстве. Наконец, во второй половине 1950-х гг., с публикацией обобщающей монографии А. К. Лебедева, формируется представление о Верещагине как о классике русского реалистического искусства, сопоставимом по значению с передвижниками, и «одном из крупнейших баталистов всей мировой истории искусства». Несмотря на неоднозначное отношение к этой схеме в академической среде, именно она легла в основу всех позднейших связанных с художником культурных паттернов и стереотипов.

Ключевые слова: В. В. Верещагин, восприятие, оценка, дискурс, культурный стереотип, баталист, советская культура.

Вводные замечания

Оценка – как внешняя, так и высказываемая самим субъектом, либо вмененная конвенциональным способом произведению, отчего оно начинает «говорить» за себя, – неизбежна в судьбе любого явления культуры. Она фокусирует связанные с этим явлением разнообразные флуктуации публичной сферы, но уже в силу своей выраженности в слове не может быть ни полностью релевантной, ни окончательной.

Как часть инструментария культуры и одновременно индикатор ее состояния, оценка – дисциплинирующий механизм, средство генерализации, соотнесения единичного с системой и обособления от нее. Во втором, сигнальном, значении она характеризует скорее то, для чего и почему ею пользуются, а главное – как устанавливается соответствие между актуальными оценочными категориями и конкретным содержанием культуры, которое они передают. Когда категории при их использовании теряют аналитический, т.е. в первую очередь дифференцирующий, смысл и становятся простыми констатациями, это может быть симптомом формирования стереотипов, признаком зрелости репутации или знаком попадания в культурный канон.

Здесь важно учитывать вносимое М. Вебером разделение технического и эстетического аспектов оценки художественного произведения. Техническая оценка касается эмпирически данного мастерства творца – как системы средств, способов и подходов к созданию произведения. Она составляет, очевидно, главный предмет интереса истории искусства. Оценка эстетическая имеет целью понимание смысла произведения. Историк, если он рискнет вторгнуться в эту область, «грозит опасностью, что он в своем «объяснении» сочтет следствием «ошибки» или «упадка» то, что могло быть просто результатом чуждых ему идеалов деятелей рассматриваемого им периода» [Вебер, 2021, с. 306]. Потому его удел – факты, а не интерпретации.

Поскольку эстетическая критика до некоторой степени всегда спекулятивна, веберовское наставление не отрываться в работе от почвы эмпирических фактов рано или поздно становится предостережением. Тем более – если в предпринимаемый историком искусства анализ вмешивается идеология. Бесспорно, идеологически чувствительные основания и критерии оценки могут выбираться по разным причинам, но это в любом случае отражается на прагматике, тактиках и итогах ее использования. Получив идеологическую «прививку», оценка рано или поздно перестает выполнять главную свою задачу – стимулировать работу мысли, порождая споры. С исчезновением полемического потенциала она постепенно нагружается не новым, а прошлым опытом (не только общекультурным, но и индивидуально-авторским) до тех пор, пока совсем не перестает меняться и словесно, и содержательно. Далее, вследствие усиливающейся инерции, она превращается в клише. Пользуясь типологией форм движения в литературе, предложенной И. Н. Розановым [Розанов, 1990, с. 20 и др.], можно сказать, что теперь оцениваемое явление больше не имеет динамики: оно не вызывает ни «притяжения», ни «отталкивания», поскольку его место и значение давно определились, и потребность обсуждать их отпала сама собой.

Клише требуют для себя замкнутых нарративных структур – таких, в которых можно безбоязненно менять даты, имена и цифры, другие значимые данные, но всегда добиваться с их помощью желаемого результата. Сбой в воспроизводстве этих структур, подобные тем, что описал А. Юрчак на материалах из позднесоветской символической сферы [Юрчак, 2014], однажды начавшись, обозначают рубеж, по достижении которого искомое культурное явление становится трудно или даже невозможно осмыслить в прежних дискурсивных рамках. Тогда вокруг него начинает накапливаться интеллектуальное и творческое напряжение, подготавливающее очередную смену представлений о нем.

Позитивная маргинальность и ее последствия

Судьба В. В. Верещагина в отечественной культуре XX в. замечательна тем, что сегодняшнее его восприятие отвечает тем творческим и жизненным принципам, которые он сам себе установил. Сознательно не примыкая ни к какой группе или направлению, он создал себе репутацию, которую едва ли можно включить в некий иерархически организованный ряд. В сонме классиков нашей живописи он стоит и не среди, и не позади кого-то, а где-то рядом – не настолько, чтобы его имя сразу всплыло в памяти, но и не так далеко, чтобы вовсе не быть

названным. В «универсально признанном русском каноне» (если довериться одной из его недавно сформулированных версий) Верещагина нет, а есть Репин и Васнецов, а для дореволюционного времени – Брюллов [Дианина, 2023, с. 9, 133]. В любом справочном пособии, когда речь пойдет о русских художниках-реалистах, встретятся друг с другом тот же Репин и, например, Крамской, но не последовательно придерживавшийся реализма (конечно, в собственной трактовке) создатель «Апофеоза войны».

