

*М. А. Чернышева*

## **БАТАЛЬНЫЕ КАРТИНЫ ВАСИЛИЯ ВЕРЕЩАГИНА И ОРАСА ВЕРНЕ В КОНТЕКСТЕ РИТОРИЧЕСКОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ РОССИЙСКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ ИМПЕРСКИХ АМБИЦИЙ**

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Статья посвящена некоторым аспектам рецепции батальных композиций Василия Верещагина в контексте российско-французских художественных и дипломатических отношений XIX в. Автор ставит перед собой задачу исторической реконструкции инцидента, имевшего место на Туркестанской выставке Верещагина в Петербурге в 1874 г. В центре этой реконструкции — стремление дать новое объяснение негативной реакции, которую батальные картины из Туркестанской серии Верещагина вызвали у генерала Кауфмана в числе прочих официальных лиц. В статье показано, что эта реакция могла иметь под собой основания, которые до сих пор не рассматривались в научной литературе о Верещагине. Отталкиваясь от сравнительного анализа батальных композиций Верещагина и Ораса Верне и принимая во внимание опыт политического взаимодействия России и Франции в первой половине — середине XIX в., автор выдвигает следующую гипотезу: сопоставление Верещагина с Верне, к которому нередко прибегали современники, на петербургской выставке 1874 г. сыграло особую роль, став формой неоднозначного дипломатического высказывания побывавшего на ней французского посла Лефло и отразив противостояние французских и российских имперских амбиций. Автор статьи предполагает, что высказывание Лефло было одним из факторов, спровоцировавших возмущение российских сановников произведениями Верещагина. Библиогр. 18 назв.

*Ключевые слова:* Василий Верещагин, Орас Верне, искусство XIX в., искусство и политика, Туркестан, русско-французские отношения.

## **THE BATTLE PAINTINGS OF VASILY VERESHCHAGIN AND HORACE VERNET IN THE CONTEXT OF RHETORICAL CONFRONTATION OF RUSSIAN AND FRENCH IMPERIAL AMBITIONS**

*M. A. Chernysheva*

St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is devoted to some aspects of Vasily Vereshchagin's reception in the context of Russian-French artistic and diplomatic relations of the 19<sup>th</sup> century. Particular attention is paid to an incident, which took place at the exhibition of Vereshchagin's Turkestan series in St. Petersburg in 1874, when General Kaufman among other officials condemned some of his battle paintings. The article is intended to reconstruct the incident and give a new explanation for this negative reaction. Through the comparative analysis of battle paintings of Vereshchagin and Horace Vernet and taking into account the political confrontation between Russia and France in the 19<sup>th</sup> century, I suggest the following hypothesis. The comparison of Vereshchagin with Vernet, which was widespread among their contemporaries, played a special role at the exhibition in 1874. Thanks to a visitor to Vereshchagin's exhibition, a French ambassador Le Flô, this comparison became a form of ambiguous diplomatic statement and reflected the opposition of French and Russian imperial ambitions. And it was one of the factors that provoked the Russian officials to criticize Vereshchagin's battle scenes. Refs 18.

*Keywords:* Vasily Vereshchagin, Horace Vernet, Art of the 19<sup>th</sup> Century, Art and Politics, Turkestan, Russian-French Relations.

В жизни художника Василия Васильевича Верещагина хорошо известен инцидент, связанный с его первой персональной выставкой в России, которая открылась в марте 1874 г. в Петербурге и на которой была показана его Туркестанская серия, посвященная недавно присоединенному к Российской империи среднеазиатскому

краю. Константин Петрович фон Кауфман, руководивший завоеванием Туркестана и ставший его первым генерал-губернатором, и Петр Николаевич Стремоухов, статский генерал и директор Азиатского департамента Министерства иностранных дел, обвинили Верещагина в том, что он некоторыми своими картинами оклеветал, по их мнению, русскую армию<sup>1</sup>. Три картины Верещагин был принужден снять с выставки. Он даже сжег их — в приступе обиды и гнева, как сообщают его первые биографы. К счастью, незадолго до этого с картин были сделаны репродукции.

