



* На выставке экспонируются работы из собраний главных государственных музеев России, Украины, Армении и Узбекистана, а также из частных коллекций Москвы и Лондона.

▲ Алексей ИСУПОВ
Восточное кафе
1914–1921
Фанера, темпера,
позолота, 79,5 × 64,5
Государственный музей
искусств Республики
Каракалпакстан
им. И.В.Савицкого, Нукус

▲ Alexei ISSUPOV
Oriental Teahouse
1914–1921
Tempera on multiplex
79.5 × 64.5 cm
State Museum of the
Republic of Karakalpakstan
named after I.V.Savitsky,
Nukus

¹ Питер Савердам (1597–1665) – голландский художник, автор изображений протестантских церквей и их аскетичных интерьеров, основанных на точных чертежах и зачастую воплощавшихся в жизнь спустя годы.

Июна Кутейникова

Художественная история русского ориентализма

Грандиозная выставка произведений русской ориенталистской живописи*, проходящая в Нидерландах, продолжает замечательную традицию Гронингенского музея – традицию восполнения (причем в наиболее убедительной форме) многолетних пробелов в исследовании малоизвестных тем в русской живописи и в организации всеобъемлющих, сложных по структуре экспозиций. Появление впечатляющих ориентальных полотен российских мастеров было в свое время откликом на художественные поиски их западных коллег, и нынешняя выставка в Гронингене – это, по сути, возвращение российской ориенталистики в европейский контекст.

Термин «ориентализм» используется с начала XIX века для обозначения жанра живописи, родившегося во Франции и ориентированного в основном на отображение ближневосточных и североафриканских сюжетов. Он получил развитие в работах художников Великобритании и других европейских стран. Наиболее известны французские и британские ориенталисты, однако среди приверженцев восточной тематики была и значительная группа русских живописцев, среди них – несколько будущих передвижников и «академистов». Жанр стал столь популярным, что его последователи появились в нескольких крупных художественных центрах России помимо Императорской Академии художеств. Работы ориенталистов объединяет скорее тематика, нежели география или стиль. Они отнюдь не представляют собой некую «школу». Тем не менее тематический анализ произведений этих мастеров должен быть дополнен стилистическим, поскольку творчество многих художников, черпавших вдохновение в Востоке, стало ответом на интеллектуальные, визуальные и политические вызовы эпохи. Благодаря своему необычайно долгому существованию русский ориентализм прошел через множество периодов, их можно анализировать с точки зрения географии, политики, тематики, стиля, идеологии, этнической и национальной принадлежности. Кроме того, многие русские художники занимались и другими видами искусства (живописью, театром, дизайном, архитектурой, фотографией, музыкой, литературой), что

в свою очередь повлияло на их ориенталистские произведения.

Русская академическая школа XIX века рассматривала ориентализм как направление, граничащее с историзмом, искусством на античные или мифологические темы. Многим художникам удалось найти в этом жанре беспрецедентную широту возможностей для личного самовыражения. Некоторые из них первоначально находились под влиянием английских (Фредерик Лейтон, Томас Седдон, Дэвид Робертс) и французских (Жан-Леон Жером, Жан Жозеф Бенжамен Констан, Эжен Алексис Жирарде) ориенталистов, но вскоре выработали собственный стиль и философскую позицию.

На протяжении всего XIX столетия русский ориентализм сохранялся как положительное в целом изображение Востока. В искусствоведении этот термин остался свободным от оценочных коннотаций, несмотря на то, что произведения русских ориенталистов встречали как безоговорочное признание, так и крайнее неодобрение со стороны критиков.

До какой степени различные виды искусства созвучны политической атмосфере, культурному и социальному контексту? Отражают ли изобразительное искусство и литература России ее культурное превосходство над соседями? Как следует понимать «завоевание Востока» на фоне духовного и художественнического паломничества в Святую Землю? Применим ли к ориенталистским картинам термин «критический реализм»? Правомерно ли срав-

нение русского ориентализма с европейским? Каковы его идеологические установки и этнические корни? Именно на эти вопросы пытается дать ответы выставка в Гронингенском музее. Чем более разнообразными предстают образы Востока на картинах русских мастеров, тем более очевидными становятся изменения, которые имели место в самой России. Взгляд на историю страны XIX века с позиций ее ориенталистского искусства означал бы свежую оценку взаимоотношений России как с Западом, так и с Востоком.