Можно возразить, что мало какой мастер в национальном сознании так крепко соединился со своим произведением и своим излюбленным (батальным) жанром, как Верещагин. Однако это лишь подчеркнет, что он художник одной ниши, творческий маргинал, восприятие которого оказывается зависимо от смены господствующих тенденций художественного мира. Такое положение Верещагина, а равно и динамика его восприятия, насколько известно, пока еще не становились предметом исторического анализа. Пытаясь заполнить пробел, рискнем предложить следующую гипотезу: интерес к очередному витку «формализма» в живописи для Верещагина означал уход в тень, тогда как переключение внимания на условных «реалистов» вновь привлекало к нему экспертное и широкое зрительское внимание. Не была предрешена изначально и жанровая заданность персонального дискурса: по крайней мере, в первые советские десятилетия «батальной» линии в нем сопутствовала «этнографическая» («ориенталистская»), и только позже их двойственность исчезла.

Заслуги Верещагина в визуальном обличении войны, с позиции «повествователя очень верного и остроумного», «бездушного и бессердечного протоколиста», но не подлинного художника, признавал даже принципиальный оппонент А. Н. Бенуа (Бенуа, 1995, с. 287). Он попытался определить и природу верещагинской маргинальности, увидев ее причину в отказе от «связей с художественным миром» из желания идти «вполне самостоятельным путем». Бурные споры современников о таланте Верещагина (сторонники его и противники для Бенуа, разумеется, были одинаково неправы) дали характерно широкий разброс оценок – от «шута горохового» до «гения, каких еще не было в искусстве» (Там же, с. 283). Среднего, *нормального* суждения между этими крайностями возникнуть не могло.

Репин, по сравнению с мирискусниками находившийся на другом полюсе восприятия, самобытностью Василия Васильевича восхищался. Но и у него Верещагин выходил будто заранее обреченным на гордое творческое одиночество: «На все свое время. Что бы ни говорили, – это величина. Он – самобытен, он никогда никому не подражал, он сам... Ах, как он увлекался! Он не шел за новаторами. Верещагин остался Верещагиным. <...> Его теперь критикуют, делают переоценки. Ах, это такие ничтожные переоценки!» (Брешко-Брешковский, 1904, с. 51, 53).

Суждение Репина важно тем, что относится уже к посмертному этапу рефлексии о Верещагине и исходит от сверстника, тогда как критика Бенуа – поколенческая, основывающаяся на ином понимании художественности. Бенуа оценивает Верещагина при его жизни, но ретроспективно, Репин – после смерти, но почти в синхронии, потому и видит в своем герое не стремящегося к эпатажу репортера-обличителя, а человека, верного убеждениям. Сам факт их спора, а не противоположность позиций в данном случае – лучшая оценка.

После 1917 г., когда базовые условия существования отечественной культуры заново формулировались и переопределялись, искусство Верещагина, будучи явлением, технически и эстетически завершенным, утратило полемическую привлекательность и оказалось временно за пределами постоянно меняющейся системы координат. Путь художника к статусу классика, завершившийся в 1950–1960-е гг., сейчас просматривается лишь пунктирно. Однако некоторые его вехи ясны, и о них речь пойдет далее.

Жанровые альтернативы: батализм vs. ориентализм?

Первым этапом присвоения верещагинского наследия советским искусствознанием и культурой в целом следует считать обоснование его идейной связи с передвижниками. В статье А. В. Лебедева для первого издания «Большой советской энциклопедии» связь эта уже намечена: Верещагин «целиком примыкает к реальному (в этюдах и этнографических картинах) и тенденциозно-учительному (в картинах казней и военных) направлению передвижников» (Ле-

бедев, 1928). Сам же он назван просто «художником», а из черт творческого метода акцентированы лишь «фанатическая» преданность реализму и «стремление писать на открытом воздухе». Верещагин – приверженец «старых традиций» и потому не способен был писать «вполне искренние реальные картины боевой жизни». Произведения же «наполеоновского цикла» и вовсе страдают у него «чернотой и фальшью колорита» (Там же). В статье о батальной живописи, написанной критиком Л. Р. Варшавским (1891–1980), вклад Верещагина в развитие жанра сочтен поворотным, однако этот поворот явно тупиковый. Да, он первый изобразил войну как «жестокую бойню», но столь радикальной сменой трактовки поставил под вопрос дальнейшее все развитие батальной тематики в русском изобразительном искусстве (*Варшавский*, 1927, стб. 54).

Незавидная роль «примкнувшего», отведенная Верещагину, подчеркивается, если сравнить общую холодность статьи о нем с тем, как характеризуются в энциклопедии Репин и Крамской. Первый называется «знаменитым русским художником-реалистом», выразителем «лучших традиций русского реалистического искусства», наконец – «величайшим мастером русской реалистической школы живописи» (Репин..., 1941). Крамской («боевой трибун русской национальной школы живописцев 60–70-х гг.», «первоклассный портретист»), несмотря на «идеологические шатания в эпоху реакции», субъективно также помещается много выше Верещагина (Крамской..., 1937). Эту разницу высот отчасти можно объяснить фактором времени. Статьи о Крамском и Репине опубликованы в 1937 и 1941 гг. и поэтому озвучены в национальном тоне. Статья о Верещагине увидела свет в бурной обстановке поздних двадцатых и даже иллюстрирует ее не батальное полотно, а этнографическое (по-своему интернациональное) – «Горжествуют».