Нетрудно понять, почему русским генералам не понравились две из этих картин. Одна изображает убитого русского солдата, оставленного «своими» в степи и уже окруженного хищным вороньем. Вызывающе и само название этой работы — «Забытый». Кауфман утверждал, что никогда его войско не забывало подбирать своих солдат с поля боя. Другая картина называется «Окружили, преследуют» и показывает, как посреди открытого плато небольшой русский отряд отстреливается от окружающего его врага. И хотя русские сражаются с отчаянной храбростью, поражение их предreshено. Однако третья из уничтоженных Верещагиным работ — «У крепостной стены. Вошли» — запечатлевает победу русского гарнизона Самаркандской крепости, который только что успешно отразил атаку противника. Почему же эта картина не устроила русских генералов?

Отчасти это можно объяснить тем, что она представляет войну с точки зрения тех ее реальных участников, для которых ужасы и страдания становятся каждодневным и поэтому будничным опытом, что свидетельствует не о бесчеловечности участников, а о нечеловеческой тяжести их опыта. Общеизвестно, что эту будничную трагедию или трагическую повседневность войны с беспрецедентной силой передал Лев Николаевич Толстой в «Севастопольских рассказах», которые были впервые опубликованы в 1855–1856 г. А в русской живописи это осуществил Верещагин начиная с Туркестанской серии. Но и в 1874 г., когда серия была закончена, такая трактовка войны еще не стала привычной в искусстве и встречала порой непонимание современников. Кроме того, такая трактовка войны всегда рискует идти вразрез с официальной точкой зрения и вызывает сомнения со стороны властей. Александр Николаевич Бенуа писал:

Все так были приучены к изображениям войны исключительно в виде занятого, приглаженного и розового праздника, какой-то веселой с приключениями потехи, что никому и в голову не приходило, что на самом деле дело выглядит не так. Толстой в своем «Севастополе» и в «Войне и мире» разрушил эти иллюзии, а Верещагин повторил затем в живописи то, что было сделано Толстым в литературе. Естественно, что когда вместо чистоплотных картинок Виллевалде русская публика увидела картины Верещагина, вдруг так просто, цинично разоблачившего войну и показавшего ее грязным, отвратительным, мрачным и колоссальным злодейством, то публика завопила на все лады и принялась всеми силами ненавидеть и любить такого смельчака [2, с. 284–286].

Художественные критики быстро уловили близость верещагинских и толстовских интонаций в описании войны. И Толстой, артиллерийский офицер на Крымской войне, и Верещагин, прапорщик на Туркестанской войне, побывали в самом пекле боевых действий. Как и Толстой в «Севастопольских рассказах», Верещагин в картине «У крепостной стены» отталкивается от собственного конкретного во-

<sup>1</sup> В целом Верещагин и Кауфман были единомышленниками, их связывало взаимное уважение и тесное сотрудничество. См. об этом, напр.: [1].

енного опыта. Сюжетная основа этой картины — оборона военных укреплений — имеет параллели в повествовательной канве «Севастопольских рассказов».

За героическое участие в обороне Самаркандской цитадели летом 1868 г. от войска эмира Бухарского, когда русский гарнизон был на волосок от гибели, Верещагин был награжден Георгиевским крестом четвертой степени. Оскорбленный тем, как русские генералы приняли его картину «У крепостной стены», Верещагин в письме к Владимиру Васильевичу Стасову, своему восторженному почитателю и главному художественному критику эпохи, вспоминал:

Видевши серьезную битву (за осаду у нас из 500–600 чел[овек] выбывало из строя до 220), художник сознательно решился дать другим взглянуть на отвратительные подробности войны, неизвестные и упускаемые из виду, отчасти за стуком оружия и его ближайшими результатами, отчасти за теми или другими более или менее невинными целями и целисками [3, с. 30–31].

На картине «У крепостной стены» бросается в глаза гряда мертвецов на первом плане, поодаль солдаты уносят на носилках раненых, наверху проломленной крепостной стены два солдата отдыхают, раскуривая трубку и словно не обращая внимания на следы кровавого побоища. Победу Верещагин показывает без триумфа, как давшуюся большой ценой и являющуюся звеном в длинной череде военных действий, включающей и другие победы и поражения.

Однако, на мой взгляд, неприятие русскими генералами картины Верещагина «У крепостной стены» было связано не только с тем, как она интерпретирует военную реальность Туркестана конца 1860-х годов, но и с тем, что она отмечена влиянием композиции Ораса Верне, изображающей взятие французами Малахова кургана 8 сентября 1855 г., которое определило падение Севастополя и поражение России в Крымской войне — крупнейшее военное поражение России в XIX в.