Первая часть экспозиции посвящена художникам, отразившим свои впечатления от встречи с восточными и южными соседями России. Выставка в Гронингене прослеживает развитие ориенталистского движения от самых его истоков, берущих начало в богатой событиями истории взаимоотношений с Востоком (обращает на себя внимание великолепный реализм Василия Смирнова и исторические аллегории Николая Шустова), до личного опыта службы на южных границах Российской империи Христиана Гейслера, Николая Каразина, Василия Поленова, Василия Верещагина, Ивана Казанова и Михаила Белаевского. Эти художники принимали участие в экспедициях и военных кампаниях, создавая визуальную летопись истории. Другие же – Павел Кузнецов, Сергей Светославский, Алексей Исупов – были очарованы восточной мифологией. Лев Буре стал своего рода Питером Санредамом! XX века, изображая полные покоя и поэзии архитектурные памятники



Inessa Kuteinikova

Russia's Artistic Orientalist History

The monumental exhibition of Russian Orientalist paintings from the principal museums of Russia, Ukraine, Armenia and Uzbekistan (with a small part from private collections in Moscow and London) continues the remarkable tradition of the Groningen Museum in the Netherlands in filling a longstanding gap – and filling it most satisfyingly – in researching lesser-known Russian themes and mounting a comprehensive and highly sophisticated exhibition. As we gaze at these impressive canvases in a European setting, we find ourselves confronted by an adapted genre brought back into the milieu of the original.

What is Russian Orientalism? Indeed, the form was so popular that its practitioners emerged in several major Russian art centres outside the Imperial Academy of Arts. It has been rightly said that all of these painters were united thematically rather than stylistically, or geographically: in no sense do they constitute a “school”.

Yet they require stylistic analysis as much as thematic, for many of the artists drawing inspiration from the East were stimulated intellectually, visually and politically. Moreover, the extraordinary long life of Russian Orientalism ensured that it passed through a variety of phases, which can be demarcated by geography, politics, subject matter, style, ideology, ethnic and national affiliations. Besides,

many of the Russian artists had associations with other art forms (such as architecture, crafts, literature, theatre or photography), which in turn influenced their eastern experiences.

Although in the 19th century Russian academic school Orientalism was considered as important subject for painting as history, antiquity, or mythology, Russian painters reinvigorated the subject and found in it an unprecedented breadth of opportunity for individual expression. Only a few were originally influenced by the British (Frederic Leighton, Thomas Seddon, and David Roberts) or French artists (Jean-Léon Gerome, Jean Joseph Benjamin-Constant, and Eugène Alexis Girardet), but those who were soon parted company both stylistically and philosophically.

Russian Orientalism survived as a generally positive description of the period with interests in the East throughout the 19th century. In art historical circles it also remained a relatively value-free term, although the work of the Russian Orientalists experienced, from an aesthetic as well as an ideological standpoint, extremes of critical acclaim and disapproval.

To what extent do the various arts stay in tune with their political environment, cultural and social context? How did the challenge and developments in the visual arts and literature tackle the issues of Russia's superiority and inferiority? What, for instance, are we to make of the conquest of “Orientals by Orientals” when set against the spiritual and artistic pilgrimages to the Holy Land? Can we apply the term “critical realism” to the Orientalist paintings? Where does the European equivalent emerge, and then exhaust itself, here? What are the ideological commitments and the ethnic roots of Russian Orientalism? These are a few of the questions which the Groningen exhibition touches upon. The more we see how the image of the Orient varies in Russian representations of the 19th century, the more we must acknowledge the variability of Russia itself. Reassessing Russia's 19th century “Oriental” past along the lines of its Oriental art, would have meant a fresh appraisal of Russia's links with the East and West.

Taking a broad view on this subject, the Groningen exhibition traces the development of the movement from its origins in the sumptuous realism of Vasily Smirnov and Nikolai Shustov's historical allegories, through the first-hand experience with Russia's southern frontiers of Christian Heisler, Nikolai Karazin, Vasily Polenov, Vasily Vereshchagin, Ivan Kazakov and Mikhail Belaevsky. These artists took part in the early Imperial expeditions, participated in the 19th-century military campaigns, and turned themselves into visual chronologists of history; others were attracted by the allure and resonance of the myth of the Orient, such as Pavel Kuznetsov, Sergei Svitoslavsky and Alexei Issupov. Lev Boure became a 20th-century equivalent of Peter Saenredam¹, capturing the serenity and poetry of the monuments and mausoleums in his native Samarkand. Their finest works served to immortalize the East and inspired the following generation of Russian artists to explore and record the beauty, danger, mystery and adventure of the recently-conquered Russian territories. The first part of the exhibition is about artists rendering their encounters with Russia's eastern and southern neighbours and their heritage.

While discussing the works produced by artists who visited the Orient, the Groningen show does not overlook those artists who grew up there, and their completely different setting and vision, principles and traditions. Grigory Sharabachian, Vardges Surenyanc, Niko Pirosmanshivili, Martiros Saryan. Many of them set out to discover echoes of a world they had grown up in but had lost. The Caucasus offered opportunities to these artists for a long continuation of the tradition of the picturesque (as in the work of Saryan and Sharabachian) and an interest in the traditional and spectacular, pursued by artists

as varied as Vardges Surenyanc, Hovhannes Hovnatanyan and Niko Pirosmanshivili; the last of these painted a strikingly innovative series of oil paintings which earned him an extensive interest among Abstract Expressionists and Fauvists. He could also be termed a leading primitivist.

