

М. А. Чернышева

**«Эта дорога должна вести в Сибирь»:
международный дебют русского национального пейзажа**

«Эта дорога должна вести в Сибирь» – слова французского критика Шарля Клемана о пейзаже Михаила Клодта «Осень», вошедшем в состав художественной экспозиции парижской Всемирной выставки 1867 г. Как это высказывание Клемана вписывается в современный ему французский дискурс о России? Как оно соотносится с поэтикой русского национального пейзажа? В статье предложены ответы на эти вопросы.

Ключевые слова: русское искусство XIX в., русский национальный пейзаж, французский дискурс о России, Сибирь, Михаил Клодт

Maria A. Chernysheva

**«This road should lead to Siberia»:
Russian landscape painting at Paris World Fair of 1867**

«This road should lead to Siberia»: this is what French critic Charles Clément wrote about Mikhail Clodt's landscape Autumn. The painting was included in the art exhibition of the Paris World Fair of 1867. How does this Clément's statement correlate with French discourse on Russia? How does it reflect the national character of Russian landscape painting? The answers to these questions are suggested in the article.

Keywords: Russian art of the 19th century, Russian landscape painting, French discourse on Russia, Siberia, Mikhail Clodt

Впервые с примерами национального русского пейзажа Европа познакомилась в 1867 г. на Всемирной выставке в Париже. До 1860-х гг. он, собственно, еще и не сформировался в русской живописи¹, которая в этом отношении отставала от литературы. В русском художественном отделе парижской Всемирной выставки французские критики обнаруживали много произведений, совершенно интернациональных по духу, которые трудно было отличить от продукции западных живописных школ. Но несколько картин привлекло их внимание своим несомненным национальным своеобразием. В их числе был пейзаж Михаила Клодта «Осень (большая дорога)»². Наиболее выразительно о нем отзывался Шарль Клеман, автор развернутого и компетентного обзора русской экспозиции художественного отдела: «Я заметил несколько хороших пейзажей... Среди них выделяется „Дорога дождливой осенью“ барона Клодта. Сложно представить себе что-либо более душераздирающее. Эта дорога должна вести в Сибирь»³. Как это высказывание вписывается в современный Клеману французский дискурс о России? Как оно соотносится с поэтикой русского национального пейзажа?

Поддерживая главный тезис Кристофера Эли⁴, я буду исходить из того, что национальный пейзаж был не столько «найден» искусством в реальности, сколько стал воплощением, сознательным или бессознательным, некоего представления о национальной природе как нового культурного топоса, а также – тут я следую за Михаилом Эпштейном⁵ – был сконструирован при помощи новых художественных приемов.

В своем фундаментальном труде о рецепции России во Франции в середине XIX в. Мишель Кадо отдельно останавливается на образе Сибири во французской культуре⁶. Кадо показывает, что во Франции рост интереса к Сибири наблюдается с того момента, как до французов начали доходить известия об участии соотечественников, попавших в плен во время русской кампании Наполеона. Сочувствие вызывали и сосланные декабристы, а также их жены, добровольно отправившиеся в Сибирь вслед за мужьями. Впрочем, до середины XIX в. сведений о них было меньше, чем о поляках, ставших жертвами сибирского заточения, особенно после Польского восстания 1830 г. Об общем испытании Сибирью польского и русского народа говорил Адам Мицкевич в своих лекциях в Коллеж де Франс в самом начале 1840-х гг. В целом, несмотря на эпизодические упоминания Сибири в географических, этнографических публикациях и в прессе, проскальзывание ее в качестве экзотического и несчастливого сюжетного обстоятельства в литературе, до 1840-х гг. во Франции не утвердился тот мрачный, заостренно-экспрессивный образ Сибири, политически детерминированный и символический, который с беспрецедентной художественной силой был развернут маркизом де Кюстином в книге «Россия в 1839 г.», впервые изданной в 1843 г. и сразу же снискавшей оглушительный успех в Европе.

Созданный Кюстином образ Сибири стал эмблематическим во французской традиции обличения российского деспотизма и рабства.