Верне стал главным батальным и национальным живописцем Франции своего поколения, прославившимся по всей Европе, включая Россию. В марте 1814 г. молодой Верне-бонапартист участвовал в тщетной защите Парижа от армии коалиции, в значительной своей части состоявшей из русских полков. Верне-баталист начинал как художник Наполеоновских войн. Шарль Бодлер, не терпевший милитаризма и национализма, был среди тех соотечественников Верне, кто питал к нему стойкую неприязнь. Бодлер иронизировал:

Этот в высшей степени *национальный* художник, чьи произведения<sup>2</sup> украшают и хижину бедного крестьянина, и мансарду беспечного студента, и гостиную самого убогого дома терпимости, и дворцы наших королей. Я хорошо знаю, что художник этот — француз, но француз во Франции, а по слухам, даже и за ее пределами есть предмет святой и священный. Именно за это я его ненавижу [4, с. 106–107].

Анатоль де Лафорж, видный политический деятель и журналист, писал о Верне по-другому, выражая общепринятое мнение, официальное и народное:

Картины Верне, составляющие летопись нашей военной славы последних тридцати лет, принесли ему огромную популярность <...> После Наполеона Верне внес самый большой вклад в прославление французской армии [5, p. 157, 160].

В Россию Верне приезжал не раз. Здесь он был принят с величайшими почестями и щедростью при дворе Николая I, завоевал дружеское расположение и особое

<sup>2</sup> Бодлер имеет в виду не сами картины Верне, а репродукции с них.

доверие русского императора, играл роль неофициального дипломатического посредника между ним и французским королем Луи-Филиппом. По заказу Николая I Верне написал несколько полотен. В 1856-м, в год завершения Крымской войны подписанием Парижского мирного договора, во Франции были опубликованы письма Верне из России и о России. На своей родине Верне был тоже приближен к правящей элите, как мало кто из его собратьев-живописцев.

Сравнение Верещагина с Верне стало таким же общим местом художественной критики, и отечественной, и зарубежной, как сравнение его с Толстым. Как и Верне, Верещагин был на родине главным батальным живописцем своего поколения. Как и Верне, Верещагин был одновременно и крупнейшим художником-ориенталистом. Как и Верне, Верещагин был политически ангажированным художником. Как и Верне, он стал знаменит далеко за пределами родины. В Париже Верещагин учился у Жана-Леона Жерома<sup>3</sup>, который на Олимпе французской академической живописи стал наследником Верне (мирно скончавшегося в 1863 г.), т. е. одним из самых успешных, самых влиятельных, самых дорогих мастеров. Эмиль Золя, скептически оценивая талант Жерома, прибегал к риторической формуле, использованной ранее Бодлером против Верне:

Нет ни одной провинциальной гостиницы, где бы на стене не висела гравюра «Дуэль после маскарада» или «Мольер, завтракающий с Людовиком XIV», в холостяцких же квартирах вы увидите «Танец Алме» и «Фрину перед ареопагом», пикантные сюжеты для мужских компаний. Более серьезная публика вывесит у себя «Ave Caesar» или «Смерть Цезаря». Господин Жером трудится на удовлетворение любого вкуса [7, p. 175].

Этот перечень репродуцированных композиций Жерома, наводняющих французские дома, кроме всего прочего, — точное указание на тот факт, что после Верне Жером превратился в самого широко репродуцируемого художника во Франции и за ее пределами. Но Жером не был баталистом. И в области батальной живописи авторитетом для Верещагина стал Верне.

В своих письмах Верещагин вскользь упоминает Верне, не вдаваясь в его характеристику. Косвенным подтверждением того, что Верещагин испытывал к Верне пиетет, можно считать чрезвычайно уважительное отношение к Верне людей, чьим мнением Верещагин дорожил, — Жерома, которого Верещагин называл крупнейшим современным мастером, и Жюль Кларети, главного среди французских художественных критиков поклонника Верещагина.

Порой критики подчеркивали сходства между Верещагиным и Верне, порой — различия. К последнему склонялся Стасов. Отдавая должное мастерству Верне и признавая, что есть некоторые основания сравнивать с ним Верещагина, Стасов противопоставлял последнего Верне как «квасному патриоту-французу, бездушно-му шикару и виртуозу» [8, с. 328]. Отдельно Стасов отмечал, что в отличие от Верещагина Верне никогда не хватало благородства, чтобы изобразить если не с сочувствием, то хотя бы без принижения побежденных [9, с. 241]. Однако в 1874 г., когда в Петербурге открылась экспозиция верещагинских произведений, в Париже была напечатана статья «Орас Верне в Санкт-Петербурге», где упоминалось о картине Верне, в которой как раз нашло отражение его благородное сочувствие к побежденным. Автором статьи был известный и чрезвычайно плодовитый писатель и исто-

<sup>3</sup> О Верещагине и Жероме см.: [6].