Nevertheless, 20th-century artists still turned to Central Asia. Kuznetsov and Svitoslavsky both traveled there, developing their sense of colour and ethnographic setting. There are many reasons to think about the new generations of Orientalists on the centenary of their journeys to Turkestan. Among them is their ability to see. Alexander Nikolaev (Ustomumin), Nikolai Karakhan, Alexander Volkov had an almost superhuman ability to perceive reality. It was Volkov's genius that brought the Russian audience face to face with the new Central Asia. What the artists like him and Nikolai Kharakhan attempted to demonstrate was a social history of Russian Orientalism. Nikolaev's artistic and personal interest in the Orient far transcends the grandeur and historicism of the 19th-century school: in every work the artist looked for spiritual inspiration and evocation which puzzles the viewer unfamiliar with the personal history of Nikolaev's life. By portraying the decayed and backward civilizations of Turkestan, he refers them to the economic, cultural and political transformations of history. Several Russian collections, together with a distinct selection of paintings from the National Gallery of Armenia, the Saryan House Museum in Yerevan in addition to the “Uzbek” school of painting from the Tashkent Art Museum, the Savitsky Museum in Nukus and Samarkand Art Museum formed part of the exhibition.

Painting is usually believed to touch the aesthetic sphere more fully than photography, although certain failures in the

Е.Е.ЛАНЦЕРЕ
Народы России
1916–1917
Панно для зала
Правления Московско-
Казанской железной
дороги
Холст, темпера
130 × 720
ГТГ

Evgeny LANCERAY
The Peoples of Russia
1916–1917
Mural for the conference
hall of the Board
of Directors of
the Moscow-Kazan
Railway Station
Tempera on canvas
130 × 720 cm
Tret'yakov Gallery

documentary role of painting can betray the limited knowledge of the Russian artists working in foreign places, and our understanding of them. The rare vintage photos – courtesy of the Russian Ethnographic Museum in St. Petersburg – by Samuil Dudin, Alexander Serzhputovsky and Danish photographer Torvald Mitreiter (he worked for the Imperial court) fill the lacuna.

As previously mentioned, many Russian practitioners of Orientalism were interested in more than one art, including painting, theatre and design, architecture and photography, music, literature and the applied arts. This is especially true of the “World of Art” group who received an ambitious project from the hands of the equally ambitious chairman of the Russian railways Nikolai von Meck in 1913 to design the interiors of the newly-built Kazan Station in Moscow (designed by the architect Alexei Shchusev). They were interested in new languages, literature, religions, philosophy, and the decorative arts and social life of the East. They were not only eclectic in their approach to Oriental art, but also massively eclectic in their response to Oriental cultures. Perhaps their fundamental innovation in their representations of the East in the heart of the Orthodox Russian capital lies in the imagery chosen for the station's restaurant and conference hall, on which Lanceray worked for 20 years. His was the first project in which almost all the known cultures and resources of the new Soviet Empire were made available in mural paintings. A full understanding of the Russian artistic Orient can only come from this heterogeneous material, however audacious the approach may be. This is perhaps the prime rationale for this complex exhibition and is particularly timely from a variety of different disciplinary standpoints, which purport to offer insights into 19th-

¹ Peter Saenredam (1597–1665), the Dutch painter of churches and their austere interiors, based on precise perspective drawings and often executed years after.



century and early 20th-century Russian culture and its conflicting views on Orientalism, imperialism and nationalism.

The exhibition's central figures

While the rule of reason prevailed in the West, irrationality and barbarism were seen to reign supreme in the East. This dualism was the basis of the artwork of the quintessentially Russian painter Vasily Vereshchagin, who is often thought of as an active and moral chronicler of Russian history. Like his teacher Jean-Leon Gerome, he led a double life: a painter and soldier on the one hand, and a political controversialist on the other. The similarities go further. Some are superficial but noteworthy: like Gerome, Vereshchagin addresses his academic peers in a clear imperious painterly style while making vast, spectacular and sharply argued polemical works for a wider public. However, Vereshchagin has always been closer to the centre of events than Gerome. He was widely seen not quite as the painter-in-exile of the Russian government, but certainly as something like its moral conscience. In the field of Russian foreign politics (in Crimea, the Caucasus, the Balkans and Turkestan) Vereshchagin exercised all the indignation that an acute citizen could. Such indignation raised deep questions about the role of moral conscience in Imperial Russia. The fact that the Russian Empire had made several significant political advances towards its eastern and southern neighbours since the late 18th-century is hard to overlook. At the same time it was thought that Russia had a specific civilizing mission in Asia. The eminent Russian historian of Asia, Vasily Grigoriev believed that "we are called on to protect their people from the destructive influence of Nature itself,