Для Кюстина Сибирь – это «ад России», но кроме того, это олицетворение России вообще. Напомню его слова: «Здесь на каждом шагу встает передо мною призрак Сибири, и я думаю обо всем, чему обозначением служит имя сей политической пустыни, сей юдоли невзгод, кладбища для живых; Сибирь – это мир немых страданий, земля, населенная преступными негодьями и благородными героями, колония, без которой империя эта была бы неполной, как замок без подземелий»⁷. «На что бы ни притязали русские после Петра Великого, за Вислой начинается Сибирь»⁸. Как видим, фундаментом для этого политизированного и одновременно зловеще фантастического образа Сибири выступает дихотомия «Россия/Азия/варварство – Франция/Европа/цивилизация».

В 1847 г. Пьер Дюпон посвятил Сибири свою песнь, превозносящую жертвенность поляков. Припев ее был таков: «Прощай родина / И свобода! / Оставшиеся в живых / Загнаны / в Сибирь»⁹.

В 1852 г. Виктор Гюго написал стихотворение «Карта Европы», включающее строфу: «Русский народ, дрожа, ты угрюмо влачишь жизнь / Крепостного в Санкт-Петербурге или каторжника в шахтах. / Север для твоего хозяина – огромная, темная клетка; / Россия и Сибирь, о царь! тиран! вампир! / Это две половины твоей погребальной империи; / Одна – Угнетение, другая – Отчаяние»¹⁰.

В 1854 г. вышла в свет книга Жюль Мишле «Демократические легенды Севера», посвященная борцам за свободу в Восточной Европе, по преимуществу польским и русским, и включающая главу «Сибирь». Мишле опирался на информацию, почерпнутую у Мицкевича и других авторов, включая, разумеется, Кюстина. Еще в большей степени, чем этот последний, Мишле заостряет, доводя порою до схематизма, обобщающий символический образ Сибири, распространенный на всю Россию: «Сибирь везде в России»¹¹; «Вся Россия осуждена»¹²; «Сибирь – это бесконечное страдание или забвение»¹³.

В своей книге Мишле выносит суровый приговор не только российскому правительству, но и русскому народу, крестьянству, которому дает много крайне резких характеристик. Вместе с тем в книге Мишле впервые во французской литературе, как утверждает Кадо¹⁴, сформулировано наблюдение, которому предстояло большое будущее в русофильской европейской традиции. Это наблюдение о «загадочной русской душе». На мысли об этой загадке Мишле натолкнула история деревенской девушки Кати, против своей воли оказавшейся в Париже¹⁵. Мишле поражен «тайной ее безгранично кроткой души, очищенной от горечи и памяти о зле, наполненной нежностью и почтительностью к тем, кто заставил ее страдать»¹⁶.

Стоит отметить, что подобная французской радикализация образа Сибири, предполагающая отождествление с ней России, не была типична для русской культуры. Здесь исконным было противопоставление Сибири и Европейской России, хотя со временем эта тенденция сглаживалась другими. И неудивительно, что в русской литературе и публицистике мы встречаем гораздо более широкий спектр восприятия Сибири, чем во Франции. Уже поколение декабристов развивает и инфернальный образ ссыльно-каторжной Сибири, и образ Сибири как могучей и прекрасной земли. К восхищению сибирской природой добавляются соображения о том, что население Сибири не подчинено крепостному праву, т. е. парадоксально более свободное, чем крестьяне европейской части России, что культура Сибири менее других российских областей затронута европеизацией и поэтому богаче подлинно русскими обычаями первых переселенцев, что, наконец, даже тяготы сибирского климата и ссылки способны закалить и возвысить человеческий дух¹⁷. К середине XIX столетия в России складывается представление, прямо противоположное французскому видению России как Сибири. Это, наоборот, идея Сибири как подлинной России, как источника новых, здоровых сил для русской нации. В годы эмиграции ярким носителем этой идеи стал Александр Герцен, оппонент Мишле во взглядах на сущность русского народа и его судьбу.