рик Поль Лакруа. Статья являла собой главу из еще не изданного и так и оставшегося незаконченным многотомного труда Лакруа «История жизни и царствования Николая I, российского императора», за которую он получил пенсию от русского двора. В своей статье Лакруа имеет в виду полотно, написанное Верне по заказу Николая I и изображающее подавление польского восстания 1831 г., — «Взятие русскими войсками укрепления Воли, предместья Варшавы, 25 августа 1831 года» (Санкт-Петербург, Эрмитаж). Увидев готовую картину, Николай I ответил Верне:

Вы остаетесь на стороне побежденных. В этой великолепной композиции вы показали русских победителями, но поистине прекрасную роль вы отвели полякам, представив их умирающими, как герои и мученики. Я сожалею, что эти мученики были мятежниками, и не виню вас [10, р. 323].

Возможно, главное, что сближало Верещагина с Верне на уровне общей концепции исторической живописи, — это трактовка военной истории как вершиной не только выдающимися личностями, монархами и военачальниками, но и анонимными массами, которые составляют армию. Именно в этом Теофиль Готье видел причину огромной популярности Верне, который стал не только художником королей и императоров, но и художником французского народа. Готье писал, что Верне утвердил в искусстве образ нового героя, «коллективного Ахиллеса, имя которому — полк» [11, р. 54]<sup>4</sup>. Похожее современники говорили и о Верещагине. Как известно, интерес к истории народа — это одна из главных тенденций историзма XIX в. Этот интерес проповедовал и Толстой. Однако и великому русскому писателю, и Верещагину было чуждо то, что превращало Верне из художника национального в художника-националиста и шовиниста: репрезентация «коллективного Ахиллеса» как силы, призванной наступать, побеждать и торжествовать победу.

Помимо всего прочего, Верещагину было чему поучиться у Верне в задаче построения композиции, достижения формального порядка в картине. Верещагин не уступал Верне в художественном таланте, но в начале 1870-х годов еще уступал ему в том, что можно назвать мастерством и культурой живописца. Было бы наивно буквально понимать слова Стасова: Верещагин «все до последней мелочи пишет с натуры» и гордится тем, что «ни разу не сделал ни одной копии» с художественных образцов [8, с. 335; 9, с. 224]. Верещагин, как и любой живописец, не мог не учиться на картинах других художников.

Главный в советское время специалист по творчеству Верещагина Андрей Константинович Лебедев сообщает любопытную деталь. Стремоухов публично высказал Верещагину свое возмущение его произведениями после того, как посетил Туркестанскую выставку 1874 г. в компании французского посла в Петербурге Адольфа-Шарля Леффло, который сравнил Верещагина с Верне [13, с. 126]<sup>5</sup>. Независимо от того, как Леффло на самом деле оценивал искусство Верещагина (а вряд ли эта оценка была

<sup>4</sup> Александр Иванович Тургенев, посетив мастерскую Верне в 1838 г., когда тот работал над композицией «Наполеон на параде гвардии в Тюильри», заказанной Николаем I, отметил: «Лицо каждого рядового характеристическое и носит на себе печать родины. Верне желал в этот строй собрать физиономии каждой французской провинции» [12, с. 97].

<sup>5</sup> К сожалению, Лебедев не указывает источник этой информации. Интерпретация искусства Верещагина, которой придерживается Лебедев, отвечает советским идеологическим стандартам и нуждается в пересмотре. Но нельзя отрицать того, что документальный контекст этого искусства, включая неопубликованные архивные материалы, Лебедевым изучен хорошо.

низкой, во всяком случае вскоре работы Верещагина были приняты во Франции очень хорошо и даже не без восторга), ритуальная дипломатическая вежливость требовала, чтобы по крайней мере на поверхности сравнение Верещагина с Верне было лестно для русской стороны. Однако это сравнение как будто раскрыло Стремоухову глаза на антипатриотическое, по его мнению, выступление Верещагина. Свое обвинение Стремоухов сформулировал так: «Насколько Орас Верне... прославил французскую армию, настолько [Верещагин] унизил и оклеветал русскую» [14, с. 62].