В.Д.ПОЛЕНОВ
На Тивериадском (Генисаретском) озере. 1888
Холст, масло
79 × 158
ГТГ

Vasily POLENOV
On Lake Tiberias (Sea of Galilee). 1888
Oil on canvas
79 × 158 cm
Tretyakov Gallery

А.А.РОЛЛЕР ▶
Сады Черномора
1842
Эскиз декорации для оперы М.Глинки «Руслан и Людмила» (Большой Театр, СПб)
Холст, масло
45,5 × 61
ГЦТМ им. А.А.Бахрушина

Andrei ROLLER ▶
The Gardens of Chernomor. 1842
Sketch of set design for the opera "Ruslan and Liudmila" by Mikhail Glinka, the Bolshoi Theatre, St Petersburg
Oil on canvas
45.5 × 61 cm
Bakhrushin State Theatrical Museum, Moscow

hunger, cold and sickness... to put these people's lives in order, having taught these rude children of the forests and deserts to acknowledge the beneficent power of civilizing laws. We are called on to enlighten these peoples with religion and science"². There were plenty of critics in Vereshchagin's time who claimed that the artist's polemical painterly style was an attack on Russian political affairs. Artistically, he is committed to an open discussion on the basis that viewers assume the artist's sincerity. Polemically, he treats his conservative opponents as creatures who have crawled out of the swamps of the Russian bourgeoisie.

At the time of being hired by General Konstantin Petrovich von Kaufman, the Tsar's new governor-general of Turkestan, the artist told a friend that he "had no passionate love for the East, God forbid! I studied in the East because I was freer there ... than in the West. Instead of a Parisian garret or some room ... on Vasilievsky Island, I had a Kyrgyz yurt."³

The secret of Vereshchagin's appeal is that he saw himself in what now seems almost an old-fashioned way as a voice of conscience, someone who remembers injustice, who speaks for those who can no longer speak for themselves. It is as if there are questions the historian is not permitted to ask, but the artist is capable of answering.

Vereshchagin was always personally reticent. He distinguishes with perhaps implausible sharpness between our personal and private feelings about the course of history that Russia had chosen from the 1770s onwards, and confirms with his work that we have an obligation to explain in a variety of ways the vividness of the reality we see around ourselves and what we are obliged to feel as citizens.

Vereshchagin's Turkestan types, whether they be young children, women, strong-headed men, or the old with their dark faces, cannot age. Vereshchagin's characters appear to take a fatalistic pride in the historical swirl of events envisioned for them by their creator and inspired by a tragic history. The eyes of Vereshchagin's sitters as they stare at us from his pictures suggest that, like the blind Tiresias, they have "foresuffered" all.

In his disturbing "Barbarians" series he presented history as the naked land of Mephistopheles, yet it had a lyricism, mercy and tenderness rarely to be found in his other paintings. The amazed interest he once took in the human vulnerability and strength of his sitters has been replaced by an appalled horror at their condition. Within all the portraits in which the local Turkestan people make their powerful appearance, there is always something heroic about them.

Vereshchagin's contemporary Vasily Polenov's landscapes and architectural scenes of the Holy Land were made as a souvenir of a tour and a pilgrimage from Crimea to Jerusalem, an itinerary typical of the time. Polenov clearly presents the locations of his pictures as a place of gathering for spiritual contemplation; his paintings of scenes of heavenly calm are strikingly varied, juxtaposing the human and the divine (without their exactly intermingling), but also bringing together a variety of Jewish, Christian and Arab motives. The tone of a seemingly-untouched landscape is only

² V. Grigoriev, quoted in: *Bassin M. Imperial Visions: Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East 1840-65.* Cambridge, 1990. P. 54.

³ *Lebedev, A.K. Vasily Vereshchagin.* Moscow, 1972. P. 54.

и мавзолей родного Самарканда. Лучшие работы этих мастеров послужили увековечиванию Востока и вдохновили следующее поколение русских живописцев на постижение красот, опасностей, тайн и приключений на недавно завоеванных Россией территориях.

Устроители Гронингенской выставки не упустили из виду и творчество художников, выросших на Востоке: в их работах явственно прочитываются особое мировосприятие и национальные традиции. Многие из них видели цель в поиске отголосков мира, в котором они родились и который утратили. Кавказ открывал перед этими мастерами возможности продолжения традиции живописания Востока (как в работах Мартироса Сарьяна и Григория Шарбабчяна) и формирования интереса к его обычаям и колористическому великолепию. Все это нашло воплощение в творчестве таких разных художников, как Вардгес Суренянц, Ованес Овнатянян, Нико Пиросманишвили.