В 1860 г. Шарль Бодлер впервые опубликовал стихотворение «Песнь после полудня», которое в 1861 г. вошло во второе издание его «Цветов зла». Здесь образ Сибири возникает в совершенно новом качестве, не имеющем аналогов ни во французской, ни, судя по всему, в русской Сибири первой половины XIX в. Это место в поэзии Бодлера относительно недавно удостоилось исследовательских интерпретаций¹⁸. «Песнь после полудня» – эротизированное любовное послание, которое заканчивается строфой: «Моя душа тобой исцелена / Тобою, свет и цвет! / Взрыв зноя / В моей Сибири черной!»¹⁹.

Отдавая себе отчет в многозначности бодлеровского образа Сибири, я подчеркну один его аспект. Перед нами беспрецедентная поэтическая приватизация Сибири, превращение ее в метафору состояния души. Такой прием составляет контраст намеченной выше главной французской линии осмысления Сибири, во-первых, как политического феномена, во-вторых, как принципиально «чужого» европейской/французской цивилизации. «Черная Сибирь» – это диагноз душевного недуга, близкого к тому, который в других стихотворениях Бодлера из «Цветов зла» зовется сплинном, а на русский манер будет хандрой, тоской.

Вернемся к «Осени» Клодта. Клеман, у которого этот пейзаж вызвал ассоциации с дорогой в

Сибирь, наверняка читал Кюстина. Менее вероятно, хотя и не вовсе исключено, что он знал поэзию Бодлера, талант которого был признан немногими современниками²⁰.

Так или иначе, ясно, что Клеман использует образ Сибири как одно из клише французской рецепции России. Главным основанием для этого выступает тоскливость изображенной Клодтом природы. Недостаток в ней света, цвета и тепла, однообразие и грубость ее форм, главная из них, большая дорога, словно распаханная глубокими сырими колеями, передвижение по которой становится мукой, – все это порождает в воображении Клемана мрачные мысли о суровой земле и горьком уделе людей, обреченных на ней обитать. И он вспоминает о Сибири. Импульсом к этому могло стать и то, что в своей «России в 1839 г.» Кюстин посвятил длинный пассаж описанию Сибирского тракта: «Что за страна!.. Природа здесь ничто, ибо приходится забыть о природе на этой бескрайней бесцветной равнине, где нет ни переходов, ни линий, не считая неизменно ровной линии, очерченной свинцовым кругом небес на стальной поверхности земли... вечные болота, иногда перемежаемые полями овса или ржи, которые растут вровень с камышом; <...> а вдали – чахлые сосновые леса или же хилые узловатые березы; наконец, вдоль дороги – серые деревни с приземистыми деревянными избами, через каждые двадцать, тридцать или пятьдесят лье – чуть более высокие, хоть и столь же приземистые, города... Среди безликой этой местности протекают огромные, но бесцветные реки; разливаясь на сероватой равнине, среди песчаных пустошей, они исчезают из виду за холмами, высотой не превосходящими наших дамб и темнеющими топким лесом. Северные реки унылы, как небо, которое в них отражается <...> Над всеми ландшафтами как будто витают зима и смерть; от тусклого света и северного климата все предметы имеют какую-то могильную окраску; поездивши здесь несколько недель, с ужасом чувствуешь, будто ты заживо похоронен; хочется порвать свой саван и бежать прочь с бескрайнего кладбища, простирающегося сколько хватает глаз, из последних сил приподнять свинцовый покров, отделяющий тебя от живых людей <...> Итак, ехал я, разочарованный, Сибирским трактом»²¹.

Этот отрывок из Кюстина достоин того, чтобы быть процитированным, так как он содержит в себе ключевые мотивы русского национального пейзажа, как он был трактован Клодтом и другими русскими художниками, а также русскими поэтами, свидетельствуя об интернациональном и интертекстуальном генезисе представления о морфологии русской природы. Если отбросить кюстиновские гиперболы «смерть», «кладбище»,

этим мотивами будут: колоссальная и монотонная протяженность плоского ландшафта, прохладный и сырой климат, тусклое небо, огромные реки, поля злаков, сосновые леса и березовые рощи, редко разбросанные на огромной территории невзрачные деревеньки.