В таком предпочтении восточной темы скрыта амбивалентная характеристика верещагинского мастерства как части «буржуазного искусства». Неустойчивость классовых мерок в критике 1920-х гг. искупалась их языковым колоритом и чисто большевистским ригоризмом. Сталкиваясь с традиционными подходами, они порождали не разрыв, а какое-то своеобразно химерическое единство. Так, у А. И. Михайлова Верещагин мог быть назван «верным спутником колониционно-хищнических устремлений русского капитализма» и «характерным выразителем (иногда) буржуазного пацифизма» (*Михайлов*, 1929, с. 111). Тут же, в соседней статье А. А. Федорова-Давыдова, он назывался одним из предшественников русского импрессионизма, художником сюжета, «живописного рассказа» (а не «переживания»), причем эмблематичным для такой оценки опять-таки становилось изображение им Востока (*Федоров-Давыдов*, 1929, с. 116).

Сдвиг в сторону ориенталистской составляющей творчества Верещагина, наметившийся во второй половине 1920-х гг., не стал в итоге магистральной линией развития представлений о нем. Главный горизонт оценивания в его случае задали именно передвижники. В. М. Фриче в «Социологии искусства», механически ошибившись, даже причислил Василия Васильевича к ним – как представителя реализма в батальном жанре (подобно Ге и Крамскому – в религиозном, Сурикову и Шварцу – в историческом, а Шишкину – в пейзажном) (*Фриче*, 1929, с. 107). Аналогично не разделяет художников и Э. Бескин. У него «натурализм» Верещагина помещен рядом с пассажами Крамского о научной основе искусства и тезисом о сюжете-рассказе, а все это вместе возведено к эстетическим воззрениям Чернышевского (*Бескин*, 1930, с. 154).

Однако до полной фиксации верещагинского амплуа было еще далеко. Чтобы это произошло, требовались не научные, а идеологические аргументы: «буржуазного художника» предстояло перевести на язык эпохи, а его творчеству – подобрать актуальное практическое обоснование. Иными словами, понятно объяснить советскому любителю прекрасного, зачем ему нужен Верещагин.

Один из первых шагов в этом направлении сделала Н. К. Крупская. В статье 1931 г. она заявила, что «нельзя выбросить [из школьных программ по изобразительному искусству. – О. С., А. В.] верещагинские картины», только сославшись на то, что они – часть «старого искусства», как невозможно и «выбросить в Третьяковской галерее в подвал все картины передвижников и не использовать их для углубления нашего понимания действительности» (*Крупская*, 1963, с. 124–125). Утверждая педагогическую важность творчества Верещагина, Надежда Константиновна, видимо, полагалась на впечатления собственного детства – от увиденной в детстве

благодаря отцу выставки, картины с которой ей «на всю жизнь врезались в память» (*Крупская*, 1957, с. 551). Крупская не отрицала, что верещагинские сюжеты принадлежат «старому» искусству и теперь более полезны – в качестве воспитательного средства, – чем ценны. Таким образом, школьная дидактика в них побеждала все еще не вполне пролетарскую художественность.

Легитимация Верещагина как крупной и самостоятельной фигуры началась в советской мысли во второй половине 1930-х гг., когда первые исследования о нем опубликовал А. К. Лебедев (1908–1993). Выпускник 2-го МГУ, он принадлежал к группе молодых «искусствоведов-коммунистов», в начале 1930-х гг. работавших в Государственной Третьяковской галерее и одновременно учившихся в аспирантуре при ней и МИФЛИ (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 245. Л. 2, 5, 8). Убеденный в том, что искусствоведение представляет собой очередной фронт борьбы за новую, марксистскую науку, Лебедев еще аспирантом рьяно доказывал свою к ней пригодность: «активно участвовал в разоблачении чуждых и вредных теорий в области искусствознания» (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 245. Л. 2). Профессор Латвийского университета филолог Р. А. Пельше (1880–1955) весьма высоко оценивал вклад Андрея Константиновича в противостояние «формалистам», которые «прежде всего не признавали передвижников художниками и их работы – искусством» (Там же. Л. 5). По его словам, уход Лебедева с коллегами по группе из Третьяковки в 1934 г. был вызван именно происками «формалистов», причем на руку последним сыграло вмешательство наркома просвещения (и будущего «врага народа») А. С. Бубнова (Там же).

Покинув галерею, А. К. Лебедев некоторое время служил редактором в «Изогизе»; еще один член группы П. М. Сысоев (1906–1998) стал заведовать отделом искусства в «Новом мире». После этого дебаты о «революционно-демократическом наследстве в живописи (Перов, Репин и пр.)» выплеснулись и на страницы печати (С большой головы на здоровую, 1935, с. 239). Программой в дискуссии стала обширная статья о журнале «Искусство», который якобы допустил у себя «формалистические тенденции» и неправильные установки, идущие в ущерб делу социалистического реализма. Досталось в ней и авторам: А. А. Федорову-Давыдову за «принижение» значимости Перова и продолжение «линии Дягилева – Бенуа», В. Гапошкину – за «возмутительное третирование» «великого художника-реалиста Репина», – и редактору журнала О. М. Бескину – за теоретико-искусствоведческие ошибки и попустительство «всевозможным извращениям меньшевистского характера» (*Лебедев, Меликадзе и др.*, 1935, с. 247–273).