Надо добавить, что картины Верещагина, снятые под давлением военного руководства с Туркестанской выставки 1874 г. в Петербурге, благополучно присутствовали на первой персональной экспозиции его работ 1873 г. в Лондоне, которая была организована под патронажем (а следовательно, и под идеологическим контролем) Генерального штаба и Министерства иностранных дел, ибо российское правительство с согласия Верещагина рассматривало выставку его туркестанских произведений как пропагандистский ход в политике Большой игры<sup>6</sup>. Верещагин был убежденным сторонником русской экспансии в Средней Азии и в целом всегда поддерживал внешнюю политику Российской империи. Но его искусство не превращалось, как хотелось бы его официальным покровителям, в трансляцию политических идей, предлагая более сложный взгляд на мир. Отсюда обвинение Верещагина в недостатке патриотизма, хотя он всегда был настоящим патриотом.

Я предполагаю, что гнев Стремоухова против Верещагина был отчасти спровоцирован Леффо, который в разговоре с русским генералом продемонстрировал не только дипломатическую учтивость, но и дипломатическую неоднозначность суждения.

У Леффо были личные причины относиться с особым вниманием к творчеству Верне: сюжеты некоторых батальных картин Верне были связаны с яркими событиями собственной военной карьеры генерала Леффо. В молодости он отличился при взятии Константины в октябре 1837 г., которое стало одной из главных побед французской армии в Алжире при Луи-Филиппе. В 1839 г. по заказу французского короля Верне написал три огромных полотна на этот сюжет (музеи Версаля). Самое известное из них изображает разгар битвы за Константину, в которой активное участие принимают зуавы, пехотинцы французских колониальных войск, первоначально набравшиеся в Алжире из местного коренного населения. Леффо одно время командовал батальоном зуавов. Насколько роль зуавов была важна при взятии Константины, показывает фраза из письма Верне к жене из Петербурга от 12 февраля 1843 г.: «В пятницу я буду на таком же балу во дворце, где появлюсь в образе завоевателя Константины, сиречь просто зуава» [12, с. 55]. Впоследствии, в Крымской войне, зуавы вполне оправдали свой статус элитной пехоты. Малахов курган взяла именно бригада зуавов под командованием генерала Патриса Мак-Магона, который в середине 1870-х годов, когда Верещагин выставлял свою Туркестанскую серию в Петербурге, удостоился чести быть президентом Франции. Лафорж, восхищаясь «Взятием Константины» Верне, писал:

Опять они, эти бесстрашные зуавы, которые только что в Крыму вновь укрепили свою блестящую репутацию! Они идут на приступ [Константины] и в их лицах, почерневших от пороха, уже угадываются те воины, которым предназначено в будущем вселить ужас в русского солдата [5, р. 164–155].

<sup>6</sup> Об этом см.: [15].

Этот текст Лафоржа про Верне был опубликован в 1856 г., т. е. когда Верне еще не запечатлел взятие Малахова кургана, о чем Лафорж искренне сожалеет.

Как известно, одной из главных причин, побудивших Наполеона III вступить в Крымскую войну на стороне коалиции против России, была жажда реванша после поражения Наполеона I в войне с Россией. Статский советник Осип Ильич Константинов, который на Крымской войне состоял при командующем крымской армией генерале князе Михаиле Дмитриевиче Горчакове и написал историю обороны Севастополя, отмечал, что французам было важно не *занять* до предела истощенный Севастополь, откуда русское командование уже готовило отступление, а *взять* его с боем, и именно штурм Малахова кургана удовлетворил это их желание [16, с. 583]. Во Франции дорожили памятью об этой победе.

Французская общественность и сам французский император Наполеон III ждали от Верне картины, посвященной штурму Малахова кургана. Кто как не он должен был ее создать! Наполеон III обратился к Верне в письме:

Любезный Верне,

Взятие Малахова кургана явилось важнейшим событием Восточной кампании, и мне хотелось бы иметь картину достопамятного сего штурма, исполненную вашей кистью художника, способного найдостойнейшим образом запечатлеть этот славный подвиг [12, с. 121].

В 1857 г., будучи уже в преклонных летах, Верне завершил «Взятие Малахова кургана 8 сентября 1855 года» (Отён, Музей Ролена) — композицию, которая оставила в тени все другие изображения этой баталии. Картина была сразу же размножена в фоторепродукции, выполненной Робертом Джефферсоном Бингемом, главным во Франции специалистом по фотографическому воспроизведению картин. Верещагин не мог не знать об этой работе Верне, как и об его «Взятии Константины».