В.В.ВЕРЕЩАГИН
Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше. 1865
Бумага, черный и итальянский карандаши, белла, растушка. 72 × 91,5
ГТГ

Vasily VERESHCHAGIN
Procession Celebrating Muharram in Shusha
1865
Black pencil, white blending stump on paper
72 x 91.5 cm
Tretyakov Gallery





П.В.КУЗНЕЦОВ
В степи за работой.
Стрижка овец. 1913
Холст, темпера
94,5 × 104,5
ГТГ

Pavel KUZNETSOV
Working in the Steppe.
Sheep Shearing. 1913
Tempera on canvas
94.5 × 104.5 cm
Tret'yakov Gallery



Нико
ПИРОСМАНИШВИЛИ
Кутеж. 1905–1907
Клеенка, масло
113 × 177
ГМБ

Niko PIROSMANISHVILI
Feast. 1905–1907
Oil on oilcloth
113 × 177 cm
Museum of Oriental Art,
Moscow

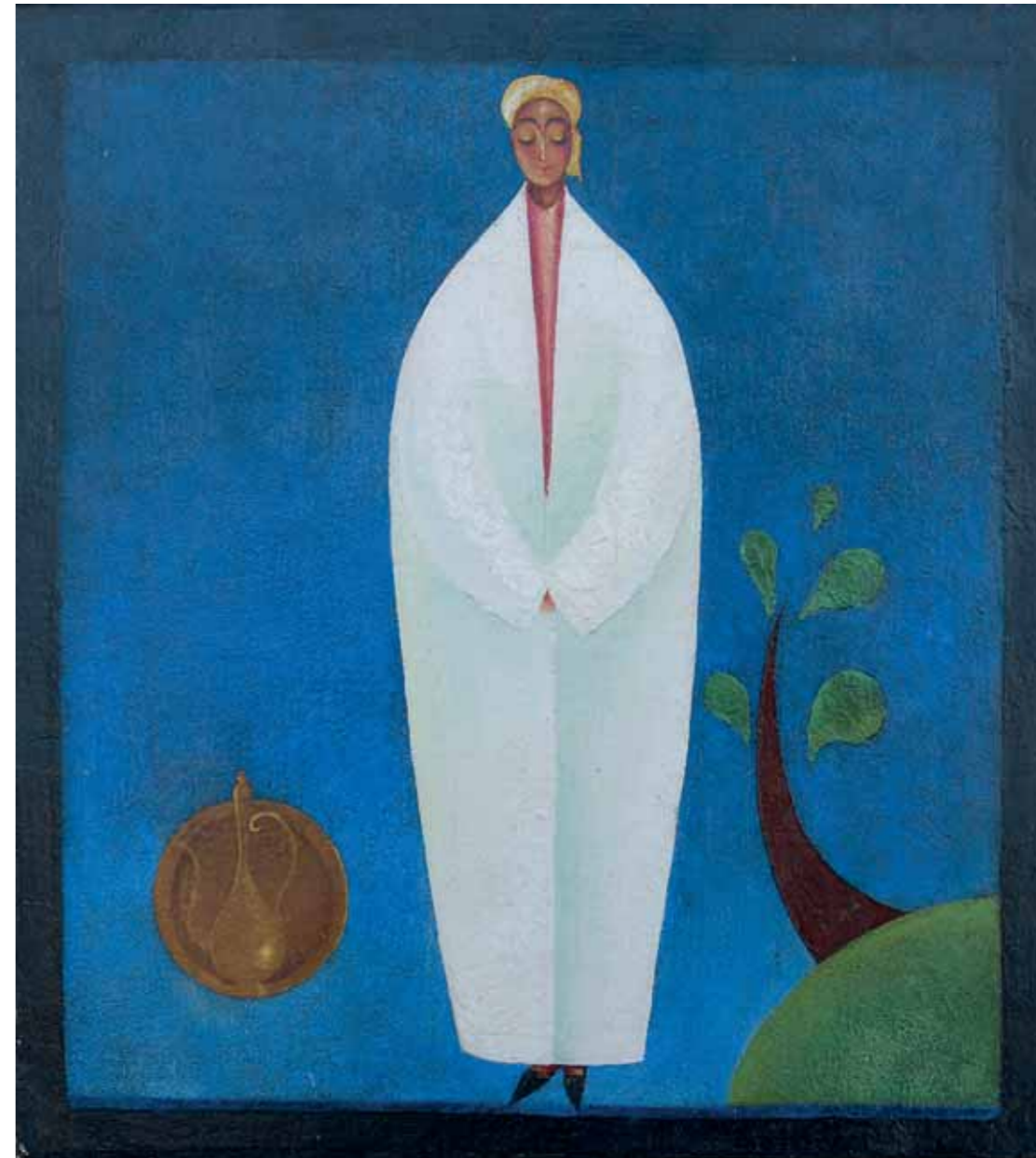
Последний создавал поражающие своей новизной серии картин, которые сделали его одним из самых ярких примитивистов, приковавших внимание абстрактных экспрессионистов и фовистов.