В 1937 г. Лебедев начал работать в Главном управлении изобразительных искусств (Главизо) Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР. Осенью того же года данное управление разослало по музеям страны письмо с просьбой сообщить справочные данные об имеющихся в их собраниях работах «русских художников». Эти сведения хотели использовать для составления сначала сводной картотеки, а затем каталога «национальных художественных сокровищ», предназначавшегося во всеобщее пользование. Верещагин в перечне избранных имен занимал восемнадцатое место – ниже П. А. Федотова (№ 17) и перед замыкавшими ряд Н. А. Ярошенко, М. М. Антокольским и И. И. Левитаном (№ 19–21 соответственно). Первые пять позиций списка не удивляют: И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. Г. Перов, В. А. Серов и И. Н. Крамской. Середина по составу более разнообразна: в ней и передвижники разных поколений (К. А. Савицкий, С. В. Иванов, Н. А. Касаткин), и «академики» (К. П. Брюллов, О. А. Кипренский, А. Г. Венецианов, Ф. А. Бруни), а также Д. Г. Левицкий, В. А. Тропинин и И. И. Шишкин (ЧЦХД. Ф. 922. Оп. 1. Д. 83. Л. 119).

В списке Главизо отнесение Верещагина к концу косвенно указывает на признание жанрового характера и социальной отмеченности его живописи – как и на некую ее особость. До лидирующей пятерки Верещагину очень далеко; к классикам первой половины XIX в. он не относим и по рождению, и по существу своего таланта; с Савицким, Ивановым и тем более «живописцем шахтеров и революции 1905 года» (*Городецкий*, 1962, с. 104) Касаткиным неблизок жанрово и сюжетно. Окружение его в списке, если присмотреться внимательнее, тоже специфично. Все, исключая Федотова и Левитана, близки по дате рождения (в интервале с 1840 по 1846 г.), и все в своем роде белые вороны, поскольку имеют в биографии известные отличия: Федотов – отставной капитан, служивший в лейб-гвардии Финляндского полка и пробовавший силы в батальной живописи; Ярошенко – артиллерист, вышедший в отставку генерал-майором,

портретист; Антокольский – единственный в списке скульптор, еврей; Левитан – также еврей и непревзойденный пейзажист.

Логика списка позволяет очертить контуры той смысловой ниши, в которой к концу 1930-х гг. оказался Верещагин. Он в первую очередь реалист, что проявляется в его батальных картинах, он идейно близок передвижникам, но и отличен от них; он мастер со своим, хотя и не самым высоким, местом в искусстве.

Концептуализация наследия передвижников как вершины в истории русской живописи, закрепленная победой «реалистов» над «формалистами», послужила стимулом к позиционированию Верещагина и создала необходимую для этого иерархическую рамку. Как следствие, во второй половине 1930-х гг. звучат и строгие категориальные оценки верещагинского творчества.

21 ноября 1938 г. Государственный Русский музей направил Череповецкому краеведческому музею отношение, в котором на просьбу передать имеющиеся у него верещагинские произведения на родину мастера для временного экспонирования или в постоянное пользование ответил, что «будет возражать против передачи вещей Верещагина, так как этот *значительный* [курсив в цитатах здесь и далее наш. – О. С., А. В.] художник представлен у нас недостаточно <...>» (ЧЦХД. Ф. 922. Оп. 1. Д. 87. Л. 205). «Малая советская энциклопедия» в 1939 г. назвала Верещагина «*выдающимся* живописцем-реалистом», а его главную тему описала лаконично: это «правдивый, неприкрашенный показ войны и ее ужасов, страданий ее рядовых участников – “серой” солдатской массы» (Верещагин..., 1939, стб. 354).

На пути к стереотипу

В 1939 г. со дня гибели Верещагина исполнилось 35 лет. В этом году его работы, впервые почти за четверть века, экспонировались на выставке «Русская историческая живопись» в Третьяковской галерее (Череповецкое музейное объединение. № КП ОФ 6014/5. Л. 123; *Лебедев*, 1972, с. 355). Совпал с печальным юбилеем и выход первой заметной работы о художнике в советской литературе – брошюры А. К. Лебедева (*Лебедев*, 1939). Она открыла целую перспективу авторских исследований о творчестве Василия Васильевича, которую венчает монументальная монография 1958 г., переизданная с дополнениями в 1972 г. Историографический масштаб этого корпуса текстов переоценить невозможно: в нем был аккумулирован богатый историко-биографический и критико-искусствоведческий материал, на базе которого в дальнейшем развивался весь верещагинский дискурс. Однако у подобной монополизации прав высказывания не могло не быть последствий. Во многом благодаря многолетним и без преувеличения подвижническим усилиям Лебедева сложилось представление, что верещагинская тема почти исчерпана, по крайней мере в фактографическом аспекте. Так, вскоре после открытия в Череповце музея Верещагиных (1984 г.) заведующая учреждением Н. Е. Фомичева в переписке с Андреем Константиновичем отметила, что первую мемориальную экспозицию создавали в основном по его трудам (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 220).