«У крепостной стены» Верещагина не имеет ничего общего с воинственным энтузиазмом «Взятия Малахова кургана» и особенно «Взятия Константины» Верне. Но в некоторых иконографических мотивах и в общей композиционной структуре уничтоженной верещагинской картины можно уловить отзвуки этих двух знаменитых полотен французского мастера. Как и Верне во «Взятии Константины», Верещагин изображает полуразрушенную каменную крепостную стену, уходящую в перспективном сокращении вдаль. У Верне к пролому в стене карабкается наступающее войско. У Верещагина из пролома в стене сползает гряда трупов. «Взятие Малахова кургана» Верне — образ менее помпезный, чем его же «Взятие Константины». Это сцена, в которой каменным укреплениям, а главное, человеческим ресурсам нанесен ущерб гораздо более страшный. Перед нами не укрепления, а земляной холм, не столько войско, сколько гряда убитых и раненых, в которой перемешаны неприятели — французы и русские. Уцелевшие здесь составляют абсолютное меньшинство. Пьедесталом для водружаемого на вершине холма французского знамени выступает насыпь из тел. Хотя в битве за Малахов курган потери французов в несколько раз уступали колоссальным потерям русских, они были не шуточны, и Константинов не без оснований ставит вопрос о том, окупилась ли эта жертва французской армии удовольствием взять, а не занять Севастополь. Во всяком случае, никогда раньше Верне, пожалуй, не показывал французские военные потери столь чудовищными, предвосхищая суровую правдивость художника Вере-

щагина. На картине «У крепостной стены» Верещагина в гряде убитых и раненых также перемешаны неприятели — русские и воины эмира Бухарского. И гряду этих тел также венчает знамя.

Верне интересовал Верещагина не как шовинист и певец славы французского оружия, а как умелый живописец-баталист. Не националистическая идеология, а формальное построение картин Верне вдохновляли Верещагина. И если «Взятие Малахова кургана» Верне в какой-то степени повлияло на композиционно-иконографический замысел «У крепостной стены» Верещагина, это, разумеется, не превращало работу последнего в умышленное напоминание о победе, которую французская армия одержала над армией русской.

Можно не сомневаться, что это прекрасно понимал французский генерал Леффо. Вряд ли это не понимал и русский генерал Стремоухов. Но Леффо, особенно в 60-летний юбилей взятия Парижа войсками антинаполеоновской коалиции, а также после недавнего сокрушительного и унижительного поражения французов во Франко-прусской войне 1870–1871 гг., тоже увенчавшейся падением Парижа, было приятно вспомнить о штурме Малахова кургана. А Стремоухову, особенно в преддверии 20-летнего юбилея падения Севастополя, было неприятно об этом вспоминать.

Предположим, что дипломатически неоднозначное высказывание посла Леффо в разговоре со Стремоуховым на Туркестанской выставке 1874 г. в Петербурге было услышано как-то так: «Ваш Верещагин — превосходный художник. Его можно назвать русским Верне. Я участвовал в сражении за Константинопол, которое запечатлел Верне. И вы, конечно, помните его поздний шедевр “Взятие Малахова кургана”: там также изображены наши brave зуавы. В картине Верещагина “У крепостной стены” есть что-то от этих знаменитых работ нашего мастера».

Дипломатический механизм этого воображаемого разговора можно сопоставить с тем, который описан Толстым в романе «Война и мир» в известном диалоге генерал-адъютанта Балашева с Наполеоном Бонапартом в июне 1812 г. Перейдя Неман, Наполеон уже предвкушает триумфальный путь на Москву и спрашивает о ней Балашева. А тот, рассказывая о Москве, осторожно и мудро замечает, что не все пути триумфальны.

— Сколько жителей в Москве, сколько домов? Правда ли, что Moscou называют Moscou la sainte? Сколько церквей в Moscou? — спрашивал он.

И на ответ, что церквей более двухсот, он сказал:

— К чему такая бездна церквей?

— Русские очень набожны, — отвечал Балашев.

— Впрочем, большое количество монастырей и церквей есть всегда признак отсталости народа, — сказал Наполеон, оглядываясь на Коленкура за оценкой этого суждения.

Балашев почтительно позволил себе не согласиться с мнением французского императора.

— У каждой страны свои нравы, — сказал он.

— Но уже нигде в Европе нет ничего подобного, — сказал Наполеон.