Эпштейн в своей книге о природе в русской поэзии выделяет национальный по своей сути тип «унылого пейзажа», «серого», «мокрого», «бедного». Он определяет следующие его мотивы: невнятные, промежуточные времена года и погодные условия, часто осень, пасмурность, но не тьма, дождь, но не ливень, просто сырость без дождя, грязь²² и холод, бескрайняя равнина, господство горизонтали, бесформенность, нечеткость и состояний, и очертаний природы, ее неяркость, некрасивость или даже убогость, малонаселенность или безлюдность²³. Как видим, некоторые из отмеченных Эпштейном мотивов совпадают с теми, которые составляют кюстиновское описание Сибирского тракта, а совокупность этих мотивов, за редкими исключениями, мы находим в пейзаже Клодта.

На этой картине перед нами унылый, серый осенний день. Бледный солнечный свет едва пробивается сквозь низкие облака. Ландшафт равнинный, степной, его плоская протяженность подчеркнута сильно вытянутым горизонтальным форматом картины. На горизонте маячат редкие прозрачные деревья и несколько низеньких крестьянских домов. Дорогу развезло от дождей, две крестьянские телеги вязнут в грязи, понуро встала в дорожной хляби лошадь. Силуэты возничих едва проступают на фоне однообразно бурой земли. На обочине возвышается поклонный крест-«голубец».

Орловская губерния, в которой Клодт написал несколько лучших своих пейзажей, начиная с «Осени», расположена, как известно, в направлении ровно противоположном Сибири – на юго-западе России. Это живописная и плодородная местность, высокая и холмистая, с умеренно-континентальным, т. е. довольно стабильным, малооблачным и сухим климатом. Учитывая действительные природные условия Орловской губернии, картину Клодта нужно признать только отчасти правдивой, передающей возможные, но преходящие, не характерные ее черты, не столько портретом конкретного ландшафта, сколько квинтэссенцией тех пейзажных мотивов, которые утвердились в сознании современников как подлинно русские.

Именно как изображение русской осени этот пейзаж вызывал восхищение Владимира Стасова, главного идеолога русского национального искусства: «С удивительною верною и тонким чувством красоты передана картина русской осени на широких, Бог знает куда тянувшихся, равнинах, и тут рядами стоят везде бес-

конечные лужи и ухабины, выводимые из невозмутимого покоя своего шлепаньем лошадиных копыт и расплескиванием телег»²⁴.

Но есть еще одно важное обстоятельство, которое делает «Осень» Клодта образцовым национальным пейзажем. Это передача унылой, бедной природы не отчужденное, а сочувственное, как чего-то близкого и дорогого. Иными словами, национальный пейзаж в исполнении Клодта – это лирический пейзаж, в котором душа (чувство, настроение) художника соприкасается с открытой им душой (чувством, настроением) природы. Это имел в виду Александр Бенуа, когда писал: «Клодт был заинтересован не столько внешним видом, сколько интимной жизнью природы <...> Ему хотелось передать свои чувства, взволновавшее его впечатление <...> И все же в его „Большой дороге“ (1863) („Осени“. – М. Ч.) уже проглядывает, несмотря на плохую живопись и жалкие краски, очень искреннее настроение осеннего тоскливого ненастья»²⁵.

Не пытаясь приписать французскому критику Клеману любовь к поэзии Бодлера, можно заметить, что новаторская бодлеровская «черная Сибирь» как метафора состояния души поэтического субъекта – это та Сибирь, которая среди всех ее образных преломлений наиболее релевантна пейзажу Клодта с оговоркой, что «Сибирь» Клодта не черная, а скорее серая: чувство, которое Клодт вкладывает в природу и одновременно обнаруживает в ней – это чувство серого, умеренного, не беспросветного уныния и тоски. В этом чувстве нет ничего разрушительного, напротив, оно смешивается с умиротворенностью от обретения человеком и природой общей идентичности.