В брошюре 1939 г. Лебедев впервые представляет массовому читателю Верещагина – «выдающегося» и даже «крупнейшего русского баталиста», интегрируя общеэстетическую и жанровую составляющие формирующегося стереотипа о художнике. Продолжая следовать курсом предыдущего десятилетия, ученый называл своего героя «ярким представителем» передвижничества (и проповедуемого им «демократического реализма») «в области батального искусства», правда, уточняя, что в Товариществе передвижных выставок Верещагин не состоял (*Лебедев*, 1939, с. 26–27). Место слуги колониалистских устремлений буржуазии занимает у Лебедева «художник реальной войны», чье искусство показывает «ужасы милитаризма», дает «бичующую отповедь всем захватчикам и интервентам». «В дни, когда фашисты, поджигатели империалистических войн на Западе и Востоке, провоцируют новую мировую бойню», живопись Верещагина «является могучим средством антиимпериалистической пропаганды» (Там же, с. 34–35).

В расширенной версии брошюры (1953 г.) «актуальный политический смысл» произведений Верещагина оказался связан с «обличением капиталистической “цивилизации”, захватнических войн, дикой эксплуатации и колониального гнета». Но, как и в первом издании, художник продолжил быть «горячим патриотом» и при этом мыслить глобально «о судьбах и

жизненных интересах не одного только какого-либо народа, а многих и многих народов различных стран» (Лебедев, 1953, с. 3–4). Тезис об отдельных творческих «недостатках» (вроде непонимания истинных причин войн, недостаточного психологизма и т.д.) обрел теперь социологизированную форму: «Взгляды Верещагина на общественную жизнь во многом были ошибочны. <...> Не зная истинных путей общественного прогресса и причин захватнических войн, он не в состоянии был правильно указать пути борьбы с войной. <...> Но не эти слабые стороны мировоззрения Верещагина определяли характер его замечательного творчества. Чуткий и отзывчивый к народным страданиям, он клеймил самодержавные порядки, политику произвола, разбоя и угнетения, проводимую правящими кругами капиталистических стран» (Там же, с. 37). Завершая схему, Лебедев повторял мысль о неотделимости искусства Верещагина от деятельности передвижников (Там же, с. 51).

Это стремление к преодолению периферийности Верещагина относительно реалистического ядра российского / советского художественного поля только отчасти было индуцировано идеологически. Ссылка в последней фразе на речь А. А. Жданова (он «справедливо назвал Верещагина в числе классиков русской живописи») выглядит как банальное цитатничество, однако ее вполне можно считать и личным методологическим императивом автора. Жданов говорил о «восстановлении» партией «значения классического наследия Репина, Брюллова, Верещагина, Васнецова, Сурикова» после разоблачения и искоренения «буржуазных влияний в живописи», о сохранении «сокровищницы», разгроме «ликвидаторов» (Жданов, 1952, с. 23). Лебедев, как мы помним, был участником живой борьбы за классику. Потому, с его точки зрения, партийные рассуждения о культурном каноне были не просто по-новому обыгранной претензией на наследование традиций [Шишкова, 2023, с. 292–293], а манифестацией истины. Но, взяв на щит фразу Жданова, Андрей Константинович смешал оценку автора (классик – Верещагин) и его творений (классическое – наследие). Однако культурная динамика в принципе диалектична.

В. Садовень в своей посвященной Верещагину небольшой работе тоже повторял Жданова, а заодно осуждал прошлых критиков художника – и «эстетов-реакционеров» типа Бенуа, и «вульгарных социологов» искусства 1920–1930-х гг. с их «псевдомарксистскими» выводами (Садовень, 1950, с. 7). Для него самого Верещагин с первых страниц баталист, но также «одна из крупнейших фигур русского искусства и русской культуры XIX века», входящая в «созвездие русских художников-реалистов» (Там же, с. 7, 114).

Итак, жанровая доминанта в оценке творчества Верещагина установилась в годы позднего сталинизма. Точкой отсчета окончательно была избрана батальная, а не этнографическая его живопись. Однако это не привело к автоматическому повышению художника в культурном ранге. Классиком *par excellence* его считали далеко не все. Например, для А. Н. Тихомирова он был «прославленным баталистом», «художником правды», «одним из явлений, определяющих пути национального искусства в тот грозный час, когда грохочут пушки и русский народ, верный своим историческим традициям, ... сражается с врагом в величайшей из войн», «художником-патриотом». Тем не менее исследователь еще позволял себе приводить, не критикуя, разные точки зрения и разбирать споры современников о Верещагине (Тихомиров, 1942, с. 5, 54, 80 и др.).