— Прошу извинения у вашего величества, — сказал Балашев, — кроме России, есть еще Испания, где также много церквей и монастырей.

Этот ответ Балашева, намекавший на недавнее поражение французов в Испании, был высоко оценен впоследствии, по рассказам Балашева, при дворе императора Александра [17, с. 29].

Так и посол Лефло, посетивший в 1874 г. выставку, которая, по ожиданию русского генералитета, должна была прославлять военные успехи Российской империи в Средней Азии, не отказал себе, возможно, в удовольствии несколько охладить упоение русских этими успехами, намекнув на то, что они не всегда одерживали победы на поле брани. Надо подчеркнуть, что с начала 1870-х годов Туркестан был главной темой российского колониального дискурса. Туркестанская тематика широко освещалась в ряде публикаций и выставок<sup>7</sup>. Завоевание и европейская модернизация Туркестана стали важной компенсацией поражения России в Крымской войне. Представленные на Туркестанской выставке Верещагина произведения и вне их сравнения с холстами Верне безусловно служили апофеозу русского оружия. Однако это сравнение, к которому прибегнул Лефло, вносило и изящество, и остроту, и конкретику в общее соображение о том, что военная фортуна изменчива.

### Литература

1. Чернышева М. Новый взгляд на феномен реализма: о фотографическом проекте художника Верещагина и генерала Кауфмана // *Ab Imperio*. 2015. № 4. С. 379–413.
2. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1999. 448 с.
3. Василий Васильевич Верещагин. Избранные письма. М.: Изобразительное искусство, 1981. 287 с.
4. Бодлер Ш. Салон 1846 года // Шарль Бодлер об искусстве: Пер. с фр. М.: Искусство, 1986. 424 с.
5. *La Forge Anatole de*. Horace Vernet // *La Forge Anatole de*. La peinture contemporaine en France. Paris: Amyot, 1856. P. 155–177.
6. Chernysheva M. “The Russian Gérôme”? Vereshchagin as a Painter of Turkestan // *RIHA Journal*. 2014 (Jul-Sep). URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jul-sep/chernysheva-vereshchagin> (дата обращения: 03.04.2015).
7. Lin-Renié P. Working in The Era of Industrial Reproduction // Des Cars L. et al. *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: exh. cat.* Paris: Skira; Flammarion, 2010. P. 173–182.
8. Стасов В. В. Мастерская Верещагина // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 325–336.
9. Стасов В. В. Василий Васильевич Верещагин // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 2. С. 214–266.
10. Lacroix P. Horace Vernet à Saint-Petersbourg // *L'Artiste. Histoire de l'art contemporain*. 1874. Nouvelle période. T. 1. P. 317–323.
11. Puymège G de. Chauvin and Chauvinism: In Search of a Myth // *History and Memory*. 1994. Vol. 6. N 1. P. 35–72.
12. Верне О. При дворе Николая I. Письма из Петербурга. 1842–1843: Пер. с фр. М.: РОССПЭН, 2008. 176 с.
13. Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842–1904. М.: Искусство, 1972. 395 с.
14. Булгаков Ф. В. В. Верещагин и его произведения. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1905. 198 с.
15. Medvedev N. The contradictions in Vereshchagin's Turkestan series: Visualizing the Russian Empire and its Others: Ph.D. in Art History. Los Angeles: University of California, 2009. 303 p.
16. Константинов О. И. Штурм Малахова кургана 27-го и 28-го августа 1855 г. // *Русская старина*. 1875. Т. 14. № 11. С. 569–586.
17. Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Художественная литература, 1979. Т. 3–4. 640 с.
18. Gorshenina S. La construction d'une image «savante» du Turkestan russe lors des premières expositions «coloniales» dans l'empire russe: analyse d'une technologie culturelle du pouvoir // *Le Turkestan russe: Une colonie comme les autres?* / eds. S. Abashin and S. Gorshenina. Tashkent; Paris: IFEAC, 2009. P. 133–178.

<sup>7</sup> См. об этом: [18].