Примечания

¹ К. Эли осторожно датирует рождение русского национального пейзажа временем не раньше 1850-х гг., но все образцовые национальные пейзажи, включая «Осень» Клодта, которые он рассматривает, принадлежат времени не раньше 1860-х гг. (Ely Ch. This meager nature: landscape and identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois Univ. press, 2002). А. А. Федоров-Давыдов относит становление русского национального (в его формулировке реалистического) пейзажа к рубежу 1860–1870-х гг. (Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX в. М., 1986. С. 151–152).

² Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки 1867 г. СПб., 1867. С. 9. В сводном французском каталоге выставки пейзаж Клодта значился под названием «Вид дороги во время осенних дождей (Орловская губерния)» (Catalogue général: Exposition universelle de 1867 à Paris. Première partie (groupes I à V) contenant les oeuvres d'art. Paris, [1867]. P. 176).

³ Clément Ch. Exposition universelle: beaux-arts // J. des Débats. 1867. 28 août. P. 2.

⁴ Ely Ch. Op. cit. P. 8, 19–20. Эли дистанцируется от взгляда на развитие искусства как на завоевание реальности, который был общим местом советской историографии и, в частности, лежит в основе таких российских исследований русского национального пейзажа, как: Федоров-Давыдов А. А. Указ. соч.; Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. М., 1952; Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о рус. национал. пейзаже середины XIX в. М., 1972.

⁵ Эпштейн М. Стихи и стихии: природа в русской поэзии XVIII–XX вв. Самара, 2007.

⁶ Cadot M. La Russie dans la vie intellectuelle française, 1839–1856. Paris, 1967. P. 295–320.

⁷ Кюстин А. де. Россия в 1839 г. СПб., 2008. С. 226.

⁸ Там же. С. 159.

⁹ Цит. по: Cadot M. Op. cit. P. 304.

¹⁰ Hugo V. Châtiments. Genève; New York, 1853. P. 55. Сибирь как атрибут злодейств самодержавия появляется и в других стихотворениях Гюго 1850-х гг.

¹¹ Michelet J. Légendes démocratiques du nord. Paris, 1854. P. 187.

¹² Ibid.

¹³ Ibid. P. 190.

¹⁴ Cadot M. Op. cit. P. 333.

¹⁵ Michelet J. Op. cit. P. 162.

¹⁶ Ibid. P. 171.

¹⁷ О Сибири в русской литературе и публицистике см., например: Between Heaven and Hell: the myth of Siberia in Russian culture / ed. by G. Diment, Y. Slezkine. New York, 1993; Азадовский М. К. Поэтика «гиблого места»: из истории сибирского пейзажа в русской литературе // Азадовский М. К. Очерки литературы и культуры в Сибири. Иркутск, 1947. Вып. 1; Тюпа В. И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» рус. лит. // Сиб. филол. журн. 2002. № 1; Анисимов К. В. Климат как «закосный сепаратист»: символ. и полит. метаморфозы сиб. мороза // Нов. лит. обозрение. 2009. № 99; Гудкова Е. Ф. Хронотоп Сибири в русской классической литературе XVII–XIX вв. URL: <http://guuu7.narod.ru> (дата обращения: 29.06.2017).

¹⁸ Фокин С. Л. Пассажи: этюды о Бодлере. СПб., 2011. С. 48–59.

¹⁹ Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Paris, 1968. P. 76. Перевод автора статьи.

²⁰ Кюстин был среди тех немногих, кто приязненно отнесся к творчеству Бодлера.

²¹ Кюстин А. де. Указ. соч. С. 542–543.

²² Ср. о России у Мишле: «Восемь месяцев в году глубокая грязь, какое бы то ни было передвижение невозможно <...> Переменчивые обитатели океана северной грязи, где природа беспрестанно соединяет и разъединяет, разлагает и растворяет, русские, кажется, сами состоят из воды» (Michelet J. Op. cit. P. 42–43. Перевод автора статьи).

²³ Эпштейн М. Указ. соч. С. 165–180.

²⁴ Стасов В. В. Выставка в Академии художеств, 1867 // Собр. соч., 1847–1886 гг. СПб., 1894. Т. 1. С. 223.

²⁵ Бенуа А. История русской живописи в XIX в. М., 1999. С. 308–309.