Художники XX века вновь обратились к Центральной Азии. Спустя столетие после своих предшественников Кузнецов, Светославский и другие мастера отправлялись в путешествия по Киргизии и Туркестанским степям, развивая тем самым свое чувство цвета и внимание к этнографическим деталям. Александр Николаев (Усто-Мумин), Николай Карахан и Александр Волков обладали в этом отношении необыкновенными способностями. Именно гений Волкова дал возможность русскому зрителю встретиться лицом к лицу с новой Средней Азией. Волков и Карахан представили то, что можно было бы назвать социальной историей, а это новый взгляд на русский ориентализм. Творческий и сугубо личный интерес Николаева к Востоку заметно превышает все, что было характерно для ориенталистской школы XIX века. Изображая пришедшие в упадок цивилизации Туркестана, он связывает их с экономическими, культурными и политическими преобразованиями в его истории.

Эту часть экспозиции составили картины из Государственной галереи Армении, Дома-музея Мартироса Сарьяна в Ереване, Государственного музея искусств Узбекистана в Ташкенте, Государственного музея искусств им. И.В.Савицкого в Нукусе и Самаркандского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, а также произведения из нескольких российских коллекций.

Считается, что в эстетическом отношении живопись превосходит фотографии, однако та способна восполнить неточности и преувеличения, неизбежные в творчестве художника. Возможные пробелы восполнили редкие фотографии из альбомов Самуила Дудина, Александра Сержпутовского, датчанина Торвальда Митрейтера, успешно работавшего при царском дворе (из коллекции Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге).

Как уже упоминалось, многие русские ориенталисты были сведущи в нескольких видах искусства. Это помогло представителям объединения «Мир искусства», получившим в 1913 году заказ от председателя правления Московско-Казанской железной дороги Николая фон Мекка спроектировать интерьеры Казанского вокзала в Москве, строившегося по проекту Алексея Щусева. Это был необычный и амбициозный проект. Диапазон интересов участников объединения был весьма широк — языки, литература, религия, философия,



А.В.НИКОЛАЕВ
(Усто-Мумин)
Жених. 1923
Холст, масло
24,3 × 22,8
Государственный музей
искусств Республики
Каракалпакстан
им. И.В.Савицкого,
Нукусе

Alexander NIKOLAEV
(Usto-Mumin)
The Bridegroom. 1923
Oil on canvas
24.3 × 22.8 cm
State Museum of the
Republic of Karakalpakstan
named after I.V.Savitsky,
Nukus

декоративно-прикладное искусство, — а восточную культуру они воспринимали чрезвычайно эклектично. В итоге Восток оказался представлен в самом центре православной столицы с наибольшей полнотой в росписях Евгения Лансера для интерьеров вокзального ресторана и конференц-зала. Над их завершением художник работал 20 лет. Это был первый проект, в котором почти все известные сведения о культуре новой Советской империи отобразились в настенной росписи. Именно этот гетерогенный материал позволяет получить наиболее полное представление о русском художественном Востоке.

Пожалуй, главная ценность организованной в Гронингене выставки заключается в том, что она объединяет различные междисциплинарные точки зрения, претендующие на понимание русской культуры XIX — начала XX века с ее противоречивыми взглядами на ориентализм, империализм и национализм.

Считалось, что в то время как на Западе возобладало господство разума,

на Востоке безраздельно властвуют иррационализм и варварство. Подобный дуализм лег в основу творчества Верещагина, которого зачастую считают летописцем и своего рода моралистом в вопросах русской истории. Как и у его учителя Жан-Леона Жерома, у Верещагина было несколько призваний в жизни: живописец, военный и политический полемист. На этом сходство не заканчивается. Примечательно, что как и Жером, Верещагин будто бросает вызов своим коллегам по Академии — в превосходной живописной манере он пишет зрелищные картины, провоцирующие широкую публику на острую полемику. Однако Верещагин всегда был ближе к эпицентру событий, чем Жером. Общество воспринимало его не только как художника, подвергнувшегося гонениям со стороны правительства, но, несомненно, и как голос совести. Верещагин выражал крайнее гражданское возмущение по отношению к российской внешней политике в Крыму, на Кавказе, на Балканах, в Туркестане и затрагивал глубинные



Г.М.ШАРБАБЧЯН
Кейноба. Процессия
в Старом Тифлисе
Холст, масло
143 × 286
ГКГА

Grigor
SHARBABCHIAN
Keinoba. Celebration
of Quinquagesima
in the Old Tiflis
Oil on canvas
143 × 286 cm
National Gallery
of Armenia, Yerevan

М.С.САРЬЯН
Голова девушки. 1912
Картон, темпера
70,5 × 53,5
ГТГ

Martiros SARYAN
Head of a Young Girl
1912
Tempera on cardboard
70.5 × 53.5 cm
Tretyakov Gallery

heightened by a Jewish youth approaching from afar through the scene next to the majestic ruins of the monasteries and holy wall of Solomon. Whatever differences need to be noted between the two artists, Polenov and Vereshchagin had much in common: both were historically minded and spent time as war correspondents. Both were seekers of “Big Truths”⁴, both had an ability to see reality in all its details. By entering directly into life in all its contradictions, they destroyed their own peace of mind forever.