Постепенное превращение смысловой характеристики «баталист» в лишенный значимого содержания предикат шло на фоне разного рода коммеморативных акций. В августе 1950 г. заведующий отделом культурно-просветительной работы Вологодского облисполкома Гагарин утвердил текст надписи на мемориальной доске, которую предполагалось установить на доме в Череповце, где родился Верещагин. Надпись эта должна была сообщать читающим о «выдающемся художнике-баталисте» (ЧЦХД. Ф. 922. Оп. 1. Д. 126. Л. 45). Показательно, что, когда отмечалось 50-летие гибели Василия Васильевича, в пригласительных билетах на научные заседания в Академии художеств СССР и Киевском музее русского искусства он именовался нейтрально – «выдающимся художником» (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 248. Л. 12–15).

Подобный синхронизм языков описания обнаруживается и при сравнении вариантов сценария научно-популярного фильма «Художник Василий Верещагин (1842–1904)», снятого А. Е. Разумным (1891–1972) на студии «Центрнаучфильм» (Фильм «Художник Василий Верещагин». 1953).

В литературном сценарии, написанном Е. М. Смирновой, Верещагин характеризовался как «художник-этнограф», «художник-просветитель» и даже «художник-очевидец», создавший «высокоталантливые полотна» (РГАЛИ. Ф. 2972. Оп. 1. Д. 38. Л. 22–23). Он обличитель «феодалного варварства» и «религиозного фанатизма», он протестует «против несправедливых казней лучших сынов поработанного народа» (Там же. Л. 26). В его произведениях военной тематики «с огромной силой и правдой» разоблачаются и сами войны, и стоящий за ними империализм, воспеваются «мужество и стойкость русского солдата» (Там же. Л. 28). И тем не менее Верещагин всего лишь высокоталантлив: «великим русским художником» назывался в рукописи Репин (Там же. Л. 24).

В режиссерской версии сценария Верещагин просто назывался «одним из крупнейших передовых художников-реалистов XIX в.», «художником-патриотом», «гуманистом» и т.п. (Там же. Л. 5–6). Сценарий Смирновой, напоминая о былой альтернативности «батального» и «этнографического», обозначил в верещагинском дискурсе новую линию – борьбы за мир. Картины художника провозглашались «могучим средством» для этого (Там же. Л. 37). Так накануне 50-летия начала Русско-японской войны происходила инструментализация идеи об антимилитаристской направленности творчества Верещагина. Любопытно, что исходный тезис был взят не в аранжировке А. К. Лебедева, у которого фокус смещен в сторону войны как объекта обличения, ненависти или правдивого изображения (*Лебедев*, 1939, с. 8, 21 и др.). Смирнова трактовала его скорее в духе публицистики начала XX в., для которой борьба за мир – творческое и жизненное кредо Верещагина-героя, погибшего вместе с «доблестным» С. О. Макаровым при взрыве «Петропавловска». Очевидно, «поборник мира и убежденный враг войны» (Смерть адмирала..., 1904, с. 16) совсем не то же самое, что «антимилитарист» или «пацифист». Первый действует, последние же двое – более агенты, чем акторы.

Как видно, сбивчивая полифония оценок Верещагина в 1950-е гг. еще сохранялась. Параллельно складывался и набор дискурсивных клише – формул, сцепленных с любым его упоминанием. Финальную стадию клиширования представляет упомянутая монография А. К. Лебедева 1958 г. Ее последняя глава имеет подзаголовок, исключая любые апелляции и сомнения: «Верещагин – классик русской реалистической живописи» (*Лебедев*, 1958, с. 291; *Садовень*, 1950, с. 111). Теперь художник – «один из крупнейших баталистов всей мировой истории искусства», имеющий предшественниками Ж. Калло и Ф. Гойю. Передвижники («Репин, Суриков, Перов, Крамской») становятся в параллель к Верещагину и получают общую с ним миссию – воспитывать «патриотизм, ненависть к мрачным сторонам крепостнической и буржуазной действительности» (*Лебедев*, 1958, с. 302–303).

Апологетическое настроение книги встретило предсказуемо разнонаправленную реакцию научного сообщества. Рецензенты монографии в отзывах 1965 г. (когда она была представлена Лебедевым для защиты в качестве докторской диссертации) признали ее «капитальным трудом», «лучшей работой о Верещагине», «прочно» вошедшей в историографию (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 304. Л. 10–11, 19 и др.). Нашлись и те, кто оспорил или оттенил концептуально важные выводы автора.

Искусствовед Д. В. Сарабьянов (1923–2013) отметил, что Лебедев оценивает Верещагина «слишком высоко», что его «нельзя поставить на один уровень с Репиным, Суриковым и Серовым, которые наиболее полно воплотили в себе творческий гений русского народа» (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 313. Л. 4). «Гойя, – писал Сарабьянов, – принадлежит к числу гениальных художников, каких немного было во всей мировой истории искусства. Этого, конечно, нельзя сказать о Верещагине. <...> Мне кажется, что неверен тезис о чрезвычайной разносторонности Верещагина как художника. Он все-таки прежде [всего] баталист» (Там же. Л. 13–15).