**Для цитирования:** Чернышева М. А. Батальные картины Василия Верещагина и Ораса Верне в контексте риторического противостояния российских и французских имперских амбиций // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 60–69. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.305

## References

1. Chernysheva M. Novyi vzgliad na fenomen realizma: o fotograficheskom proekte khudozhnika Vereshchagina i generala Kaufmana [A New Take on the Phenomenon of Realism: The Photographic Project of the Painter Vereshchagin and General Kaufman]. *Ab Imperio*, 2015, no. 4, pp. 379–413. (In Russian)
2. Benua A. *Istoriia russkoi zhivopisi v XIX veke* [The History of Russian Painting in the XIX Century]. Moscow, Respublika Publ., 1999. 448 p. (In Russian)
3. *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin. Izbrannye pis'ma* [Vasily Vasilyevich Vereshchagin. Selected Letters]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1981, 287 p. (In Russian)
4. Bodler Sh. Salon 1846 goda [Salon of 1846]. *Sharl' Bodler ob iskusstve* [Charles Baudelaire on Art]: Transl. from French. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 424 p. (In Russian)
5. La Forge Anatole de. Horace Vernet. *La Forge Anatole de. La peinture contemporaine en France*. Paris, Amyot, 1856, pp. 155–177.
6. Chernysheva M. “The Russian Gérôme”? Vereshchagin as a Painter of Turkestan. *RIHA Journal*. 2014 (Jul-Sep). Available at: <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jul-sep/chernysheva-vereshchagin> (accessed 03.04.2015).
7. Lin-Renié P. Working in The Era of Industrial Reproduction. *Des Cars L. et al. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: exh. cat.* Paris, Skira, Flammarion, 2010, pp. 173–182.
8. Stasov V. V. Masterskaia Vereshchagina [Vereshchagin's Studio]. *Stasov V. V. Izbrannye sochineniia* [Stasov V. Selected works]: in 3 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, vol. 1, pp. 325–336. (In Russian)
9. Stasov V. V. Vasilii Vasil'evich Vereshchagin [Vasily Vasilyevich Vereshchagin]. *Stasov V. V. Izbrannye sochineniia* [Stasov V. Selected works]: in 3 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, vol. 2, pp. 214–266. (In Russian)
10. Lacroix P. Horace Vernet à Saint-Petersbourg. *L'Artiste. Histoire de l'art contemporain. 1874. Nouvelle période*, vol. 1, pp. 317–323.
11. Puymège G de. Chauvin and Chauvinism: In Search of a Myth. *History and Memory*, 1994, vol. 6, no. 1, pp. 35–72.
12. Verne O. *Pri dvore Nikolaia I. Pis'ma iz Peterburga. 1842–1843* [At the Court of Nicholas I. Letters from St. Petersburg. 1842–1843]: Transl. from French. Moscow, ROSSPEN Publ., 2008, 176 p. (In Russian)
13. Lebedev A. K. *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin. Zhizn' i tvorchestvo. 1842–1904* [Vasily Vasilyevich Vereshchagin: Life and Work 1842–1904]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 395 p. (In Russian)
14. Bulgakov F. V. *V. V. Vereshchagin i ego proizvedeniia* [Vereshchagin and his Works]. St. Petersburg, Tip. A. S. Suvorina, 1905, 198 p. (In Russian)
15. Medvedev N. *The contradictions in Vereshchagin's Turkestan series: Visualizing the Russian Empire and its Others*: PhD in Art History. Los Angeles, University of California, 2009, 303 p.
16. Konstantinov O. I. Shturm Malakhova kurgana 27-go i 28-go avgusta 1855 g. [The Battle of Malakoff on 27th and 28th of August 1855]. *Russkaia starina*, 1875, vol. 14, no. 11, pp. 569–586. (In Russian)
17. Tolstoi L. N. *Voina i mir* [War and Peace]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1979, vol. 3–4, 640 p. (In Russian)
18. Gorshenina S. La construction d'une image «savante» du Turkestan russe lors des premières expositions «coloniales» dans l'empire russe: analyse d'une technologie culturelle du pouvoir. *Le Turkestan russe: Une colonie comme les autres?* Eds S. Abashin and S. Gorshenina. Tashkent, Paris, IFEAC, 2009, pp. 133–178.

**For citation:** Chernysheva M. A. The battle paintings of Vasily Vereshchagin and Horace Vernet in the Context of Rhetorical Confrontation of Russian and French Imperial Ambitions. *Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15. Arts*, 2016, issue 3, pp. 60–69. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.305

Статья поступила в редакцию 15 мая 2016 г.

## Контактная информация:

Чернышева Мария Александровна — кандидат искусствоведения; [mariachernysheva@mail.ru](mailto:mariachernysheva@mail.ru)  
Chernysheva Maria A. — PhD; [mariachernysheva@mail.ru](mailto:mariachernysheva@mail.ru)