It is tempting to say that the history of Russian Orientalism, both political and artistic, amounted to a move away from exotic romanticism towards an unmistakably Russian vision; but it is a temptation to be kept under control. Is Orientalism truly a national characteristic, inherent in Russian historiography? For one thing, Russia's connection with the Orient grew from within rather than being brought in from without: Russia's Oriental element sprang from contacts with eastern nations inside the Russian empire. Secondly, Russian interests in the Orient developed in parallel with Russian foreign policy and answered strictly national interests. Nor is the lineage of Russia's Orientalist politics simple.

All the artists of this exhibition are involved in the historical reconstruction of the Orient, and this is exactly what makes it possible for the exhibition to confront the issues raised by Orientalism, which cut across the chronology of Russian painting.

⁴ See: Berlin, *Isaiah*. Russian Thinkers, Tolstoy and Enlightenment (London: Penguin Books, 1978). P. 238.

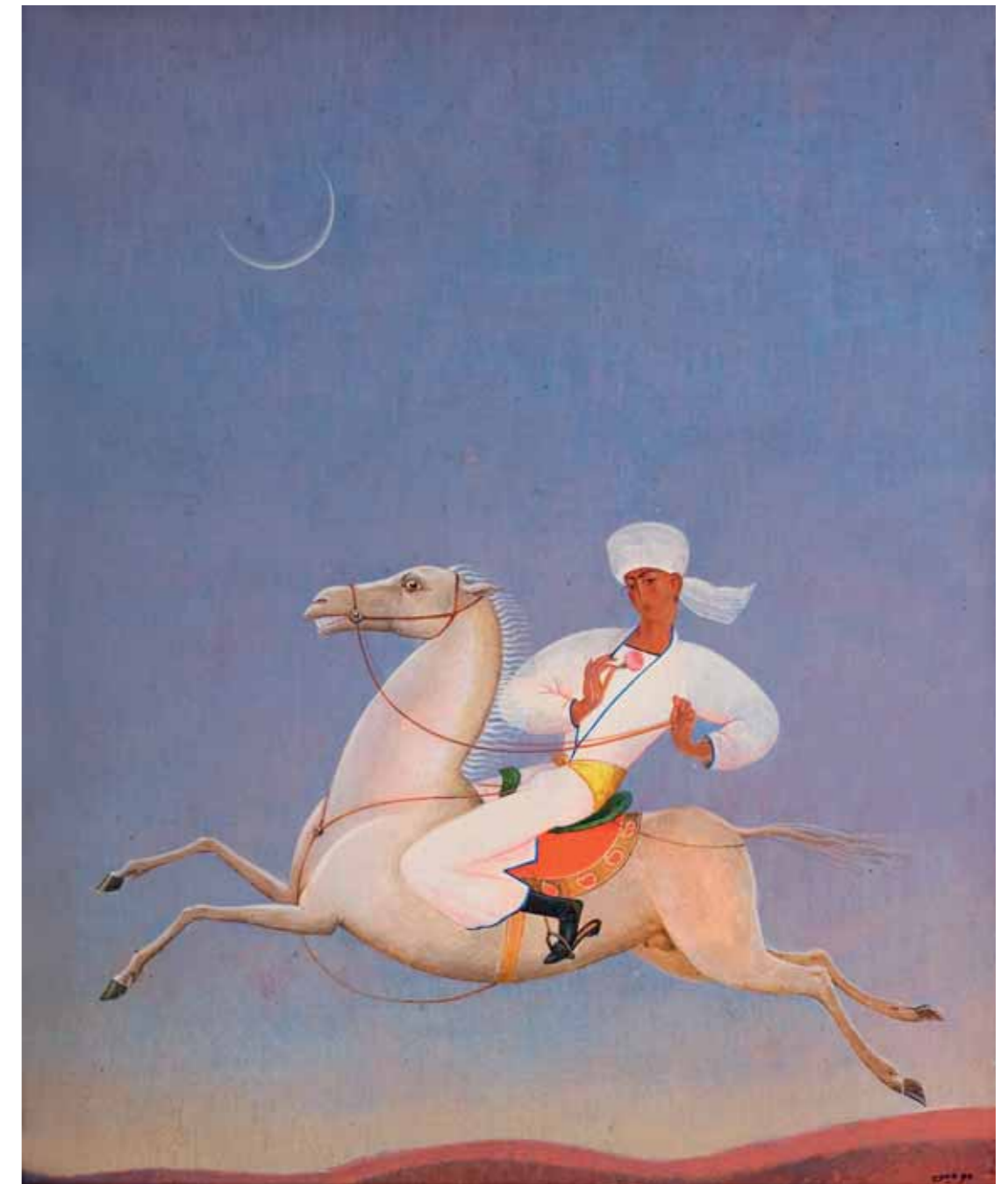
вопросы о роли моральных принципов в Российской империи. Многие в то время воспринимали Россию как носителя особой цивилизаторской миссии в Азии. Выдающийся русский востоковед Василий Григорьев считал, что «мы призваны защитить их народ от разрушительного воздействия самой Природы, голода, холода и болезней... привести жизнь этих людей в порядок, научив этих грубых детей лесов и пустынь признавать благотворные силы цивилизаторских законов. Мы призваны просветить эти народы с помощью религии и науки»². Среди современников Верещагина нашлось немало критиков, утверждавших, что его спорные полотна — суть нападки на российскую внешнюю политику. Сам же художник стремился к открытой дискуссии, а к своим консервативным оппонентам относился как к существам, вылезшим из болота российской буржуазии.