Член-корреспондент Академии наук СССР, историк искусства, книговед и коллекционер А. А. Сидоров (1891–1978) допускал, что один Верещагин «мог бы быть по калибру своего творчества близок к Репину и Сурикову», пусть артистический арсенал Репина-реалиста и был шире. Подводя итог своим размышлениям, он предположил, что «монография А. К. Лебедева устареть не может» (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 314. Л. 11–12).

Итог заочному обсуждению невольно подвела академик М. В. Нечкина (1899–1985). Она в своем отзыве (единственном от историков) определила Верещагина как «глубокого передового художника-демократа», «великого русского художника» (РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Д. 310. Л. 3–4).

Заключение

Приведенные выше свидетельства показывают, что к середине 1960-х гг. советский курс о Верещагине (во всяком случае, в изученном нами сегменте) обнаруживает признаки «охлаждения», перехода в инерционную фазу. Сложившаяся во второй половине 1930-х – первой половине 1950-х гг. система представлений о художнике качественно не изменилась, а вот связанные с ней иерархии и выражавший их язык описания устаревали, и замены им не находилось. Оппонирование схеме А. К. Лебедева в рамках истории искусств не могло породить достаточного напряжения, чтобы по-другому позиционировать Верещагина в советском культурном универсуме: для этого по меньшей мере нужно было создать равновеликое лебедевской монографии, но концептуально отличное от нее исследование. В результате ученое сообщество приняло концепцию и образ «великого художника-реалиста», но с оговорками. Вне круга профессионалов стереотип о «художнике реальной войны», герое-патриоте и гуманисте, получивший в построениях Лебедева солидную академическую поддержку, оказался широко востребован и продуктивен. Жив он и сегодня.

Примечания

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01128, <https://rscf.ru/project/23-28-01128/>.

Список источников

- Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2711. Оп. 4. Д. 220, 245, 248, 304, 310, 313, 314; Ф. 2972. Оп. 1. Д. 38.
- Череповецкий центр хранения документации (ЧЦХД). Ф. 922. Оп. 1. Д. 83, 87, 126.
- Череповецкое музейное объединение. № КП ОФ 6014/5. Тетрадь с подготовительными материалами к «Повести о Верещагине» К.И. Конищева. 1952 г.
- Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке / сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. М.: Республика, 1995. 448 с.
- Бескин Э. Художественная политграмма. Пособие для художественных техникумов и вузов. Л.: Теакинопечат, 1930. 238 с.
- Брешко-Брешковский Н.Н. Русский художник В.В. Верещагин. СПб.: Тип. М. Карлина, 1904. 56 с.
- Варшавский Л. Батальная живопись // Большая советская энциклопедия / гл. ред. О.Ю. Шмидт. Т. 5. Барыкова – Бессалько. М.: Советская энциклопедия, 1927. Стб. 53–55.
- Верещагин Василий Васильевич (1842–1904) // Малая советская энциклопедия / гл. ред. Н.Л. Мещеряков. 2-е изд. Т. 2. Болдуин – Гарнец. М.: Малая советская энциклопедия: ОГИЗ РСФСР, 1939. Стб. 354.
- Городецкий С. 47-я выставка передвижников // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания / под общ. ред. П.И. Лебедева; ред.-сост. В.Н. Перельман. М.: Советский художник, 1962. С. 103–104.
- Жданов А. Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М.: Политиздат, 1952. 30 с.
- Крамской Иван Николаевич (1837–1887) // БСЭ. Т. 34. Конкурс – Крестьянская война. М.: Советская энциклопедия: ОГИЗ РСФСР, 1937. Стб. 539–541.
- Крупская Н.К. Внимание изобразительному искусству в школе // Н.К. Крупская об искусстве и литературе. Статьи, письма, высказывания / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.С. Эвентова. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 124–128.
- Крупская Н.К. Из книги «Воспоминания о Ленине» // В.И. Ленин о литературе и искусстве / сост. Н.И. Крутикова. М.: ГИХЛ, 1957. С. 544–553.
- Лебедев А. Верещагин Василий Васильевич (1842–1904) // БСЭ. Т. 10. Венгрия – Вильно. М.: Советская энциклопедия, 1928. Стб. 289–291.

- Лебедев А., Меликадзе Е., Михайлов А., Сысоев П.* Журнал «Искусство» и задачи художественной критики // Новый мир. 1935. № 3. С. 247–273.
- Лебедев А.К.* В.В. Верещагин. М.; Л.: Искусство, 1939. 38 с.
- Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин (1842–1904). М.: Искусство, 1953. 52 с.
- Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество / под ред. А.В. Солодовникова. М.: Искусство, 1958. 415 с.
- Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин (1842–1904). Жизнь и творчество. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1972. 395 с.
- Михайлов А.И.* Заметки о развитии буржуазной живописи в России (60–70 гг. XIX в.) // Русская живопись XIX века: сб. ст. / под ред. В.М. Фриче. М.: РАНИОН, 1929. С. 84–114.
- Репин Илья Ефимович (1844–1930) // БСЭ. Т. 48. Рави – Роббиа. М.: Советская энциклопедия: ОГИЗ РСФСР, 1941. Стб. 652–654.
- С больной головы на здоровую // Новый мир. 1935. № 6. С. 237–240.
- Садовень В.* В.В. Верещагин / под общ. ред. Г.В. Жидкова. М.: Изд-во Гос. Третьяк. галереи, 1950. 114 с.
- Смерть адмирала С.О. Макарова и гибель броненосца «Петропавловск». М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1904. 36 с.
- Тихомиров А.Н.* Василий Васильевич Верещагин (жизнь и творчество) (1842–1904). М.; Л.: Искусство, 1942. 100 с.
- Федоров-Давыдов.* У истоков русского «импрессионизма» // Русская живопись XIX века: сб. ст. / под ред. В.М. Фриче. М.: РАНИОН, 1929. С. 115–151.
- Фильм «Художник Василий Верещагин». 1953 [Электронный ресурс]. URL: <https://office.net-film.ru/film-58911/?search=ydesc/> (дата обращения: 10.06.2024).
- Фриче В.* Социология искусства. 2-е изд. М.; Л.: Госиздат, 1929. 204 с.