Во время службы у Константина Петровича фон Кауфмана, генерал-губернатора Туркестана, Верещагин говорил одному из своих друзей: «[я] не имел страстной любви к Востоку, Боже упаси! Я учился на Востоке, потому что я был там свободнее... чем на Западе. Вместо парижского чердака или какой-нибудь мебелированной комнаты... на Васильевском острове, я предпочел бы киргизскую юрту»³.

Верещагин невероятно точно характеризует наши эмоции по отношению к историческому курсу, выбранному Россией начиная с 1770-х годов, и подтверждает своим творчеством наш долг объяснять различными способами явственность той реальности, которую мы видим вокруг себя, и то, что мы должны чувствовать как граждане.

Туркестанские типажи Верещагина, будь то маленькие дети, женщины, мужчины или старики с потемневшими от возраста лицами, навсегда останутся такими, какими запечатлела их его кисть. Эти персонажи словно испытывают гордость за тот исторический водоворот событий, который предвидит для них художник. Глаза натуралистов Верещагина, глядящие на нас с картин, говорят о том, что подобно слепому Тиресию они все выстрадали наперед.

В волнующей серии «Варвары» художник представил историю как обнаженную землю Мефистофеля, однако в этих картинах присутствуют и сдержанный лиризм, и сострадание, и милосердие, редко встречающиеся в других



А.В.НИКОЛАЕВ
(Усто-Мумин)
Жених. 1920
Холст, темпера
39 × 34
ГМВ

Alexander NIKOLAEV
(Usto-Mumin)
The Bridegroom. 1920
Tempera on paper
39 × 34 cm
Museum of Oriental Art,
Moscow

его работах. Во всех виртуозных портретах жителей Туркестана есть элемент героического.

Пейзажи и архитектурные достопримечательности Святой Земли были запечатлены современником Верещагина Поленовым как память о поездке и паломничестве из Крыма в Иерусалим — типичный для того времени маршрут. Поленов представляет увиденные им пейзажи как место духовного созерцания; сцены блаженного умиротворения на его картинах поразительно разнообразны. В них не только сопоставляется человеческое и божественное, но и переплетаются всевозможные еврейские, христианские и арабские мотивы.

Как бы ни отличалось творчество этих двух художников, у Поленова и Верещагина было весьма много общего: оба мыслили исторически, служили военными корреспондентами. Они находились в поиске «Больших Истин»⁴,

им была присуща способность видеть реальность в мельчайших подробностях. Погружаясь в жизнь со всеми ее противоречиями, эти живописцы навсегда лишали себя душевного спокойствия.

Есть соблазн прийти к заключению, что русский ориентализм (как в политике, так и в искусстве) претерпел эволюцию от экзотического романтизма к преобладанию русского имперского взгляда на пути развития Востока, но к этому следует относиться как и к любому другому искушению. С одной стороны, связь России с Востоком скорее росла изнутри, из контактов с восточными народностями внутри Российской империи, чем была принесена извне. С другой стороны, интерес России к Востоку развивался параллельно развитию внешней политики и отвечал национальным интересам, сами же пути развития восточной политики России были и остаются отнюдь не простыми.

² Цит. по: Bassin M. Imperial Visions: Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East 1840-65. Cambridge, 1990. P. 54.

³ Цит. по: Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М., 1972. С. 54.

⁴ См.: Berlin I. Russian Thinkers, Tolstoy and Enlightenment. London, 1978. P. 238.