Библиографический список

- Дианина К.* Искусство на повестке дня. Рождение русской культуры из духа газетных споров / пер. с англ. Е. Гавриловой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 498 с.
- Вебер М.* Понимающая социология / пер. с нем. М. Левиной. М.: АСТ, 2021. 480 с.
- Розанов И.Н.* Литературные репутации / сост. Л.А. Озеров. М.: Советский писатель, 1990. 464 с.
- Шишкова Т.* Внеждановщина: советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 384 с.
- Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / предисл. А. Беляева; пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.

Дата поступления рукописи в редакцию 13.06.2024

“GREAT” – “SIGNIFICANT” – “GREAT” AGAIN: HOW VASILY VERESHCHAGIN'S PLACE IN THE SOVIET CULTURE OF THE 1920s AND 1960s WAS SOUGHT

O. Yu. Solodyankina

Cherepovets State University, Lunacharskogo av., 5, 162600, Cherepovets, Russia
olga_solodianskin@mail.ru
ResearcherID: K-2619-2018
ScopusAuthor ID: 57196052954
SPIN: 6250-8447

A. V. Vsevolodov

Cherepovets State University, Lunacharskogo av., 5, 162600, Cherepovets, Russia
Vsevolodov12@yandex.ru
Researcher ID: AHD-4914-2022
Scopus Author ID: 57209781873
SPIN: 6442-0041

Vasily Vereshchagin's cultural reputation has been popularly viewed and scholarly treated as a narrow space between two dominant genres in his artistry – battle scenes and ethnographical (or even Orientalist) paintings. Since the 1950s, the former has prevailed, so the narrative formula *khudozhnik-batalist* (“the battle painter”) has become an obvious cliché to characterize Vereshchagin's role in art history, especially within the context of 19th-century Russian realistic painting. Based on both archival and published sources, the article traces the academic, ideological and personal circumstances that led to the development of this discursive concept from the 1920s to the 1960s. It also shows how controversial the final evolution of this concept was when it became a stereotype during the years of late Stalinism. But making Vereshchagin “one of the greatest battle painters in the world art history” (as art historian Andrey K. Lebedev proclaimed in his fundamental monograph published in 1958) has also led to his recognition as one of the greatest *Russian* classic painters, which was rather more disputable. In the Soviet hierarchy of classic artists, Vereshchagin did not achieve high status until the late 1930s, due to his bourgeois background and colonialist implications of his work, found and then castigated by some Marxist critics. Nevertheless, he was perceived as close (sometimes confusingly) to the circle of Peredvizhniki, and was considered to share a common ideological and aesthetic program with them. Such ambivalence can be seen as a sign of Vereshchagin's artistic marginality. However, we can argue that, due to the relation to the Peredvizhniki movement and his ideological and stylistic unity with it (as was scholarly established by A. K. Lebedev's studies in the 1930s – the 1960s), Vereshchagin's personality and heritage were given a long-awaited permission to claim a distinct place in Soviet culture.

Key words: Vasily V. Vereshchagin, perception, assessment, discourse, cultural stereotype, batalist, Soviet culture.

Acknowledgments

¹ The reported study was funded by the Russian Science Foundation, project № 23-28-01128, <https://rscf.ru/project/23-28-01128/>.

References

- Dianina, K. (2023), *Iskusstvo na povestke dnya. Rozhdenie russkoi kul'tury iz dukha gazetnykh sporov* [When art makes news: Writing culture and identity in Imperial Russia], Academic Studies Press / Bibliorossika, St. Petersburg, Russia, 498 p.
- Rozanov, I.N. (1990), *Literaturnye reputatsii* [Literary reputations], Sovetskiy pisatel', Moscow, Russia, 464 p.
- Shishkova, T. (2023), *Vnezhdanovshchina: Sovetskaya poslevoennaya politika v oblasti kul'tury kak dialog s voobrazhaemym Zapadom* [Vnezhdanovschina: Soviet post-war cultural policy as a dialogue with the imaginary West], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, 384 p.
- Veber, M. (2021), *Ponimayushchaya sotsiologiya* [Understanding Sociology], AST, Moscow, Russia, 480 p.
- Yurchak, A. (2014), *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [It was forever, until it was over. The last Soviet generation], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, 664 p.